



N° 160

*Gaetano Moretti y su obsesión  
americana*

**Luis Tosoni**

Relator: Prof. Rodolfo Giunta

26 de septiembre de 2008 – 12:30 hs.

# Gaetano Moretti y su obsesión americana

*“(...) La idea rectora de Caylus era que una ciudad no es sólo aquello que se levanta sobre la tierra, sino también los proyectos frustrados y los sueños inconclusos<sup>1</sup> (...)”*

## Introducción

En *La Sexta Lámpara* el escritor Pablo De Santis narra la historia del arquitecto Silvio Balestri, un italiano que llega a Nueva York en 1915 con la idea de construir un rascacielos que diera respuesta al mito de la Torre de Babel. “Zigurat”, el nombre que el arquitecto le diera, nunca se construyó pero terminó consumiendo las energías del personaje hasta llevarlo a la muerte. El mundo de Balestri está signado por la obstinación y la insistencia en construir esa idea que se transforma en una obsesión destructiva.

Este trabajo presenta el avance de una investigación sobre la obra de otro arquitecto italiano, Gaetano Moretti, quien como el personaje de De Santis, también llega a América a principios del siglo XX para realizar un proyecto que con el tiempo se transformará en una obsesión: el Monumento a la Independencia Argentina que debía levantarse en la Plaza de Mayo en el marco de las celebraciones del Centenario. GM, nacido y formado en Milán participó en 1907 en el concurso del Monumento del que resultaría ganador junto con el escultor Luigi Brizzolara, obra que nunca llegaría a terminarse a pesar de los esfuerzos e insistencia de los artistas.

Sin embargo, mientras GM estaba en Buenos Aires estableció una red de vínculos que determinaron una serie de encargos profesionales, tanto oficiales como particulares que prolongaron su actividad en Sudamérica hasta mediados de los años veinte.

Algo nos llamó la atención desde el inicio de esta investigación: por qué un arquitecto como él, tan famoso y podríamos decir tan carismático, que fue capaz de obtener encargos profesionales importantes con su sola presencia en el Río de la Plata y que tenía una trayectoria relevante en Italia no es fácil de rastrear en la historiografía de los países de América donde él trabajó y en particular de nuestro país, casi como si hubiese actuado en las sombras o hubiese pertenecido a una “segunda línea” de la extensa participación de profesionales italianos en nuestro medio<sup>2</sup>.

Toda su producción americana GM la hace en veinte años, desde la participación en la primera vuelta del concurso del Monumento en 1907, y fines de la década del veinte, cuando se desvincula contractualmente de las obras del Palacio Legislativo de Montevideo y finalizaron las del Club Canottieri Italiani del Tigre, su último proyecto en el continente.

Se estudiará su producción en el contexto del entramado de discursos y debates que se multiplicaron en ese periodo tanto en el campo disciplinar como en el intelectual.

---

<sup>1</sup> De Santis, Pablo: *La Sexta Lámpara*. Buenos Aires, Seix Barral, 2005.

<sup>2</sup> Basta ver las publicaciones de los diarios de época, sobre todo en Montevideo y Lima para tener una idea de la importancia dada tanto a la presencia como a la trayectoria del arquitecto. Ver suplementos dominicales del diario *El Día* de Montevideo enumerados en el libro de Luis Bausero sobre la *Historia del Palacio Legislativo de Montevideo*, pg. 54 y 182 o la carpeta D del Archivo de la Nación de Montevideo donde se guardan distintos artículos de su presencia y actividades en América. Sobre estos materiales volveremos en otras partes de este estudio. Sobre la participación de profesionales italianos en nuestro país también ampliaremos en otras partes de la investigación.

Estudiar su obra nos sitúa frente a un conjunto de problemáticas que van desde la consideración de qué significa la persistencia de la tradición clásica en el siglo XX hasta dar cuenta de cuál fue el proyecto ideológico que informa el conjunto de edificios y monumentos que él proyectara.

Si bien su obra en el norte de Italia ha sido documentada por distintos investigadores entre los que se cuentan tempranamente Luca Beltrami<sup>3</sup> y su propio yerno, Ambrogio Annoni<sup>4</sup> quien además colaboró y continuó el trabajo en su estudio de Milán, y más recientemente Maurizio Calzavara<sup>5</sup>, Luca Rinaldi<sup>6</sup> y Giovanna D`Amia<sup>7</sup>, en América los trabajos sobre su obra oscilan entre la brevedad y la inexactitud.

En el primer grupo se encuentran las reseñas biográficas publicadas en el *Diccionario Biográfico Ítalo – Argentino*<sup>8</sup>; el *Diccionario de Arquitectura de Clarín*<sup>9</sup> y en *Italianos en la Arquitectura Argentina*<sup>10</sup>, los últimos textos a cargo de Fernando Aliata<sup>11</sup> y Elisa Radovanovic respectivamente a los que se suman algunas publicaciones italianas<sup>12</sup>, uruguayas y peruanas<sup>13</sup>. En el segundo grupo están los textos de Silvia Cirvini *Nosotros los Arquitectos, campo disciplinar y profesión en la Argentina moderna*<sup>14</sup> y Héctor Abarca quien publicó recientemente un texto sobre la obra de Moretti en las revistas Arkinka y SUMMA+<sup>15</sup>.

Además, su nombre y su obra aparecen varias veces citadas en distintos trabajos e investigaciones que serán mencionados a lo largo de los distintos capítulos de este trabajo.

No hay ningún estudio que abarque la totalidad de su obra en América del Sur sino una serie de trabajos parciales de los que también dará cuenta esta investigación.

---

<sup>3</sup> Beltrami, Luca (a cura di): *Gaetano Moretti, costruzioni, concorsi, schizzi*. Milano, 1912

<sup>4</sup> Annoni, Ambrosio: “Tre architetti dell’ Ottocento: Gaetano Moretti, Luca Beltrami, Camillo Boito”. En *Metron* núm. 37, 1950, pg. 3.

<sup>5</sup> Calzavara, Maurizio: “L’architetto Gaetano Moretti”. En Casabella núm. 218, Milano, 1958, pg. 69.

<sup>6</sup> Rinaldi, Luca: *Gaetano Moretti*. Milano, Edizioni Angelo Guerini e Associati, 1993.

<sup>7</sup> D`Amia, Giovanna: *L’Isola degli artisti, un laboratorio del moderno sul lago di Como*. Milano, Mimesis, 2005.

<sup>8</sup> Petriella, Dionisio y Sosa Miatello, S.: *Diccionario Biográfico Ítalo – Argentino*. Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri, 1976, pg. 472.

<sup>9</sup> Liernur, Jorge. y Aliata, Fernando: *Diccionario de Arquitectura en Argentina, estilos, obras, biografías, ciudades*. Buenos Aires, Clarín Arquitectura, 2004, pg. 168.

<sup>10</sup> Ramón Gutiérrez (a cargo de): *Italianos en la Arquitectura Argentina*, Buenos Aires, CEDODAL, 2004, pg. 209.

<sup>11</sup> Este autor incluye en las notas del texto “La cantera de la historia. Mario Palanti y la construcción de una poética ecléctica en Argentina”, en *Cuadernos de Historia*, Buenos Aires, IAA núm. 8, pg. 135 una referencia biográfica de GM.

<sup>12</sup> Enciclopedia Treccani, Rizzoli, Milano, 1934, Volume XXIII, pg. 819; Patetta, Luciano (a cura di): *Architetti e ingegneri italiani in Argentina, Uruguay e Paraguay*, Istituto Italo – Latinoamericano, Roma, Antonio Pellicani Editore, 2002 y Mozzoni, L: *L’architettura dell’eclittismo. La diffusione e l’emigrazione di artisti italiani nel Nuovo Mondo*. Napoli, 1999 (con saggi di Ramón Gutiérrez e G. Rosso del Brenna).

<sup>13</sup> Lousteau, César: *Influencia de Italia en la arquitectura uruguaya*. Montevideo, Instituto Italiano de Cultura, 1990; Bausero, Luis: *Historia del Palacio Legislativo de Montevideo*. Montevideo, Imprenta Rosgal, 1987 (en el apéndice de notas biográficas hay una dedicada a GM, pg. 182 ; además el autor escribió varios artículos publicados en el diario El Día de Montevideo en su suplemento dominical, ver bibliografía en la nota biográfica antes mencionada); Zanutelli Rosas, Manuel: *Los que vinieron de Italia*. Lima, Librería Editorial Minerva, 1991 (1º edición) pg. 82.

<sup>14</sup> Cirvini, Silvia Augusta: *Nosotros los Arquitectos, campo disciplinar y profesión en la Argentina moderna*. Mendoza, Zeta editores, 2004, pg. 378.

<sup>15</sup> Abarca, Héctor: “Gaetano Moretti. Una arquitectura seriamente lógica y altamente artística”. En Arkinka núm. 10, Lima, septiembre del 2006, p. 82 y en SUMMA+ núm. 91, Buenos Aires, diciembre de 2007, p. 100.

Como entendemos que su obra en Italia ya ha sido estudiada y documentada este trabajo presentará su contraparte americana desarrollándola según tres grupos diferenciados de comitentes. En el primero están los encargos surgidos a partir de concursos internacionales y nacionales: el Monumento a la Independencia en la Plaza de Mayo, su primer proyecto americano y a la Bandera en Rosario, uno de sus últimos proyectos en el continente, y el completamiento del Palacio Legislativo de Montevideo.

En el segundo desarrollamos los proyectos relacionados con encargos “italianos” sean oficiales o privados. Aquí se verán el Pabellón del Reino de Italia para la Exposición del Centenario de la Revolución de Mayo en Buenos Aires, el Museo de Arte Italiano de Lima, la Antena Monumental en la Costanera Sur de Buenos Aires y la fachada y escalera principal del Club Canottieri Italiani en el Tigre, provincia de Buenos Aires.

En un tercer grupo se estudiarán una serie de proyectos y encargos de particulares de distinta índole y escala que van desde el encargo de una Fuente con la que la comunidad china del Perú homenajeó al Centenario de la Independencia del país hasta el diseño de distintos elementos conmemorativos (medallas, placas, bastón de mando, entre otros).

Elegimos considerar esta forma de agrupar y estudiar su obra, soslayando un ordenamiento cronológico, porque nos permite entenderla, entre otras cosas, teniendo en cuenta las características de los comitentes de sus proyectos y el conjunto de decisiones y disputas que hay detrás de cada una de ellas.

Este trabajo propone además ampliar los estudios específicos sobre su obra en América teniendo en cuenta por un lado la totalidad de sus edificios y proyectos y por otro el relevamiento de documentos en archivos de Buenos Aires, Rosario, Montevideo y Lima.

GM produjo una amplia bibliografía propia donde documentó cada uno de sus proyectos con fines diversos: algunos con la idea de presentar la obra al jurado o a potenciales comitentes, otros para reclamar la continuidad o señalar los perjuicios que le produjeron las marchas y contramarchas sobre todo en el caso de los encargos oficiales (Monumento a la Bandera y Palacio Legislativo).

Se dejará para una etapa posterior de esta investigación tanto el estudio de esos materiales y del conjunto de los distintos medios que se interesaron por la marcha de su obra en América como los proyectos de rediseño a escala urbana para las obras del primer grupo que se analizarán relacionándolos con otros propuestos en Italia considerando las ideas sobre la ciudad en Europa a fines del siglo XIX y principios del XX.

*Ideatore e suscitatore di rinnovate forme e di feconde energie nell' architettura italiana;*  
*docente intento e vivido: assertore di studiosa coltura e incitatore ad altezze d'arte lungimiranti;*  
*strenuo difensore, con le opere il consiglio e l'azione, dei nostri monumenti e delle ragioni dell' arte e degli artisti d'Italia, in patria e di là dei mari*<sup>16</sup>

*Chi giunge nuovo in Buenos Aires, e lasciandosi dietro la siepe delle navi che affollano il Porto Madero, sale al cuore della vita della gran metropoli, alla splendida Avenida de Mayo, se per poco ferma lo sguardo su i nuovi edifici che la affollano rimane alquanto sconcertato, domandandosi: ma quale è il carattere, lo stile architettonico che si afferma vanto di buon gusto in tutte queste costruzioni?*<sup>17</sup>

## De Milán a Buenos Aires

El álbum editado por Lorenzo Faleni y Amedeo Serafini en 1906 con el doble propósito de ser distribuido en la Argentina y de estar a disposición del público y autoridades que visitaran ese año la Exposición Internacional de Milán presenta a la Nación Argentina y a la ciudad de Buenos Aires en un momento de expansión y transformación<sup>18</sup>.

La primera foto es una extensa vista horizontal del centro de la ciudad tomada desde el Puerto Madero dividida en dos franjas: en la superior, el cielo de la Pampa, en la inferior, un primer plano con el movimiento de barcos, trenes y personas en su trabajo portuario *febrile e continuo*<sup>19</sup> y un segundo, por detrás, donde se ve la línea de edificación “italianizante” conformada en gran parte por el primer grupo de arquitectos italianos que trabajaron en la ciudad en tiempos del roquismo a las que se suman las cúpulas y torres tanto de las construcciones coloniales como de los primeros edificios de la Avenida de Mayo. Estas últimas arquitecturas van cambiando el aspecto de la ciudad *di giorno in giorno*<sup>20</sup> sustituyendo las antiguas casas bajas coloniales por la *nuova edilizia* en los ejemplos “arte nuevo” de Dubois y Ranzenhofer junto con las propuestas académicas de Christophersen y Dormal. Esa diversidad de procedencias es leída en el album como *carnevale architettonico* donde no faltan los jóvenes arquitectos que supieron *dare carattere di modernità elegante, di conforto e proprietà, ad opere davvero degne di essere segnalate*<sup>21</sup> entre los que se encuentran Augusto Plou, Gino Aloisi y Giovanni Fortini. Estilos y confort son las características de esta arquitectura “híbrida” cuyos protagonistas produjeron, como lo ha demostrado Mercedes Daguerre,

---

<sup>16</sup> Introducción a las *Onoranze a Gaetano Moretti* publicadas el 15 de abril de 1936 por el Politécnico de Milán en ocasión de los cincuenta años de docencia de Moretti en la institución. Archivo General de la Nación, Montevideo, Uruguay.

<sup>17</sup> *La Repubblica Argentina all' Esposizione internazionale di Milano*. Buenos Aires, Lorenzo Faleni e Amedeo Serafini editori proprietari, Carta Stampa della “Compagnia General de Fósforos”, 1906, pg. 193

<sup>18</sup> No desconocemos la cantidad de textos editados en esos años que presentan los progresos extraordinarios del país en ese período. Nos interesa este en particular porque se editó en Buenos Aires pero pensando en el público de Milán un año antes que GM tomara contacto con el primer proyecto para América del Sur, el Monumento a la Revolución de Mayo y a la Independencia Argentina. No sabemos si él conoció este texto en particular pero sí podemos imaginar que tanto él como otros profesionales del momento pudieron tener la dimensión del futuro que ofrecía el continente y en particular la Argentina a través de publicaciones de este tipo.

<sup>19</sup> *Ibidem* pg. 194.

<sup>20</sup> *Ibidem* pg. 194.

<sup>21</sup> *Ibidem* pg. 194.

una relación triangular a partir del regreso de muchos de los arquitectos y empresarios de la construcción a Italia para hacer sus viviendas en la ciudad o las villas en la montaña<sup>22</sup>. Es la ciudad “ecléctica” que señala Roberto Fernández donde también trabajan una serie de constructores produciendo una arquitectura “posible”, “no moderna (o pre-moderna o postclasicista), como respuesta flexible a una demanda diversificada, cambiante y consumista”<sup>23</sup> en medio de un gigantesco proceso de especulación edilicia y de transformación de la infraestructura de transporte urbana a partir de la electrificación del tranvía en 1907<sup>24</sup>.

No sabemos si GM vio este album en Milán pero de todos modos esa es la ciudad que él encuentra cuando llega en 1909 para firmar el contrato del concurso ganado junto a Luigi Brizzolaro para la erección del Monumento a la Revolución de Mayo y a la Independencia Argentina en la Plaza de Mayo. El mecanismo de los concursos había sido otra de las formas en que el gobierno argentino había promocionado la participación de profesionales extranjeros en el país desde fines del siglo XIX. Revistas italianas como *L'Architettura* se ocupaban de publicar las bases de los concursos y de mostrar las obras premiadas en la Argentina<sup>25</sup>.

Giuliana Ricci<sup>26</sup> señala la participación de profesores de los cuerpos docentes italianos en el exterior ya habituados por otro lado a formar parte de comisiones de concursos y peritajes en Italia tanto en el ámbito estatal como privado. Se consideraba incluso las ventajas de estas participaciones considerando que luego ellos podían transmitir “imágenes de comportamientos diferentes, más allá de las condiciones de la construcción y sus relaciones con la comitencia pública y privada”<sup>27</sup>

Para entonces Moretti tenía una carrera consolidada en Italia tanto en la actividad proyectual como en la docencia y en la protección del patrimonio.

Nacido en Milán en 1860, nieto de un carpintero e hijo de un ebanista que había abierto un taller de fabricación de muebles siguiendo la tradición de las artes aplicadas para la alta burguesía de la ciudad, en 1875 se inscribió en la Academia de Brera que en ese momento se encontraba bajo la dirección de Camillo Boito quien a su vez dirigía el Istituto Tecnico Superiore de Piazza Cavour para la formación de los ingenieros. En la Academia fue alumno de Luca Beltrami quien junto con Boito constituyen las figuras centrales en la interna del debate arquitectónico italiano a fines del siglo XIX. Boito teorizaba acerca de un nuevo lenguaje proyectual de carácter “nacional” en coincidencia

---

<sup>22</sup> Daguerre, Mercedes: “Milano – Buenos Aires: la pérdida del centro”. En *Metamorfosi* núm. 25 – 26, Roma, Tilligraf, 1995, pg. 81. En este texto la autora desarrolla una nueva lectura de las relaciones entre “centro” y “periferia” a partir del estudio de la obra de algunos arquitectos que volvieron a Italia para cumplir con encargos profesionales de empresarios y hombres de negocio que habían hecho su fortuna en América que reutilizan algunos elementos propios de la arquitectura híbrida de Buenos Aires en una operación de “pérdida del centro” que pone en crisis la versión historiográfica de “una presunta unilateralidad de la fuente emisiva (el “centro”) respecto de una periferia que habría recibido pasivamente los modelos culturales dominantes”.

<sup>23</sup> Fernández, Roberto: “El orden del desorden. Apuntes eclécticos sobre el eclecticismo porteño”. En Goldemberg, Jorge: *Eclecticismo y Modernidad en Buenos Aires*. Buenos Aires, FAU, UBA, 1985 pg. 21

<sup>24</sup> Liemur, Jorge Francisco: “Buenos Aires del Centenario, en torno a los orígenes del Movimiento Moderno en la Argentina”. En *Materiales* núm.4, CESCO, 1983, pg. 62.

<sup>25</sup> En 1907 el Estado Nacional publica las bases para un proyecto de Facultad de Ciencias Exactas en Buenos Aires que fuera ganado por Sebastiano Locati. El proyecto aparece publicado en la revista *L'Architettura Italiana* del mes de julio de 1909, pg. 110.

<sup>26</sup> Ricci, Giuliana: “Tradition and modernity in the training of Italian Project designers towards the late 1800s and early 1900s”, en Grementieri, Fabio, Liemur, Francisco y Schmidt, Claudia: *Architectural Culture Around, critical reappraisal and heritage preservation*. Buenos Aires, Universidad Torcuato di Tella, 2003 pg. 215.

<sup>27</sup> *Ibidem* pg. 215.

con la reciente formación del Reino de Italia y Beltrami concentraba sus aportes en el campo de la teoría del “restauro” arquitectónico.

*Docente intento e vivido*<sup>28</sup>, en 1883 obtiene el título de profesor de Diseño Arquitectónico comenzando su participación en la actividad docente y en concursos de arquitectura entre los que se cuenta el de la fachada del Duomo de Milán, donde es seleccionado para pasar a la segunda vuelta, aunque el proyecto ganador será adjudicado al presentado por G. Brentano. Siguen a este concurso el del Parlamento Italiano y a fines del siglo el de la ampliación del Palacio de Montecitorio, ambos en Roma, donde no logra superar las intrigas de las camarillas locales que terminaron favoreciendo otros proyectos. Estos trabajos demuestran la habilidad en el manejo del vocabulario clásico de inspiración romana y su inclinación a la elección de obras monumentales que alterna con las tendencias medievalistas para los proyectos religiosos.

*Strenuo difensore, con le opere, il consiglio e l'azione, dei nostri monumenti*<sup>29</sup>, desde su nombramiento, a instancia de Luca Beltrami, de vice – director del Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti della Lombardia en 1891 hasta el decreto real que lo designa director de la Accademia y del Istituto Tecnico Superiore en 1909, dedicó durante casi veinte años gran parte de su actividad profesional tanto al trabajo de restauración cuanto a la gestión del patrimonio arquitectónico<sup>30</sup>.

Entre fines del siglo XIX y principios del XX grupos sociales favorecidos por el desarrollo económico en algunas regiones de Italia pero sobre todo en las del norte (Lombardía, Piamonte), de gran desarrollo industrial, se transforman en “motor” de un proceso de cambio que define en las artes un nuevo lenguaje, que va a tener distintas “declinaciones” en Europa y que en Italia se conocerá como *Floreal o Liberty*<sup>31</sup>. Si bien este “gusto” modernista según expresa Rossana Bossaglia<sup>32</sup> está relacionado con arquitecturas efímeras: pabellones de exposiciones, *chalets* o decoraciones de interiores, en Italia los mejores ejemplos surgirán en la arquitectura urbana donde se destacan las obras *Liberty* de Ernesto Basile<sup>33</sup> en Sicilia y Pietro Fenoglio en Turín. Dentro del conjunto de influencias modernistas en el norte de la península tiene particular importancia en ese momento la de la escuela de Darmstadt y la de la primera Secesión Vienesa aunque reformuladas en un eclecticismo monumental renunciando a “tutto quanto l'Art Nouveau aveva voluto significare di libera creazione di forme autonome, tensione lineare, esaltante asimmetria”<sup>34</sup>. La arquitectura de Milán continúa bajo la influencia de la línea trazada por Boito y Beltrami donde “lo nuevo” sólo aparecerá como elemento decorativo en las fachadas sin continuidad en la parte estructural que es justamente la característica principal de las propuestas *Nouveau*.

Además, el caso del desarrollo de la nueva arquitectura en Milán tiene implicancias particulares porque a poco de iniciado el movimiento reformista sus representantes más importantes, tanto en el campo de la crítica como en la práctica profesional pasan pronto

---

<sup>28</sup> Introducción a las *Onoranze a Gaetano Moretti*, op. cit.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> Rinaldi, Luca: *Gaetano Moretti*. Milano, Guerini Studio, 1993. Si bien este libro da un amplio panorama de la vida y la obra de GM desarrolla particularmente su actividad como arquitecto – restaurador. De las tres partes en que está dividido el texto la primera se titula: “Gaetano Moretti architetto restauratore” y la segunda “L'attività presso l'ufficio regionale per la Conservazione dei Monumenti della Lombardia (1893 – 1907).”

<sup>31</sup> Tomamos esta idea del texto de Solá Morales Rubió, Ignasi “Eclecticism versus Modernism (1888 – 1909)”. En *Eclecticism and Vanguardia y otros escritos*. Barcelona, GG, 1980, pg. 27.

<sup>32</sup> Bossaglia, Rossana: *Il Liberty in Italia*. Milano, Edizioni Charta, 1997.

<sup>33</sup> Pirrone, Giovanni: *Villino Basile*. Roma, Officina Edizioni, 1981.

<sup>34</sup> Bossaglia, Rossana: *Il Liberty in Italia*, op. cit. pg. 98.

a una actitud neo – renacentista pero sin cerrar las puertas al modernismo. Esta tendencia, conocida como “dolce stil nuovo”<sup>35</sup> informa los diseños de muebles tallados por GM que fueron expuestos por la empresa Cerutti para la Exposición de Turín de 1902 caracterizados por “l’esorbitante elemento vegetale (che) vi è presentato in una maniera a un tempo brutale e retorica: l’orgia del finto albero greggio, dei viluppi lignei che alludono alla selvaggia e sana potenza della natura. Nello stesso stile si vanno facendo i fregi, i diplomi, le cornici dei quadri; e finalmente le architetture”<sup>36</sup>. En el campo de la arquitectura la Central Hidroeléctrica de Trezzo d’ Adda, a pesar de ser señalada como una obra “modernista”<sup>37</sup>, en realidad pone en tensión los elementos derivados de sus estudios de los estilos históricos elaborados en los primeros años de su actividad trabajando más al límite de la negación del lenguaje historicista que proponiendo un nuevo lenguaje arquitectónico<sup>38</sup>.

El manejo de la arquitectura clásica persiste en su madurez tanto en las obras americanas como en las pocas realizadas en su país durante las primeras décadas del siglo XX<sup>39</sup>. Por eso no creemos en un GM como *ideatore e suscitatore di rinnovate forme e di feconde energie nell’ architettura italiana*<sup>40</sup> como sí lo fueron las obras de Raimondo D’Aronco en Turín o de Ernesto Basile en Palermo a lo que se suma su posición “de compromiso” frente a los grupos renovadores en Milán a partir e los años veinte<sup>41</sup>, sino más bien como un *strenuo difensore con le opere il consiglio e l’azione delle ragioni dell’ arte e degli artisti d’Italia, in patria e di là dei mari*<sup>42</sup>, permaneciendo fiel a su aprendizaje académico tanto en sus obras americanas como en las hechas en Europa.

Contemporáneamente otros encargos y designaciones lo van a poner en contacto con actividades en el exterior. El gobierno de Italia lo nombra delegado al Congreso de Arquitectura en Viena y a la preparación de la sección italiana de la muestra organizada

---

<sup>35</sup> Bossaglia, Rossana, op. cit. pg. 102. La autora define las características de esta tendencia bajo la denominación de “dolce stil nuovo” y cita un texto de *L’Edilizia Moderna* de 1903 que lo define como: “... non è precisamente il moderno stile ... ma originalità che attinge alla Rinascenza ed è affine ai modelli stranieri ma con spirito diverso”.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> Giulio Carlo Argan incluye a la Central Hidroeléctrica como uno de los ejemplos del *Art Nouveau* europeo en su libro *El Arte Moderno*, (Versión en castellano de editorial Akal, Madrid, 1991, pg. 190) Por otra parte la bibliografía italiana sobre la arquitectura del siglo XX señaló como algo “menor” y “secundaria” la producción italiana del momento respecto de lo que se hacía en el resto de Europa. Bruno Zevi en el capítulo dedicado al “caso italiano” de su *Historia de la Arquitectura Moderna*. Buenos Aires, Emecé Editoriales, 1954 pg. 233 señala: “La verdad que a un Loos, a un Sullivan, a un Wagner o a un Berlage, Italia puede oponer un Antonelli, un Ernesto Basile, un D’Aronco, un Gaetano Moretti o un Sommaruga, personalidades valientes pero pálidas, si se los compara con los ingenieros europeos del siglo XIX, con un Victor Horta, con un Van de Velde, con un Mackintosh, un Hoffmann o un Olbrich. El resto está constituido por Coppedé, Sacconi, Calderini y, con la mejor buena voluntad, por un Koch o un Poggi, figuras menores incluso dentro del panorama de una literatura arquitectónica y quizá no tanto por falta de inspiración lírica como porque tuvieron que actuar en un mundo anacrónico, devastador de las inteligencias, capaz de neutralizar mediante la inercia del hábito el sentido de cualquier estímulo y de corromper los temas de todo espíritu original” (el subrayado es nuestro).

<sup>38</sup> Rinaldi, Luca: *Gaetano Moretti*. Milano, Guerini Studio, 1993, pg. 51.

<sup>39</sup> Basta mirar su última obra arquitectónica importante en Milán, el Palazzo delle Assicurazioni Generali publicado en Moretti, G y Annoni, A: *Il Palazzo delle Società Assicurazioni Generali di Trieste e Venezia e L’ Anonima Infortuni di Milano in Milano. Piazza del Duomo – Corso Vittorio Emanuele*, Milano, 1930

<sup>40</sup> Introducción a las *Onoranze a Gaetano Moretti*, op. cit.

<sup>41</sup> Nos referimos específicamente al Gruppo Novecento liderado por Giovanni Muzio o el Gruppo Sette con Giuseppe Terragni como figura sobresaliente.

<sup>42</sup> Introducción a las *Onoranze a Gaetano Moretti* publicadas el 15 de abril de 1936 por el Politécnico de Milán en ocasión de los cincuenta años de docencia de Moretti en la institución. Archivo General de la Nación, Montevideo, Uruguay.



por el mismo Congreso. Dos años después vendrán los nombramientos de vice – presidente de la Comisión técnico – ejecutiva del Comité para la Expo Italiana en el exterior (Bruselas, Buenos Aires, Leipzig 1910 – 1914) y el de Comisario Real y Organizador de la Sección Italiana de la Exposición Internacional de Bellas Artes de 1910 en Buenos Aires que lo vincularán con la Exposición del Centenario de la Revolución de Mayo.

Estos años señalan el fin de su gestión en el campo patrimonial al frente del Ufficio Regionale della Lombardia y su dedicación casi exclusiva a la enseñanza, salvo por sus proyectos y reiterados viajes a América.

Nuestra hipótesis inicial es que frente a los cambios artísticos que se produjeron en Europa en general y en Italia en particular en los años del cambio de siglo GM “se repliega” sobre el lenguaje elaborado a partir de su experiencia anterior, asume una posición crítica frente al “Arte Nuevo” dejando entonces su oficina de proyectos de Milán a cargo de su yerno Ambrogio Annoni para dedicarse a obras de retórica celebrativa en América del Sur, donde él puede desplegar por un lado el vocabulario clásico que conocía muy bien por su sólida formación académica y por otro el manejo de los estilos históricos. Además tuvo la oportunidad de realizar aquellos programas que por distintas circunstancias no había podido concretar en Italia.

Sin dudas su obra americana estuvo favorecida en gran parte por el entramado de relaciones que se traducirán por un lado en la vinculación con las principales asociaciones profesionales<sup>43</sup> y por otro en su efectiva contratación para distintos proyectos y obras. Aprovechando su estadía en Buenos Aires El ingeniero Canessa, en representación de la Comisión del Palacio Legislativo de Montevideo viaja en 1913 para ofrecerle la continuación de los trabajos del edificio iniciados a partir del proyecto ganado por Vittorio Meano en 1904. En la capital uruguaya el especialista en arte Mario Vannini Parenti lo contacta para encargarle las obras del Museo de Arte Italiano de Lima que representaba el regalo de la colectividad italiana del Perú a la República por los festejos del Centenario de la Independencia<sup>44</sup>. En Buenos Aires la Comisión Directiva del Club Canottieri Italiani le encarga el proyecto de la fachada y escalera principal del edificio deportivo a pesar de existir un estudio ganador de un concurso realizado unos años antes. Existen también una serie de proyectos particulares no realizados en las distintas ciudades de América con las cuales él se vinculó que detallaremos más adelante.

Su obra en América se vio también favorecida por sus contactos con un grupo de inmigrantes italianos, muchos de ellos provenientes de la ciudad ligure de Chiavari, que contribuyeron a la difusión de su obra en el continente<sup>45</sup>. Chiavari fue un lugar con el

---

<sup>43</sup> En la carpeta de correspondencia de la SCA con GM n° 158 se conservan el proyecto elevado al presidente de la SCA don Eduardo M. Lanús para nombrar a Moretti socio honorario de la institución del 10 de agosto de 1916 y el agradecimiento enviado por GM desde Milán el 27 de julio de 1917

<sup>44</sup> Sobre las comunidades de inmigrantes italiana en el Perú ver: Zanutelli Rosas, Manuel: *Los que vinieron de Italia*. Lima, librería editorial Minerva, 1991. Del mismo autor: *La huella de Italia en el Perú*. Lima, Fondo editorial de Congreso del Perú, 2001; Bonfiglio, Giovanni: *Los Italianos en la sociedad peruana*. Lima, SA YNA ediciones, 1993.

<sup>45</sup> Luca Rinaldi menciona en su obra ya citada a G. M. Copello, cónsul italiano en el Perú y a A. Devoto, fundador del Asilo Italiano en Buenos Aires como dos hombres nacidos en Chiavari que favorecieron su labor en América. Ver además del mismo Moretti, Gaetano: *Chiavari nei miei ricordi*, Tipografía Esposito, Chiavari, 1937. En este texto GM comenta su vínculo con emigrados de Chiavari en América: “ma non tutti i Chiavaresi vivono in Chiavari. Che cosa siano e che cosa essi rappresentino all'estero, lo possono dire quanti hanno avuto modo di vederli all'opera fra traffici e industria nei vari Paesi delle Americhe”.

cual estuvo vinculado durante toda su vida profesional y afectiva. Allí es donde obtiene en 1893 el encargo de su primera obra importante, el cementerio<sup>46</sup>, y donde volverá a participar hacia el fin de su vida con el proyecto del Plan Regulador<sup>47</sup>. También su mujer, Candida Bacigalupo y el escultor Luigi Brizzolara eran originarios de la ciudad<sup>48</sup>. Sus restos mortales están enterrados en el cementerio que él mismo proyectó sobre una de las colinas del lugar.

---

Li ho veduti nell'Argentina, nell'Uruguay e nel Brasile; nel Cile e nel Perú. Dovunque stimati ed apprezzati, ottimi italiani sempre, e sempre col cuore rivolto alla città nativa”.

<sup>46</sup> Moretti, Gaetano: *Città di Chiavari, nuovo cimitero urbano*. Milano, Tipografia Umberto Allegretti, s/f

<sup>47</sup> Ver Rinaldi, Luca: *Gaetano Moretti*, op. cit. pg. 143 – 147 y 220 – 221. Ver también “Il piano regolatore di Chiavari”, artículo de Mario Cavallè publicado en *Il Popolo d'Italia*, 7 giugno 1934. AGN Uruguay, Caja C.

<sup>48</sup> En la correspondencia entre el arquitecto Baroffio y GM existe una carta escrita desde Chiavari el 1º de septiembre de 1924 AGN, Uruguay, Caja C. Además allí él pasaba parte de sus vacaciones estivales junto con su familia.

# LAS OBRAS AMERICANAS

## Primera parte: los encargos oficiales

### El Monumento a la Independencia Argentina o la obstinación por lo imposible

*Nè ultima attrattiva di questa gara era data dal fatto della varia nazionalità degli autori, l' interesse che il concorso presentava era non solo dato da una competizione d' arte ma anche da una specie di gara fra nazioni, di cui ciascuna avrebbe ben volentieri voluto trionfare in un concorso di così grande importanza<sup>49</sup>*

*Arcos de triunfo, templetas, columnatas, columnas votivas, trajanas, rostratas, pirámides ...todas las escuelas, antiguas y modernas, todas las formas han sido puestas á contribución por el centenar de artistas que han tratado de solucionar tan árduo problema<sup>50</sup>*

*Si, borradas las referencias literales de los bocetos para la conmemoración monumental del centenario, un visitante paseara por los galpones de la Sociedad Rural, donde se alojan esos modelos, creería seguramente hallarse en una exposición para sepulcros<sup>51</sup>*

Conformación de la idea de Nación, intrigas y presiones de los gobiernos extranjeros, debate entorno de “lo nacional” son sólo algunos de los problemas y planteos que acompañaron al llamado, por parte del Gobierno Nacional, de un Concurso Internacional para erigir en la Plaza de Mayo un Monumento que celebrara la Revolución y la Independencia Argentina.

Un antecedente de este debate podemos encontrarlo en la polémica que se desató en la sociedad porteña unos años antes, cuando un grupo de republicanos y masones italianos promovió la colocación de una estatua conmemorativa a la figura de Giuseppe Mazzini en el Paseo de Julio<sup>52</sup>. La idea de la construcción de un monumento a Mazzini, considerado como un representante del anticlericalismo, fue abiertamente rechazada por grupos católicos y nacionalistas para quienes la obra “socavaba en parte los pilares de la nacionalidad argentina”<sup>53</sup>

---

<sup>49</sup> Moretti, G. y Brizzolaro, L : *Il Monumento dell' Indipendenza Argentina in Buenos Ayres*, estratto dal Periodico, *L' Edilizia Moderna*. Milano, anno XIX, fascicolo II.

<sup>50</sup> Chanourdie, Enrique: “Resultado del Concurso del Monumento a Mayo”. En Revista Arquitectura núm.49, junio y julio de 1908 pg. 133.

<sup>51</sup> Lugones, L: *Las limaduras de Hephaestos, Piedras Liminares*. Buenos Aires, Moen y hermano editores, 1910, pg. 204.

<sup>52</sup> Renard, Marcelo y van Deurs, Adriana: “Una propuesta estética para un mensaje conflictivo”. En VVAA: *Las artes entre lo público y lo privado*, Buenos Aires, CAIA, 1995, pg. 194.

<sup>53</sup> Aguerre, Marina: “Espacios simbólicos, espacios de poder: los monumentos conmemorativos de la colectividad italiana en Buenos Aires”. En Wechsler, Diana (coord.): *Italia en el horizonte de las artes plásticas argentinas, siglos XIX y XX*. Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri, ICC, 2000, capítulo II, pg. 63.

Entre 1826 y 1887 varios habían sido los intentos por levantar un Monumento que reemplazara a la histórica Pirámide<sup>54</sup>. Sin embargo recién en 1907 el gobierno argentino a través de la Comisión del Centenario pudo organizar el concurso internacional para proyectar un Monumento Conmemorativo a la Revolución de Mayo y a la Independencia Argentina<sup>55</sup> para el centro de la Plaza de Mayo con un costo final de 300.000 pesos oro. Estaba previsto que fuera a dos vueltas con un primer premio de 10.000 pesos oro y la ejecución del monumento cuando fuera ordenado por el Estado Argentino. La primera etapa cerraba el 31 de octubre de 1907 a las dos de la tarde. Se presentaron setenta y cuatro proyectos entre los que estaba el de GM y LB<sup>56</sup>. En la relación presentada junto con el proyecto bajo la sigla Pro Patria et Libertate, los autores delinean las características esenciales de la obra: “una extensísima base, como para indicar las grandes raíces de aquel fuerte sentimiento popular, que la chispa inicial del 25 de Mayo de 1810 llevó al triunfo de la revolución, da origen a un Obelisco colosal que, elevándose hasta 35 metros de altura, evoca los recuerdos patrióticos más sobresalientes y termina en su cumbre con una composición escultórica, que es la Apoteosis del pueblo, del nuevo Estado y de su enseña santa: La Bandera Argentina”.<sup>57</sup> El 5 de junio de 1908 el jurado premió seis trabajos entre los cuales estaba el presentado por Gaetano Moretti y Luigi Brizzolara con el lema Pro Patria et Libertate y dio una serie de recomendaciones comunicadas a los concursantes el 8 de agosto de 1908: “Modificar la arquitectura de la parte baja de ambos costados del Monumento, en el sentido de darle un poco más de amplitud y mayor espacio a las Fuentes. Además podrán, si lo consideran conveniente, introducir cualquier otra modificación de carácter estético o histórico: *pero sin que ellas varíen la índole y estructura del primitivo proyecto*”.<sup>58</sup>

Enrique Chanourdie publicó en la revista *Arquitectura* un comentario de los trabajos premiados criticando en el caso del proyecto de GM / LB el obelisco que “tiene una figura desgraciada y es tan deficientemente tratado en sus detalles que nos hace dudar se halle este proyecto a la altura del premio con que ha sido agraciado”<sup>59</sup>. Señalaba también en ese artículo la confusión que presentaban las bases del concurso sobre todo a través de la publicación que las acompañaba titulada “Breve reseña histórica de la Revolución Argentina para los artistas extranjeros que tomen parte en el concurso del Monumento a la Revolución de Mayo” respecto de qué iba a celebrar el monumento: la “Revolución de Mayo de 1810” ó la “Revolución Argentina” conviniendo en que por

<sup>54</sup> Taullard, A: *Nuestro Antiguo Buenos Aires*. Buenos Aires, Peuser, 1927, pg. 51 y Gutiérrez, Ramón y Berjman, Sonja: *La Plaza de Mayo, escenario de la vida argentina*. Buenos Aires, Fundación Banco de Boston, 1995, pg 79.

<sup>55</sup> Bases del Concurso en Revista Técnica n° 44, abril – mayo de 1907 pp 38/ 39.

<sup>56</sup> *Concurso para el Monumento de la Independencia Argentina*. Buenos Aires, Kraft, 1908; *Documentos de la Comisión Nacional del Centenario*, AGN, Sala 7, legajo 18-4-8.

<sup>57</sup> Moretti, Gaetano, Brizzolara, Luigi: *Concurso para el Monumento a la Independencia Argentina en Buenos Aires*, Milán, 1909. Además Raúl Piccioni ha estudiado recientemente la trama de intereses y presiones que se tejieron detrás del concurso entre las distintas representaciones extranjeras que tenían artistas que presentaron proyectos para la obra. El monumento pasaba a ser de este modo un “problema de estado”, ver *El Monumento al Centenario, un problema de estado*, mimeo. Para una lectura formal e ideológica del primer proyecto ver: Wechsler, Diana: “Pro Patria et Libertate”. En *La Plaza de Mayo*, op. cit. pg. 92.

<sup>58</sup> Moretti, Gaetano, Brizzolara, Luigi: *Concurso para el Monumento a la Independencia Argentina en Buenos Aires*, op. cit. El fallo del jurado se publicó en *Arquitectura*, Suplemento de la Revista Técnica núm. 49, junio – julio 1908, pg. 159.

<sup>59</sup> Chanourdie, Enrique: “Resultado del concurso del Monumento a Mayo”. En *Arquitectura*, Suplemento de la Revista Técnica n° 49, junio – julio 1908, pg. 132 y ss.

las características de la Plaza era más aconsejable un monumento que conmemorara “los acontecimientos del *Año Diez*”<sup>60</sup>.

El concurso definitivo se realizó entre el 20 y el 28 de mayo de 1909 resolviéndose la elección del trabajo ganador con un veredicto que en principio dictaminó un empate entre los trabajos presentados por los belgas Lagae y Dhurcque y por el de Moretti y Brizzolara. Se tuvo que recurrir al voto del presidente de la Comisión, Marco Avellaneda, quien otorga el primer premio al equipo italiano.

Este proyecto incorporaba un vano interior destinado para Museo de la Independencia donde se incluiría la vieja Pirámide de Mayo. El proyecto original de treinta y cinco metros se elevaba con las modificaciones a cuarenta y seis para dar lugar a una cripta que contuviera la vieja Pirámide.

El 27 de agosto del mismo año se firmó el contrato que establecía entre otras cosas que los autores se obligaban a asistir y dirigir personalmente los trabajos de colocación del monumento en sus partes escultóricas y que el basamento y los grupos escultóricos exteriores estarían realizados en mármol de Carrara. Recibirían a cambio un pago de 300.000 pesos moneda nacional de oro sellado y se establecía que debería quedar concluido antes del 31 de diciembre del año 1915 previo traslado de la Pirámide. Se pensaba inaugurarlo para la conmemoración del Centenario de la Independencia del país al año siguiente<sup>61</sup>

A partir de esta fecha el proyecto entra en un período de incertidumbres que queda testimoniado pormenorizadamente en un informe que los autores escriben en Milán en el mes de diciembre de 1914<sup>62</sup>.

El primer problema era de índole económica. La Comisión propuso que las modificaciones señaladas al proyecto de la primera vuelta estuvieran comprendidas dentro del presupuesto asignado originalmente.

El contrato indicaba que el Monumento “debería construirse en mampostería con un ligero revestimiento de mármol de Carrara y se estableció que todas las esculturas debieran ser también de mármol. Pero la Comisión, en la que habían surgido vivas contrariedades, respecto al empleo de materiales extranjeros, teniendo en cuenta que, justificadas consideraciones de dignidad nacional y de estética, aconsejaban el empleo de materiales argentinos, cuidó, en un artículo del contrato, de reservarse el derecho a cambiar, radicalmente, las disposiciones técnicas de la obra”<sup>63</sup>

Y ejercieron ese derecho. Propusieron que las estatuas fueran fundidas en bronce lo cual equivalía a cambiar la forma de trabajo ya que se debía pasar de los pequeños modelos originales para la ejecución en mármol a otros de dimensiones naturales para ser fundidos en bronce con la consiguiente necesidad de disponer de talleres para contenerlos. Los modelos se harían en talleres de Génova y Milán.

A las modificaciones en altura y aparato decorativo del Monumento el proyecto definitivo agregaba una Plan Regulador para la Plaza de Mayo consistente en el rediseño de la “embocadura” de la Avenida de Mayo con la reubicación del Concejo Deliberante y el Palacio Municipal como remates de la Avenida y la recuperación de la relación del río con el centro histórico de la ciudad a partir de la demolición de la Casa de Gobierno y los almacenes de la Aduana “haciendo recobrar en tal modo á Buenos

---

<sup>60</sup> *Ibidem* pg. 134

<sup>61</sup> Ver Registro de Contratos Civiles y Comerciales, año 1909. Contrato (copia) de la Comisión Nacional del Centenario con los sres. Luigi Brizzolara y Gaetano Moretti. Eduardo L. Durao y Vicente Hoyo, escribanos, Florida n° 55, Buenos Aires. En *Documentos de la Comisión Nacional del Centenario*, AGN, Sala 7, legajo 18-4-8

<sup>62</sup> Moretti, Gaetano y Brizzolara, Luigi: *El Monumento á la Revolución de Mayo y á la Independencia Argentina en Buenos Aires, sus vicisitudes y la obra artística de sus autores*. Milán, 1914

<sup>63</sup> *Ibidem* pag. 25

Aires el disfrute estético de su inmensa corriente de agua, toda la zona de terreno que se extiende desde la Plaza Colón hasta el puerto, hubiera debido transformarse en un gran parque, en el que se hubieran diseminado, con oportuno criterio artístico, los varios monumentos ofrecidos por las colectividades extranjeras á la República Argentina, cuidando de colocarlos alrededor del monumento principal elevado en el centro de la Plaza de Mayo, en vez de hallarse, como ahora, esparcidos sin alguna significación en las varias partes de la Ciudad. Se hubiera conseguido en tal manera, que adquirieran la elevada función histórica, de afirmar al mundo la suma importancia que la Argentina ha sabido alcanzar y que universalmente se le reconoce”<sup>64</sup>

Lugones Lugones, quien asiste a la Exposición de los trabajos ganadores del Concurso Internacional realizado en la Rural va a hacer una filosa crítica al conjunto de los modelos presentados<sup>65</sup>. Hay en su texto una primera observación relacionada con un tema ya tratado por Chanourdie en el artículo antes mencionado<sup>66</sup> manifestando que “casi ninguno ha tenido una idea clara de la conmemoración, ni siquiera el dominio informativo del tema”<sup>67</sup>

Clasifica los proyectos en dos grupos: los que se asimilan a monumentos funerarios y los que tienen carácter militar, criticando esta retórica como “falsa”.

Admite sin embargo que “dentro de este carácter general, hay proyectos superiores á otros, no faltando algunos buenos ó discretos”<sup>68</sup>

Coincide con los miembros de la Comisión del Centenario en que el monumento debe realizarse con materiales nacionales, “el edificio nos permitiría una satisfacción importante: la de construirlo con materiales del país, comenzando por ese bello asperón rosa de Misiones que ensayaron los jesuitas en sus antiguas iglesias”<sup>69</sup>

En el epílogo critica el proyecto de GM y LB: “el monumento elegido por la comisión especial, responde estrictamente al tipo criticado en este estudio que acaba de leerse. Es una pilastra montada sobre una base cuyos ángulos rematan cuatro emblemas rostrales. Su decoración consiste en grupos escultóricos de tendencia guerrera, conforme á la retórica vocativa de los “tutti” de ópera.

Sobre el ábaco terminal, una sediciosa amazona cabalga desnuda sobre un crespo corcel, enristrando en soldadesca diagonal la bandera de la patria. Imposible averiguar cómo ha hecho su acrobático escarceador para subir, donde se encuentra, y cómo se mantiene allí. Misterios del convencionalismo y oportunidades de la piedra inmóvil, que pretende producirnos, sin embargo, el primordial encanto estético de la naturaleza”<sup>70</sup>

Como señala Adrián Gorelik<sup>71</sup> la crítica de Lugones apunta a la parte menos defendible de la arquitectura académica: su convencionalismo “al ser pura condensación retórica”<sup>72</sup>

El 12 de septiembre de 1910, seis meses después de la fecha originalmente establecida, se entregó a los autores del proyecto del terreno de la Plaza donde se iniciaron los trabajos de ensayo del subsuelo para establecer el tipo de fundación que llevaría el Monumento. Mientras tanto en los talleres italianos continuaban las obras de los

---

<sup>64</sup> *Ibidem* pag. 39.

<sup>65</sup> Lugones, Leopoldo: “El Monumento del Centenario”. En *Las limaduras de Hephaestos, Piedras Luminarias*. Buenos Aires, A. Moen y hermano editores, 1910.

<sup>66</sup> Ver nota 30.

<sup>67</sup> Leopoldo Lugones: *El Monumento del Centenario*, op. cit pag. 201.

<sup>68</sup> *Ibidem* pag. 212.

<sup>69</sup> *Ibidem* pag. 220.

<sup>70</sup> *Ibidem* pag. 238.

<sup>71</sup> Gorelik, Adrián: *La Grilla y el Parque, espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887 – 1936*. Buenos Aires, UNQ, 2004, pg. 230.

<sup>72</sup> *Ibidem* pag. 231.

modelos de las futuras esculturas. Corría el año 1911 y no habían comenzado aún los trabajos de las fundaciones en la Plaza porque todavía la Comisión no había resuelto cuáles serían los materiales de recubrimiento de la obra. Esta elección era determinante para establecer la estructura mural y las fundaciones. Éstas, finalmente, fueron iniciadas en enero de 1912, debiendo tenerse en cuenta un refuerzo especial por las obras del túnel del subte A. Para esa fecha se había establecido un taller en la misma Plaza donde se trabajaba en los bocetos de la base del Obelisco en tamaño natural. En ese año hay un cambio de jurisdicción de la obra ya que los miembros de la Comisión del Centenario habían renunciado y de esta forma el proyecto pasa a depender del Ministerio de Obras Públicas. Se nombró una Junta Asesora presidida por el Intendente de la ciudad para supervisar los monumentos conmemorativos a la Revolución de Mayo ante la cual los autores reiteran las dificultades que tienen en la prosecución de los trabajos debido a los cambios previstos en el Monumento y la invariabilidad del presupuesto.

Llegados a este punto una Comisión Especial constituida por el Ministro de Obras Públicas, el Intendente de la Ciudad y el Director General de Arquitectura firman con los autores un nuevo contrato en enero de 1913 donde se aclaraban los cambios producidos a través del tiempo y la variación en el presupuesto de la obra solicitando la aprobación del Parlamento Argentino por la importancia del compromiso económico asumido. La Comisión de Obras Públicas de la Cámara se manifestó contraria a aceptarlo quedando el expediente relativo al Monumento en suspenso esperando un debate que nunca se dio.

Entre septiembre y octubre del año 1915 se publican en Montevideo una memoria<sup>73</sup> del proyecto dirigida al embajador de Italia en la República Argentina en la cual se resumen las vicisitudes por las cuales atravesó el proyecto desde el Concurso de 1909 y un breve texto<sup>74</sup> que resume las acciones llevadas a cabo por los autores y las contradicciones del gobierno nacional respecto de la obra cuando propone, entre otras cosas, volver al proyecto original en mármol blanco de Carrara.

En la primera se describen también los hechos ocurridos ese año que tendían a hacer desaparecer del lugar todos aquellos elementos vinculados a la construcción del Monumento y hacia el final se pregunta GM si el conjunto de acciones descritas quieren, en realidad, provocar el pedido de rescisión del contrato. A pesar de nuevas gestiones ante el Ministro de Obras Públicas, el Dr. Moyano<sup>75</sup>, eso se produce el 3 de mayo de 1921 a través de un decreto del Gobierno Nacional firmado por Yrigoyen y P. Torello donde se declara en su primer artículo: “declárase rescindido el contrato celebrado por la extinguida comisión nacional del Centenario, y los señores Moretti y Brizzolara para la erección del monumento conmemorativo a la Revolución de Mayo de 1810, dejándose expresa constancia de que esta medida obedece a razones de orden administrativo y económico que no afectan el carácter de profesionales o de artistas de los autores del proyecto”<sup>76</sup>

---

<sup>73</sup> *Monumento in Buenos Aires alla Indipendenza Argentina*, Memoria a S. E. L' Ill. Sig. Ministro Plenipotenciario di S. M. Re d' Italia presso la Repubblica Argentina in Buenos Aires, Stabilimento Tipografico “Siglo – Razón – Telégrafo”, Montevideo, 1915. Este documento relata con mayor detalle y crudeza las distintas gestiones de los autores del proyecto ante las distintas autoridades argentinas. Se usan términos como “extorsión”, “humillación” y “hostilidad” para caracterizar esas tratativas.

<sup>74</sup> “Monumento a la Independencia Argentina en Buenos Aires”, 20 de octubre de 1915 en *Gaetano Moretti*, AGN del Uruguay, caja D, carpeta 3.

<sup>75</sup> Carta dirigida al Dr. Moyano por Gaetano Moretti el 12 de noviembre de 1915, en AGN del Uruguay, GM, Caja D, carpeta 3.

<sup>76</sup> “Il Monumento alla Rivoluzione di Maggio, la rescissione del contratto”, en *La Patria degli Italiani*, AGN del Uruguay, GM, Caja D, Carpeta 3.

## El Palacio Legislativo de Montevideo: la gran obra battlista

*Por siglos será contemplada vuestra obra con la dulce y fecunda emoción que producen las grandes creaciones del Arte; por siglos ella hará que se os recuerde con admiración y simpatía, y cuando la sucesión del tiempo o los cataclismos de la Historia o de la Naturaleza, la sometan a la ley implacable que impone un fin ineludible al hombre y a sus obras, no faltará un alma selecta que escriba todavía vuestro nombre en alguna de las desmoronadas y envejecidas esculturas, suprema consagración de vuestro esfuerzo ... Señor Moretti, genial artista, hombre honrado y justo, en nombre del Partido Colorado, gracias.<sup>77</sup>*

*Este trabajo encuentra al artista en plena y radiante madurez cuando pasado el delicado y vacilante período de la juventud, la obra se produce espontánea, fresca y depurada de toda ganga al pasar por el tamiz de una sabia crítica que se ha formado en el estudio, los viajes y el ejercicio de la profesión y largos años de profesorado.<sup>78</sup>*

La acción y el impulso del Partido Colorado en la figura del senador y luego presidente de la República don José Battle y Ordóñez fueron determinantes para la construcción del Palacio Legislativo de Montevideo.

Fue él quien el 18 de julio de 1906 colocó la piedra fundamental<sup>79</sup> después de dos años de incertidumbres originadas por la prematura y trágica muerte del ganador del concurso del año 1904, Vittorio Meano<sup>80</sup> y por la ampliación y adaptación del proyecto original a un nuevo solar en el eje sur de la Avenida Agraciada en el que trabajaron los arquitectos Jacobo Vázquez Varela y Antonio Bianchini<sup>81</sup>. Estos profesionales iniciaron los trabajos en septiembre de 1908 estando en 1912 concluido el basamento y encaminadas las obras de terminación de mampostería de la estructura del edificio.

En febrero de ese año la Comisión del Palacio Legislativo, cuerpo colegiado conformado para controlar la marcha de las obras, encarga al secretario del Senado Dr. Mateo Magariños Solsona buscar y contratar en Europa un arquitecto de renombre. En Francia comienza las tratativas con el arquitecto A. Guilbert con quien a fines del mismo año firma un convenio que establecía entre otras cosas que “el arquitecto Guilbert hará lo más pronto posible un viaje de corta estadía a Montevideo con el objeto de discutir y ajustar con la Comisión respectiva las modificaciones de que sea pasible el proyecto del Palacio Legislativo a fin de permitir la prosecución inmediata de los trabajos en el sentido de una mejor estética”.<sup>82</sup>

---

<sup>77</sup> Discurso pronunciado en el homenaje que el Partido Colorado rindió al arquitecto Gaetano Moretti en el Parque Hotel la noche del 23 de setiembre de 1925, en Bausero, Luis: *En el XXXV Aniversario de la Inauguración del Palacio Legislativo*, suplemento diario El Día, Montevideo, Uruguay, Caja B/ Palacio Legislativo, AGN, Uruguay.

<sup>78</sup> Carta del arquitecto J. A. Scasso al director del diario El Día publicada el 8 de enero de 1918. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Uruguay.

<sup>79</sup> Para el tema ver: Bausero, Luis: “La piedra fundamental del Palacio Legislativo”, suplemento diario *El Día*, Montevideo, Uruguay, Caja B/ Palacio Legislativo, AGN, Uruguay

<sup>80</sup> Molinos, Rita y Sabugo, Mario: *Vittorio Meano, la vida, la obra y la fama*. Buenos Aires, Fundación Pro Buenos Aires, 2004.

<sup>81</sup> Para un completo y detallado registro de la historia del Palacio Legislativo consultar: Bausero, Luis: *Historia del Palacio Legislativo de Montevideo*. Montevideo, Imprenta Rosgal, 1987 (2º edición) y la Caja B/ Palacio Legislativo, artículos del mismo autor publicados en el diario El Día de Montevideo.

<sup>82</sup> Bausero, Luis: *Historia del Palacio ... op. cit.* pg. 50.



En Montevideo el arquitecto francés presenta una serie de planos que son rechazados a lo que se agrega su negación a permanecer mucho tiempo en la ciudad, condición que le había impuesto la Comisión para el caso que él prosiguiera con los trabajos.

Aprovechando la estadía de GM en Buenos Aires, la Comisión por intermedio del ingeniero Canessa se dirige al arquitecto quien se entusiasma frente al ambicioso proyecto: “creo haberme encontrado frente a un trabajo seductor y que mejor responda a mis aptitudes personales, por eso creo me dedicaría a él preferentemente. Para mí el éxito de este trabajo no depende solamente del ejercicio honesto y concienzudo de las prácticas profesionales sino también de una completa dedicación con los entusiasmos y actividades del artista”<sup>83</sup>.

Al mismo tiempo que empezaba la relación laboral comenzaban los problemas que se prolongarían incluso más allá de la extinción de la relación contractual y aún de la muerte del arquitecto<sup>84</sup>.

GM se encontró con un edificio que ya estaba iniciado y cuyos proyectistas, Bianchini y Vázquez Varela habían cambiado el sentido del proyecto de Meano modificando por un lado la disposición horizontal del original por un edificio elevado sobre una gran plataforma de granito y por otro disponiendo un gran hall o salón de pasos perdidos de cincuenta metros de largo como eje estructurador del proyecto.

En 1917 el arquitecto J. A. Scasso visita el estudio de GM en Milán y relata la marcha de los trabajos en una carta que envía al director del diario *El Día de Montevideo*<sup>85</sup>:

“Conversando con el arquitecto Moretti – Hablando del Palacio Legislativo.

Milán, noviembre 6 de 1917. Sr Director de *El Día* - En mayo de 1917 la Comisión del Palacio Legislativo solicitó en momentos que no lo esperaba al arquitecto Moretti el envío de datos y planos completos para ponerse en condiciones de realizar una licitación completa y definitiva de las obras”.

Aceptado tácitamente por Moretti este compromiso, se puso de inmediato y exclusivamente a producir y reunir todos los elementos para corresponder a esa solicitud en la que había tanta premura.

Entre la firma del contrato con la presentación el primer plan de trabajos en abril de 1913 y la visita del arquitecto J. A. Scasso al estudio de GM en Milán en 1917 distintos acontecimientos impidieron el normal desarrollo de las obra tal como la Comisión del Palacio Legislativo lo había previsto.

La Primera Guerra Mundial dificultó el tráfico de cargas y pasajeros entre Europa y América. GM, establecido en Milán durante la contienda, en la que participó su hijo como granadero del ejército italiano y donde perdió a su hermano en el frente del Piave<sup>86</sup>, presentó en 1915 un ambicioso plan de trabajos al cual el Congreso no le

---

<sup>83</sup> Citado por Luis Bausero en “Esplendor al Palacio Legislativo”, diario *El Día*, Montevideo, Uruguay, en Caja B / Palacio Legislativo, A GN del Uruguay.

<sup>84</sup> El A GN del Uruguay conserva la memoria de los trámites y acuerdos practicados para la definición de indemnizaciones complementarias a los honorarios recibidos por el arquitecto GM en su calidad de autor del definitivo proyecto y director de las obras del Palacio Legislativo de Montevideo enviadas por el yerno del arquitecto, Ambrogio Annoni, a la Presidencia de la Comisión del Palacio Legislativo el 6 de mayo de 1939, un año después de la muerte del arquitecto acaecida en Milán a fines de 1938. Caja D / Palacio Legislativo, Carpeta 5.

<sup>85</sup> Carta del arquitecto Scasso al director del diario *El Día* ... op. cit.

<sup>86</sup> *L' Italia del Popolo* "nell' Uruguay, L'architetto Gaetano Moretti, sf y sin datos de procedencia, A GN Uruguay, Caja D carpeta 6. Este artículo publicado por un diario italiano de Montevideo describe el regreso de GM al Uruguay después de dos años de ausencia debido a la guerra en Europa: “torna tra noi dopo due anni e ci porta con le speranze per la patria in guerra anche la sua malinconia per le pene che gli pungono l'anima: durante le ultime terribili battaglie per arrestare l'invasione nemica, il suo fratello, Guido, ufficiale dell'esercito nostro, cadde il 6 dicembre 1917, sui margini del Piave, sereno eroe del dovere che non rimpianse il sacrificio della giovine vita purché la patria fosse salva.

asignó el presupuesto correspondiente. Las dificultades creadas por la guerra y los cambios sociales a partir de los reclamos de la clase obrera uruguaya tendientes a conseguir mejores condiciones de trabajo hicieron muy lenta la prosecución de las obras<sup>87</sup>

“Sobre las mesas de trabajo encontramos los planos que estudian el revestimiento completo de la fachada, que, como se sabe, será en mármol nacional, y las planillas que deben regular los trabajos de explotación en las canteras y luego la colocación de los trozos en obra. En algunos dibujos vemos también ensayos de efectos de color que con atinada previsión, se realizan antes de resolver la selección de los mármoles”<sup>88</sup>

Otro tema a considerar por GM fue la decisión de la Comisión de utilizar mármoles nacionales para el recubrimiento externo del edificio. Una intensa polémica se entabló entre aquéllos que estaban de acuerdo con esta decisión y otros que la criticaban con argumentos técnicos y con informes basados en las características del mármol elegido, extraído de las canteras del Departamento de Maldonado<sup>89</sup>

“El arquitecto Moretti ha ensayado por su cuenta, con ánimo de interesar en ello a la Comisión – en dibujos y maquetas – las modificaciones a introducir en el moldurado del basamento general y exterior del edificio, para corregir el desgraciado efecto que produce el perfil actual y que, de quedar, constituiría el más saliente defecto y que más comprometería la belleza de todo el exterior. Como se recordará el basamento fue construido antes de que le fuera confiada la obra en época en que la dirección estaba en manos poco expertas para dirigir trabajos artísticos de tan elevada importancia”<sup>90</sup>.

La primera dificultad que encuentra GM es la de tener que trabajar sobre un edificio en parte definido por las modificaciones hechas por Bianchini y Vázquez Varela al proyecto original de Meano. A esto se suma el tema del emplazamiento que llevará a Moretti a hacer una propuesta a escala urbana de rediseño de los alrededores del Palacio<sup>91</sup>.

“El proyecto confeccionado para decorar y terminar el Palacio Legislativo es una obra de arquitectura noble y refinada; dentro de una línea clásica que se impone serena y resueltamente, y que procede de la estructura misma del edificio están dispuestos los elementos ornamentales de indiscutible espíritu moderno, en los cuales el sentimiento y la ciencia del arquitecto han operado milagros de gracia y de belleza”<sup>92</sup>.

Línea clásica y espíritu moderno son dos expresiones presentes en los debates que llevarán a la renovación de la enseñanza en la Academia de Brera donde GM heredará el puesto de su maestro Camillo Boito a partir de 1908. Preocupado por la introducción de contenidos técnicos en la currícula va a proponer una serie de conferencias donde con la participación de invitados especializados en “planes reguladores; el arte de los jardines; los edificios públicos; las construcciones privadas; la lógica correspondencia entre las exigencias constructivas y el aparato decorativo en las obras de arquitectura”<sup>93</sup> se amplíe y actualice la oferta académica.

---

E forse presso la tomba improvvisamente del fratello morto, bivacca il suo figlio lo Gigino, uno dei più baldi ufficiali dei granatieri d'Italia, più volte decorato per atti di valore.

<sup>87</sup> Bausero, Luis: *Historia del Palacio Legislativo de Montevideo* ... op. cit. pg. 61 y 62

<sup>88</sup> Carta del arquitecto Scasso al director del diario El Día ... op. cit.

<sup>89</sup> Para la polémica ver diarios El Día del 8, 9 y 14 de marzo de 1924

<sup>90</sup> Carta del arquitecto Scasso al director del diario El Día ... op. cit.

<sup>91</sup> Moretti, Gaetano: *Palacio Legislativo de Montevideo. Plan Regulador de la Plaza y afluencia de las calles adyacentes*, Montevideo, Biblioteca del Poder Legislativo, 1921.

<sup>92</sup> Ibidem.

<sup>93</sup> Ricci, Giuliana: “L'architettura all'Accademia di Belle Arti di Brera: insegnamento e dibattito”. En Giuliana Ricci (a cura di): *L'Architettura nelle Accademie Riformate. Insegnamento, dibattito culturale, interventi pubblici*. Milano, Guerini Studio, 1992 (prima edizione) pg. 281.

Pese al “olvido” de las autoridades para que el día de la inauguración, el 25 de agosto de 1925, ocupara un lugar de honor junto a las autoridades nacionales y extranjeras y sumado a ello las críticas al edificio que formulara Leónidas Chiappara<sup>94</sup>, GM va a ser recibido y agasajado por el gobierno uruguayo en septiembre de ese año en el Parque Hotel con un banquete presidido por el ex presidente de la República como un acto a la vez de homenaje, reconocimiento y desagravio a su persona, “anoche, entrando al Parque Hotel, entre unos pocos amigos íntimos, los comensales que habían llegado primero lo aclamaron. Moretti sonreía nervioso, encogiendo más el cuerpo, como si lo quisiera hacer invisible en aquel momento entusiasta, como si esquivara el choque de la realidad. Allá quedó, en un pasillo, entre amigos que reverenciaban su genio. Moretti, emocionado, apenas si balbucía las inevitables palabras de saludo. No era una excepción verlo así. El gran artista milanés es como un volcán. Pero sólo arroja su fuego cuando se inclina, entusiasta y fervoroso, sobre la mesa donde han de florecer los frutos de su gran talento”<sup>95</sup>

## **El Proyecto para el Monumento a la Bandera Nacional en la ciudad de Rosario y el debate en torno de la identidad nacional**

*“Hay dos modos de indicar el sitio donde nació la Bandera Argentina: con el monumento o con la Bandera misma.*

*“El Monumento puede ser el obelisco, la pirámide, la columna, la torre, el arco de triunfo o la estatua.*

*[...] “La Bandera, ella misma, enarbolada en forma no superada por nadie, para que flamee por siempre en el cielo de la ciudad, sobre el río y sobre las islas, al tope de un mástil monstruo, alzado sobre un vasto y sólido basamento, que rememorando la batería “Libertad” sirva de museo de banderas y de guarda de ofrenda; también puede ser al igual que las formas citadas, una expresión propia, una fuente inagotable de emociones y anhelos para todos los argentinos, mientras perduren como nación en los siglos”<sup>96</sup>*

Monumento o Bandera, la elección de una u otra forma de materializar el conjunto que celebrara el lugar y el momento en que el general Manuel Belgrano izara por primera vez la bandera nacional recorrió la historia de su consecución desde el primer proyecto del ingeniero Nicolás Grondona de 1872 hasta el actual, presentado por los arquitectos Bustillo y Guido al definitivo concurso de 1940.

Una litografía del establecimiento Fleuti presenta el proyecto de Grondona como una pirámide/obelisco sobre un gran podio con escalinata sobre la calle Maipú. Tenía una contraparte en la isla Independencia donde erróneamente se creía que Belgrano había enarbolado la bandera<sup>97</sup>.

---

<sup>94</sup> Chiappara, Leónidas: *La verdad arquitectónica y el Palacio Legislativo*. Montevideo, Fernández & Artigas Editores, 1925. En este breve texto el autor critica el edificio augurándole “que será viejo a corto plazo; o un vejete rejuvenecido constantemente a base de cosméticos y afeites”.

<sup>95</sup> “La apoteosis de anoche en nuestro Parque Hotel”. En *El Día*, 24 de setiembre de 1925, Montevideo, Uruguay, A GN, Uruguay. En el mismo archivo se conservan varias notas periodísticas aparecidas en esa semana que se suman a los homenajes del pueblo uruguayo a GM.

<sup>96</sup> Comisión Popular Pro Monumento: *Monumento a la Bandera Nacional en la ciudad de Rosario. Bases del Concurso de planos preparados por la Comisión Popular Pro Monumento*. Rosario, Talleres Gráficos Fenner, 1927

<sup>97</sup> Funes Freire, Francisco: *Recopilaciones Históricas en torno al General Manuel Belgrano y al Monumento a la Bandera*. Rosario, Talleres Gráficos del Colegio San José de Artes y Oficios, 1956;

A este primer intento sigue la solicitud de la Municipalidad de la ciudad de Rosario a las Honorables Cámaras Legislativas en 1898 de una ley especial para levantar un Monumento una vez realizada una investigación del sitio donde Belgrano había desplegado la bandera nacional. La Comisión nombrada determinó que la Plaza Almirante Brown entre las calles Córdoba por el sur, Santa Fe por el norte, 1° de Mayo por el oeste y del Bajo por el Este fue el sitio donde se izó la bandera y donde debía colocarse la piedra fundamental del Monumento. La Comisión consulta y hace valer la opinión de los vecinos más importantes de la ciudad para confirmar el lugar<sup>98</sup>.

Una ley de la Honorable Cámara de Diputados de la Provincia de Santa Fe del 22 de junio de 1898 autoriza a la Intendencia Municipal de Rosario la colocación de la piedra fundamental que se realiza en coincidencia con las festividades del 9 de Julio de ese año.

A principios del siglo XX el Monumento pasa de la órbita provincial a la nacional siendo la Comisión del Centenario de la República la encargada de construirlo contratando directamente a la escultora tucumana Lola Mora de Hernández en 1909 para su ejecución. Una serie de problemas entre la Comisión primero y luego con la Dirección General de Arquitectura, a donde pasaron los proyectos una vez disuelta la Comisión, aconsejan la rescisión del contrato con la artista basada en el incumplimiento de la cláusulas contractuales y sobre todo por las deudas contraídas con sus contratistas en Italia, donde ella montó su taller y realizó las esculturas. En 1923 se constituye la Comisión Popular Pro Monumento a la Bandera quien se encarga de continuar las tratativas con la artista examinando "la conducta seguida por la nombrada escultora, tanto con el Superior Gobierno, como con ella y ha considerado que, aún en el caso que redujera sus pretensiones ¿Con qué garantías morales se contaría para limitar los años que están corriendo? Creemos que hoy no es posible terminarlo con el precio estipulado, pero antes los contratos realizados en Italia, demuestran que el error de presupuesto no era importante. Creemos también en sus condiciones artísticas, pero faltan las condiciones contractuales y administrativas, diciendo así que la contratista, después de recibir fuerte parte del valor de las obras, no pagó a sus subcontratistas, ni obreros, teniendo a su haber embargos judiciales. Dicha conducta hizo que la Dirección General de Arquitectura de la Nación, pidiera al señor Ministro de Obras Públicas, la rescisión del contrato existente por culpa de la contratista; opinión que también comparte el señor procurador del tesoro"<sup>99</sup>. En agosto de 1925 además de la rescisión del contrato se promueve la construcción de un nuevo Monumento. La Comisión consulta entonces a distintas instituciones y personalidades "sobre la forma en que debe ser efectuado un digno homenaje a la Bandera"<sup>100</sup> y define la Bases teniendo en cuenta esas opiniones para un futuro concurso de una sola prueba estableciendo en su artículo tercero la participación de tres escultores, Rogelio Yrurtia, Alberto Lagos y Víctor M. Garino y tres arquitectos, René Villeminot, Francisco Gianotti y Gaetano Moretti<sup>101</sup>,

---

Sebastianelli, Héctor: "Monumento Nacional a la Bandera". En *Historia de aquí a la vuelta 1*, Rosario, Ediciones de Aquí a la vuelta, 1990 y Gutiérrez, Ramón y Pujal, Juan; "Los antecedentes del Monumento a la Bandera. Una larga trayectoria de proyectos y frustraciones monumentales". En VVAA: *Las huellas de un símbolo. Monumento Nacional de la Bandera*. Rosario, CEDODAL Rosario, FAPyD y DNA distrito litoral, 2007 pg. 7

<sup>98</sup> Araya, Ramón: *DOCUMENTOS sobre la erección del monumento conmemorativo de la creación de la Bandera Nacional en la ciudad de Rosario*. Rosario, Comisión Popular Pro Monumento, 1928

<sup>99</sup> *Ibidem* pg. 110

<sup>100</sup> *Ibidem* pg. 125

<sup>101</sup> En una carta fechada el 30 de diciembre de 1927 dirigida por el presidente de la Comisión, Ramón Araya a GM, le pide que cambie el lema del trabajo enviado (Cándida) ya que el concurso si bien no era

elegidos por la misma Comisión. Otra vez la dupla Monumento / Bandera aparecen en la crónica de las consultas realizadas<sup>102</sup>.

Sin embargo el Concurso tiene la oposición de la Comisión Nacional de Bellas Artes, dirigida por el arquitecto Martín Noel y de la Sociedad de Artistas Argentinos quienes en principio manifiestan la desaprobación de las Bases del Concurso “por ser estas contrarias a los más elevados propósitos de los artistas argentinos y al sentimiento patrio”<sup>103</sup>. Esta etapa del llamado a concurso coincide con el surgimiento de la reacción nacionalista que a través de los escritos de Rojas y Gálvez en el campo de la literatura y las arquitecturas de Noel y Guido en el proyectual quienes plantearán una nueva y diferenciada relación con los grupos inmigrantes<sup>104</sup>. Como contrapartida de “lo foráneo” ese grupo va a proponer la figura del escultor Rogelio Yrurtia como el artista capaz de representar “lo nacional”. Esta polémica ya se había planteado con la primera escultura para homenajear a un extranjero en Buenos Aires. La operación también encubría el deseo de “los de Buenos Aires” de desplazar a los rosarinos, por entonces mayoría en el Jurado, e imponer arbitrariamente sus preferencias.

Después de una escalada de reproches entre la Comisión y las autoridades nacionales, el concurso es declarado desierto.

---

internacional y abierto debía guardar las formas de uno similar. GM había comunicado el lema en una carta anterior dirigida al ingeniero Araya. AGN, Montevideo, Caja D, carpeta 11

<sup>102</sup> La “contestación” del obispo Abel Bazán y Bustos, uno de los consultados por la Comisión y a quien GM va a tener en cuenta en su Memoria (Floreat) incluye opiniones como: “la majestad y grandiosidad que ha de ser nota característica del monumento, descartaría desde luego, en mi concepto, la idea de simbolizarlo u objetivarlo en forma de torre, obelisco, columna, pirámide, arco de triunfo, o cualquier otro símbolo aislado.

Todas las formas si bien indicadísimas para inmortalizar un personaje, un acontecimiento, un hecho singular cualquiera, resultarían pequeñas, menguadas y pobres para un Monumento de la magnitud, trascendencia y significado del presente. Faltaríale la belleza armónica del conjunto que desde el primer momento debe cautivar y subyugar el espíritu, pues, debiendo ser un acervo gráfico, sustancial de la historia patria, no basta aquí la belleza aislada de la masa, siquiera sea ello un mosaico de fechas, inscripciones altos relieves, etc.” en *DOCUMENTOS* ...op. cit. pg. 127

<sup>103</sup> *Ibidem* pg. 163

<sup>104</sup> Estas ideas están desarrolladas en Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz: “La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos”. En *VVAA: Ensayos Argentinos, de Sarmiento a la Vanguardia*. Buenos Aires, CEAL, 1983, pg. 69

## Segunda parte: los encargos “italianos”

### El Pabellón de Italia en la Exposición del Centenario de la Revolución de Mayo: arquitectura efímera y Arte Nuevo

*Quanti mai artisti, mossi da vaghezza di nuovi ambienti o da ricerche di nuove fonti di espansione artistica, non hanno trovato, nella capitale gloriosa della Repubblica sud – americana larghissime simpatie e fortune non indifferenti?*<sup>105</sup>

*Ho udito un Ministro, che non era quello della Pubblica Istruzione, domandare un giorno a un nostro Ingegnere che lo accompagnava nella visita se le locomotive esposte nel nostro padiglione eran tutte costruite in Italia e sò, purtroppo, d’Italiani i quali ignoravano allo stesso modo che nei nostri stabilimenti si potessero costruire macchine “così inglesi”*<sup>106</sup>

Por un decreto del 13 de enero de 1909 el Comitato Nazionale per le Esposizioni e le Esportazioni Italiane all’ Estero tiene el encargo oficial de organizar y dirigir el concurso de Italia en la Exposición Internacional de Ferrocarriles y Transportes Terrestres, Agricultura, Higiene y Medicina en Buenos Aires.

El Cavaliere Orlandi ese año logró concretar las bases del contrato de participación ratificado dos meses más tarde por el ingeniero Luigi. La Comisión de Milán dispuso el uso de la mano de obra que preparaba la Exposición de Bruselas de la cual GM era vice – presidente de la comisión técnico – ejecutiva.

La tarjeta personal que GM imprimió para usar en Buenos Aires<sup>107</sup> nos informa de los nombramientos que había recibido por parte del Reino de Italia relacionados con la Exposición del Centenario de la Revolución de Mayo: *Regio Commissario del Governo Italiano per l’Esposizione Internazionale di Belle Arti del 1910 in Buenos Aires. Vicepresidente della Commissione Esecutiva del Comitato Nazionale per le Esposizioni ed Esportazioni all’ Estero.*

Giuliana Ricci<sup>108</sup> señala las posibilidades de intercambios e incluso de propuestas a futuro en tanto “signos de modernidad” que ofrecían las obras a realizarse en las exposiciones nacionales e internacionales a fines del ochocientos y principios del novecientos.

Pone la atención además en un aspecto poco estudiado como es la posibilidad de mostrar trabajos de alumnos o de profesionales recién recibidos en el marco de las obras para las exposiciones. Para la dirección de la obra del Pabellón GM arma un equipo con un ex alumno de la Academia de Brera y luego del Politécnico, Mario Palanti, quien en 1909 había obtenido “una medalla de oro en la Exposición de Bruselas por sus trabajos y el Premio Clericetti. Distinciones que permiten augurar una rápida introducción en el ambiente profesional<sup>109</sup>” y a Francisco Gianotti como colaborador del ingeniero Bianchi

---

<sup>105</sup> *Gli italiani all’Esposizione di Belle Arti di Buenos Aires*, pg. 41.

<sup>106</sup> Pavoni, Giacomo: *La partecipazione dell’Italia alle Esposizioni di Buenos Aires*, pg. 95 – 113.

<sup>107</sup> Se conserva una de esas tarjetas en la carpeta de correspondencia con la Sociedad Central de Arquitectos de Buenos Aires (nº158). Consigna además la dirección que fijó GM en Buenos Aires en ese momento: el Hotel Londres frente a la Plaza de Mayo.

<sup>108</sup> Ricci, Giuliana: *Tradition and Modernity ...* op. cit. pg. 216.

<sup>109</sup> Aliata, Fernando: “Palanti, Mario”. En Liernur, Francisco y Aliata, Fernando: *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*. Buenos Aires, Clarín, 2004, pg. 27.

en el montaje y decoración interior<sup>110</sup>. También Gianotti estuvo en Bruselas estudiando a instancias de Alfredo Melani donde conoció la obra de Víctor Horta y Henri van de Velde<sup>111</sup>.

El Pabellón sigue la tradición de aquellos diseñados para la Exposición de Turín de 1902 por Raimondo D'Arco quien manifiesta "la sua curiosità di eclettico di talento e senza pregiudizi, per cui uno stimolo fantástico vale l'altro; metteva insieme Pankok e Guimard, Hankar e Wagner, Olbrich e Hoffmann, sta a dire: brio e truculenza, le *bouches du métro* e i mausolei, leggiadre e sottili finestre come ali di libellula; riuscendo a legare, per forza di talento, i due estremi de una delle più ambigue antinomie del Liberty: il frívolo e il funéreo, lo stile da stazione termale e quella da cimitero"<sup>112</sup>

Las fundaciones del Pabellón se colocaron el 15 de abril de 1910 y a fines de junio estaba terminado.

## El Museo de Arte Italiano en Lima: un cofre para las obras de arte

*Muy intensa satisfacción experimento, al recibir, en nombre de mi pueblo, este bellissimo Museo que la Colonia italiana ha querido ofrecernos como un testimonio de su afecto, con motivo del Centenario de la Independencia del Perú.*

*No puede haber sido más feliz la iniciativa, ya puesta en práctica, de levantar este palacio, verdadero relicario de arte italiano, que expresará, con esa perpetuidad que tiene todo lo bello, el sentimiento de amistad intensa que une al Perú con Italia, amistad que se funda, no sólo en la comunidad de raza y de cultura, sino que ha hallado la oportunidad de arraigarse y difundirse, tanto por los vínculos personales que la colonia ha sabido crear entre nosotros, cuanto por la admiración que nos causan las dotes revelantes de laboriosidad y de honradez, con que se distinguen los súbditos italianos residentes en el Perú.*

*Los insignes arquitectos, escultores y pintores que han colaborado en la ejecución de este primoroso monumento artístico, son acreedores a nuestra admiración y gratitud y yo se las tributo con entusiasmo.*

*Sus brillantes obras no sólo acreditan evidentemente la pujante vitalidad del arte italiano, sino también que él es, sin duda, el que en forma más vasta y perfecta ha dado las mejores muestras a la asombrada contemplación de la humanidad.*<sup>113</sup>

*En conclusión podemos observar que el área geográfica desde donde llegó el núcleo central de los inmigrantes italianos en Perú, coincide prácticamente con una estrecha franja de territorio del centro de Liguria, que corresponde a la actual provincia de Génova. Es pues un origen bastante localizado que hacía de esta inmigración un grupo culturalmente homogéneo a pesar de las diferenciaciones económicas existentes a su interior*<sup>114</sup>

---

<sup>110</sup> Méndez, Patricia: "Francisco Gianotti. Proyectos y obras entre 1909 y 1955". En VVAA: *Francisco Gianotti. Del Art Nouveau al Racionalismo en la Argentina*. Buenos Aires, CEDODAL, 2000, pg. 95.

<sup>111</sup> Caride, Horacio: "Gianotti, Francisco Terencio". En Liernur, Francisco y Aliata, Fernando: *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*. Buenos Aires, Clarín, 2004, pg. 116

<sup>112</sup> Bossaglia, Rossana: *Il Liberty ...* op. cit. pg. 100.

<sup>113</sup> "Al recibir las llaves del Museo de Arte Italiano, obsequiado al Perú, por esa respetable Colonia el 11 de noviembre (de 1923). Discurso de agradecimiento del presidente peruano Augusto B. Leguía a la colonia italiana el día de entrega del Museo al gobierno peruano, en A. B. Leguía: *discursos, mensajes y programas* (Tomo III), Editorial Garcilaso, Lima, 1926.

<sup>114</sup> Bonfiglio, Giovanni: *Los italianos en la sociedad peruana*. Lima, SA YNA ediciones, 1993, p. 79.

En 1921, en ocasión del Centenario de la Independencia del Perú, la comunidad italiana residente en el país decide donar un Museo con una colección de arte incluida a erigirse en el Parque de Neptuno, un sector de la ciudad que se incorpora después de la demolición de las murallas coloniales en 1872<sup>115</sup>.

Con la iniciativa del banquero Gino Salocchi, director gerente del Banco Italiano de Lima una Comisión de Italianos encarga al *connoisseur* florentino Mario Vannini Parenti, residente por entonces en Buenos Aires, establecer los contactos necesarios para llevar a cabo la obra. Vannini Parenti por un lado viaja a Montevideo para ponerse en contacto con GM, por entonces dedicado a los trabajos del Palacio Legislativo, y por otro a Italia donde constituye una Comisión Consultiva, de la que formó parte uno de los críticos de arte más importantes del momento, Ugo Ojetti, para la elección de las obras de arte<sup>116</sup>. Él se encargaría de confeccionar el primer catálogo del Museo en 1922<sup>117</sup> cuyas obras representan “una perfetta fotografia della situazione artistica del nostro Paese alla vigilia dell’ affermazione del potere fascista”<sup>118</sup>

Ajeno a los debates artísticos peruanos del momento<sup>119</sup> GM sintetiza la “italianidad” en una obra que presenta con actitud ecléctica por un lado la “tradicción” artística italiana en clave renacentista y por otro la “industria moderna” en sus puertas, mosaicos, vitrales policromos y trabajos en madera donde participan talleres y firmas italianas que acompañan el trabajo del arquitecto en otros edificios americanos<sup>120</sup>.

En 1922 GM viajó especialmente a Lima para supervisar y dirigir las obras del edificio<sup>121</sup> que se inauguró al año siguiente<sup>122</sup> con un acto de entrega simbólico de llaves por parte de la comunidad italiana al presidente del Perú don Augusto Leguía quien

---

<sup>115</sup> Ramón, Gabriel: “The script of Urban Surgery: Lima, 1850 – 1940”. En Arturo Almandoz (ed.): *Planning Latin America’s capital cities, 1850 – 1950*. New York, Routledge, 2002, pp. 170 - 192

<sup>116</sup> Para una historia sintética del Museo y de sus obras artísticas consultar el texto de Alicia Valladares Landa: *Breve historia del Museo de Arte Italiano* (mimeo) o el artículo: “Apuntaciones de Arte” publicado en el Revista *Varietades* de Lima el 8 de diciembre de 1923 (número 823). Materiales que pertenecen al Archivo del Museo Italiano de Lima (AMAIL).

<sup>117</sup> Ojetti, Ugo: *La Galleria d’Arte Italiana in Lima*. Milano, Casa Editrice Bestetti e Tumminelli, 1922

<sup>118</sup> Bianchini, Angela: “Il liberty dell’ Italieta? È conservato in Perù”. En *La Stampa*, 22 de mayo de 1994.

Después de las obras de restauración realizadas por el entonces director César Coloma Porcari entre los años 1986 y 1987 los diarios de Italia publicaron no sin sorpresa el “redescubrimiento” del Museo y de su colección como parte de un momento muy particular de la historia peninsular cuando estaba empezando a afirmarse el gobierno fascista de Mussolini. Ver también Rinaldi, Paolo: *Scrigno d’Italieta a Lima* y della Valle, Mauro: *Un Museo che vale un Perù. La “scoperta” di una raccolta d’arte italiana donata nel 1921 a Lima dai nostri emigrati in un catalogo curato da Quesada* (ambos artículos publicados a principios de los años noventa en Italia, por el momento no disponemos de más datos). Materiales que pertenecen al AMAIL.

<sup>119</sup> Para ver este tema consultar la tesis de Maestría en Historia de Fernando Villegas Torres: *El Perú a través de la pintura y crítica de Teófilo Castillo (1887 – 1922)*. Lima, Asamblea Nacional de Rectores, 1996.

<sup>120</sup> El trabajo en hierro forjado de la firma Mazzucotelli y los mosaicos de P.G. Buffa se encuentran también en el Palacio Legislativo de Montevideo.

<sup>121</sup> La prensa italiana de Lima dio una amplia cobertura a la visita de GM a la ciudad con distintos artículos publicados: “In onore dell’architetto Gaetano Moretti”. En *Rivista Italo – Peruviana*, 11 de abril de 1922 (en AMAIL); “Ricevimento del Grand’Ufficiale Professore Gaetano Moretti e del sig. Mario Vannini Parenti” en *La Voce d’Italia*, jueves 20 de abril de 1922. También una nota en el diario *El Comercio* de Lima del lunes 11 de mayo de 1922 “El magnífico obsequio de la colonia italiana” anuncia la visita de GM y de Vannini Parenti a la ciudad en esos días describiendo el Museo y su colección de obras de arte (en AGN Uruguay, Caja D).

<sup>122</sup> “Estreno de la galería de arte moderno italiano, que la colonia de dicha nacionalidad obsequia al Perú”. En *Varietades*, 10 de noviembre de 1923; “Inauguración de la Galería de Arte Italiano”. En *El Comercio* de Lima del 11 de noviembre de 1923.



condecoró al arquitecto otorgándole el nombramiento de Gran Oficial de la Orden del Sol del Perú<sup>123</sup>.

## La Antena Monumental en el Parque Balneario Sur

*(...) L'Architetto Gaetano Moretti, chiesto di consiglio per l'estrinsecazione del bellissimo e fine proposito, volse immediatamente il pensiero a qualche cosa che, ricordando origine tradizione e forma del tutto italiane, corrispondesse ad una funzione altamente significativa nei riguardi dell'ospitale Nazione Argentina. E rievocò le fatidiche antenne le quali, sulla Piazza San Marco, sventolarono nei secoli il glorioso vessillo di Venezia, bene affratellato oggi per sempre col tricolore d'Italia. Da ciò, naturale e suggestivo, il concetto ispiratore ed informatore dell'omaggio (...)*<sup>124</sup>

La imagen de Venecia estará presente en las dos últimas obras de GM en el Río de la Plata. La Antena Monumental de la Costanera Sur tomará como modelo las similares levantadas en la Plaza San Marco del centro histórico de la ciudad y la fachada del Club Canottieri Italiani del Tigre recordará uno de sus tantos “palazzi”. La localización ribereña de ambos monumentos refuerzan las referencias a los modelos a partir de los cuales fueron diseñados.

El Mástil o “Antena Monumental” fue inaugurado el 22 de mayo de 1927 con la presencia del presidente de la república, Marcelo Torcuato de Alvear, para celebrar tanto la visita del príncipe Humberto de Saboya, heredero de la monarquía peninsular a la Argentina en 1924, como el homenaje de la comunidad italiana a la bandera nacional<sup>125</sup>. Fue el mismo GM quien propició la erección del mástil recordatorio que superaría en altura a sus similares venecianos llegando a los 40 metros de altura. En la obra, que fue fundida en Milán por la firma Battaglia, Pogliani, Frigerio y Vecchi, colaboró el escultor Giannino Castiglioni quien definió los grupos escultóricos de la base<sup>126</sup>.

Una serie de gestiones para trasladar la obra a la Plaza de Mayo o de encontrar otra ubicación dentro de la misma área van en paralelo a su paulatino abandono y consecuente deterioro que comienza con el desprendimiento de la esfera de bronce del extremo superior, obra de Mazzucotelli, quien ya había trabajado en obras de GM en Lima y Montevideo<sup>127</sup>.

Después de la Revolución Libertadora el Bistec Club gestiona ante el Presidente Provisional, Gral. Aramburu, el traslado del Mástil al lugar donde se encontraba otro provisorio cercano a la estatua del Gral. Manuel Belgrano en la Plaza de Mayo, *con ello*,

---

<sup>123</sup> Existe en el AMAIL una copia del telegrama enviado desde Montevideo agradeciendo el nombramiento fechado el 16 de noviembre de 1923.

<sup>124</sup> Moretti, Gaetano (a cura di): *L'Omaggio degli italiani residenti nella Repubblica Argentina alla nazione ospitale ed al suo presidente*. Milano, Casa Editrice D'Arte Bestetti & Tumminelli, Roma, 1926

<sup>125</sup> Una nota aparecida en el diario La Nación el lunes 23 de mayo de 1927 comenta e ilustra la ceremonia de inauguración del monumento.

<sup>126</sup> Sabugo, Mario: “El Mástil de los Italianos”. En *Clarín Arquitectura*, julio 1997; VVAA: *Buenos Aires y sus esculturas*. Buenos Aires, Manrique Zago Ediciones, 1981, pg. 183; Toto, Carlos María, Maronese, Leticia y Estévez, Carlos Alberto: *Monumentos y Obras de Arte en el espacio público de la Ciudad de Buenos Aires*. Buenos Aires, Colección Cuadernos Educativos, Comisión de Preservación del Patrimonio Histórico – cultural de la Ciudad de Buenos Aires, 2001, pg. 28.

<sup>127</sup> Carpeta de la Dirección de Paseos de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires (de ahora en más Carpeta DPMCBA), nota del ingeniero agrónomo Ramón Mateo Russo del 11 de diciembre de 1957 informando del desprendimiento de la esfera de bronce del extremo superior del mástil.

*el mástil sería permanente llenando un lugar con su valor artístico de privilegio próximo a la Casa de Gobierno, haciendo además de custodia al creador de la Bandera Argentina.*

*Daríamos también un destino más brillante a este obsequio que con todo cariño nos entregaron los Italianos*<sup>128</sup>

Este primer pedido fue denegado por el Departamento de Obras de Arte del gobierno municipal.

Un segundo proyecto, esta vez del Departamento Ejecutivo de la MCBA en 1964 ordena *disponer lo necesario a efectos de que todas las plazas públicas de la Ciudad cuenten con sus respectivos mástiles para el izamiento de la Bandera Nacional en las festividades patrias*<sup>129</sup> y se vuelve a proponer el traslado de la Antena Monumental a la Plaza de Mayo. Otra vez el Departamento de Obras de Arte desaconseja el traslado<sup>130</sup>

El último intento de traslado consistió en el pedido de la Empresa ENTEL, a quienes la MCBA cediera el predio donde se encuentra la ex Cervecería Munich de Andrés Kálnay, para reubicar el mástil frente al dicho edificio ante las posibles obras de prolongación de las Avenidas Córdoba y Corrientes contempladas en el proyecto de renovación de la zona del ex Puerto Madero y la Costanera Sur<sup>131</sup>.

Denegado también este pedido la Antena Monumental fue restaurada por la actual Corporación Puerto Madero como parte de la puesta en valor de las obras patrimoniales de la zona del antiguo puerto de la ciudad<sup>132</sup>.

## **El Club Canottieri Italiani del Tigre: Venecia en el Delta del Paraná**

*La nuova tappa del cammino ascendente del Club é ormai compiuta. Ai primi del prossimo mese di Marzo la nuova sede sportiva, meta di desideri di lunghi anni, frutto di molte fatiche e di non lievi sacrifici, potrà esser definitivamente occupata. Tutti i servizi puó ben dirsi che già vi si trovano installati. Da tempo le imbarcazioni vi hanno trovato posto nel grande locale a pianterreno destinato a deposito di queste. Dal deposito alla nuova rampa é stata collocata la via decauville per il trasporto delle barche. I pavimenti di tutti i locali sono compiuti. L'installazione elettrica, l'acqua corrente, il riscaldamento, i bagni, le installazioni sanitarie, tutto a suo posto, tutto in perfetto funzionamento. Che più? Ah, é vero, manca la facciata, quel gioiello artistico opera dell'architetto Comm. Gaetano Moretti, ma questa non é per il momento di*

---

<sup>128</sup> Carpeta DPMCBA, nota del Sr. Ernesto Bruni, secretario general del Bistec Club al Presidente Provisional de la Nación.

<sup>129</sup> Carpeta DPMCBA, expediente n° 70.475 – 64 ref: eleva proyecto de Resolución s/instalación de mástiles en todas las plazas de la Ciudad, junio 16 de 1964.

<sup>130</sup> *Esta sección debe informar, de que atento a la envergadura de los trabajos necesarios para proceder al desarme, traslado y emplazamiento de la “Antena Monumental” y teniendo en cuenta las tareas de arquitectura necesaria y lo reducido del personal de la dotación y la carencia de maquinarias, esta dependencia no se encuentra en condiciones de tomar a su cargo el traslado de que se trata.* Firmado por F. Jesús Páez Torres por la Sección Monumentos y Obras de Arte de la MCBA en Carpeta DPMCBA<sup>131</sup>“ (...) Visto que el plan de urbanización de la Zona Costanera Sur contempla la prolongación de las Avenidas Córdoba y Corrientes y de Mayo hacia el Río de la Plata y que dicho mástil está prácticamente ubicado en la traza de esta última arteria, cabría la posibilidad de trasladarlo al boulevard situado frente al Museo (...)” Carta del Administrador Nacional de Telecomunicaciones, Vicente Ceerda Rivero al Intendente Municipal del 14 de octubre de 1981, en Carpeta DPMCBA.

<sup>132</sup> En la Carpeta DPMCBA se conserva una copia del acta de iniciación de obras para la restauración del monumento firmada por la Fundación R. Buchhass SRL, el Departamento Monumentos y Obras de Arte del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires y la Corporación Antiguo Puerto Madero el 3 de marzo del 2000.

*imprescindibile necessità; anch'essa sarà fatta, e non dovrà trascorrere ancora molto tempo*<sup>133</sup>

La falta de representación italiana en una regata en el Tigre a la que asistiera el Duca degli Abruzzi en 1909 determinó el impulso inicial para la formación de un club de remo que representara al Reino de Italia en la Argentina<sup>134</sup> por iniciativa del señor Andrea Godio.

Al año siguiente la compra de un predio por parte de los señores José Miniacci, Federico Rolla y Antonio Terrarossa, luego primer presidente de la entidad, permitió construir el primer galpón para las embarcaciones del Club.

En 1921 la Comisión compró la Quinta Vivanco, adyacente al terreno original que pasó a constituir la sede social. Su adaptación a las nuevas funciones la realizó la Comisión Edilicia presidida por el arquitecto Virginio Colombo con la colaboración del consejero de la comisión Giovanni Alberto Roccatagliata no faltando *grati esempi di benevolenza verso il Club che vanno additati ai soci. Ricordiamo così che la scultura della facciata*<sup>135</sup> *di esecuzione artistica, é dovuta allo scultore Signor Giuseppe Bianchi Pellitti e nulla é costata al Club, né per mano d'opera, né per materiali, ed é opera gratuita del Signor Marcello Bentivoglio l'artistica pittura dell'invetriata del soffitto del vestibolo*<sup>136</sup>

Con el crecimiento del Club se decidió reemplazar el viejo galpón por un edificio deportivo que estuviera a la altura de lo que la institución representaba dentro de la comunidad italiana y de los clubes de remo del lugar. Así, en 1922 se llama a concurso al que el jurado formado por Virginio Colombo y Giovanni Chiogna adjudicaron dos premios: el primero para la sigla "Fiorentia" de los arquitectos A. Becú y P. Moreno y el segundo para el proyecto presentado por el arquitecto Enrico Jesari, consocio del club<sup>137</sup>. A partir de estos planos el ingeniero Luis Falcone confecciona los del proyecto definitivo pidiéndose un crédito al Banco Hipotecario Nacional para afrontar el financiamiento de las obras<sup>138</sup>, en tanto la construcción de la estructura y fundaciones de hormigón armado estará a cargo de la empresa Dickerhoff y Widmann a la que luego se le encomendarán las obras de la fachada. Tanto el nuevo edificio deportivo como la nueva rampa para las embarcaciones debían concluirse para el inicio de la temporada náutica 1925 – 1926.

*Dell'edificio, la cui costruzione prosegue con metodica regolarità, una parte che, più non alterandone la struttura generale e interno, rappresenta un fattore architettonico*

---

<sup>133</sup> "Nuovo Edificio Sportivo". En *Bollettino bimestrale di informazioni ai soci* núm. 24, Buenos Aires, Imprenta Tomatis y Sella, febrero de 1926, pg. 11.

<sup>134</sup> Textos y artículos referidos a la historia del club en: Carpeta del Club Canottieri Italiani del Museo de la Reconquista del Tigre, año 1989 y en la Memoria y Balance correspondiente al 50º aniversario del Club del 28 de julio de 1960.

<sup>135</sup> Ver ilustraciones en apéndice de imágenes grabadas en el CD que se adjunta

<sup>136</sup> "Lavori ed arredamenti nuovo locale". En *Bollettino bimestrale di informazioni ai soci* núm. 2, Buenos Aires, Imprenta Tomatis y Sella, noviembre de 1921, pg. 4.

<sup>137</sup> En el *Bollettino* núm. 6 del mes de agosto de 1922 se publica una nota con las características del proyecto ganador, *il progetto "Fiorentia" si é subito imposto sugli altri concorrenti per la sua semplicità di linee –opportuna estéticamente ed economicamente - , aereazione, illuminazione, praticità nella distribuzione dei local. Sebbene presenti qualche lacuna che vuole le opportune modificazioni, specialmente nei local di entrata ed in quelli di abitazione del personale, queste non son tali da diminuire il merito del progetto.*

<sup>138</sup> "Richiesta di credito al Banco Hipotecario Nacional". En *Bollettino bimestrale di informazioni ai soci* num. 12, Buenos Aires, Imprenta Tomatis y Sella, marzo de 1923, pg. 1. A partir de los planos publicados en el *Bolettino* núm. 6 (ver apéndice de imágenes en CD) deducimos que Luis Falcone tomó ideas de los dos proyectos vencedores del concurso para las obras del edificio deportivo.

*che non può essere trascurato, era rimasta fino ad ora nell'ombra, in attesa di poterne dare a conoscere ai soci il dettaglio. Ci riferiamo alla facciata, il cui disegno la Commissione Direttiva volle affidare al ben noto artista Italiano, Architetto G. Moretti, il quale accertò di buon grado l'incarico approfittando tempo addietro della sua presenza fra noi*<sup>139</sup>, las obras del edificio deportivo avanzaban pero faltaba terminar la fachada y la escalera principal que si bien habían sido definidas por el concurso creemos que no fueron aceptadas por la Comisión Directiva del Club por su carácter “poco náutico”. Becú y Moreno habían propuesta una imagen más cercana a un *palazzo* florentino que poco tiene que ver con un edificio para actividades náuticas, de hecho la sigla elegida para la participación en el concurso fue “Fiorentia”<sup>140</sup>, denominación romana antigua de la ciudad de Florencia. GM propone una solución “gótico veneciana” que “acuerda” con el carácter del edificio,

A las obras de la fachada y escalera principal se sumaron el mejoramiento en la ubicación y aumento del número de sanitarios anteriormente previstos y la provisión de un servicio de calefacción mediante la instalación de calderas en serie. Una de las modificaciones más notorias es la que se produjo en las escaleras que finalmente resultaron siendo dos: la principal hecha en roble en un volumen ya previsto por los ganadores del concurso de 1922 con paredes y cielorraso pintados imitando interiores medievales venecianos con vitrales en las ventanas con representaciones simbólicas de Roma y una reconstrucción panorámica del puerto de Venecia y otra “secundaria” que permite de acceso a las habitaciones para los remeros en el segundo piso, más simple pero también de memoria véneta, que comunica el sector de la planta baja de depósitos y talleres de botes con los vestuarios del primer piso y los dormitorios del segundo. Pero también el proyecto de GM tuvo algunas modificaciones. En la fachada que finalmente se construyó se modificó el acceso a la escalera principal asimilándola a una de las diseñadas para el acceso a los depósitos de botes y suprimiendo de este modo la “loggia” abierta planteada en el primer dibujo. La dirección artística de los trabajos de esta escalera estuvieron a cargo del señor Albertazzi, recomendado por el mismo GM, quien ya había participado en la decoración del Palacio Legislativo de Montevideo. Las obras se terminaron a fines de 1928. Ésta fue su última obra en América del Sur.

---

<sup>139</sup> “Nuovo Edificio Sportivo”. En *Bollettino bimestrale di informazioni ai soci* núm.15, Buenos Aires, Imprenta Tomatis y Sella, marzo de 1924, pg. 6.

<sup>140</sup> Ver la propuesta de fachada de los arquitectos Becú y Moreno en *Bollettino* núm. 6 pg. 5. Hay una reproducción en apéndice de imágenes (en CD).

## Tercera parte: otras encomiendas profesionales

*Diresse importanti restauri, fra cui primeggiano quelli di San Francesco a Vigevano e di Santo Sepolcro a Milano; disegnó suppellettile sacra, mausolei, piani regolatori, monumenti ...*<sup>141</sup>

Además de los proyectos vinculados a concursos oficiales y encargos de la comunidad italiana GM va a hacer una serie de proyectos privados de los cuales ninguno se llevó a cabo exceptuando el encargo de la comunidad china del Perú y encargos de objetos conmemorativos como el diseño de un escudo que le encarga la comunidad italiana del Uruguay para agradecerle al presidente oriental el recibimiento ofrecido al príncipe Umberto de Savoia en 1925, una placa para el Hospital Italiano de Buenos Aires que recuerda a los caídos en la guerra<sup>142</sup> o el “Bastón de Comando” con el que las comunidades italianas de la Argentina, Chile y Uruguay distinguieron al Mariscal Caviglia por su desempeño en la Primera Guerra Mundial. Para esta obra GM contó con la ayuda de su yerno Annoni, del orfebre A. Ravasco y de G. Castiglioni, autor de las dos medallas

En el Uruguay proyectó también una casa en el barrio de Pocitos para la familia Taranco<sup>143</sup>, un establecimiento de Gran Hotel – Sanatorio y lugar de ocio cerca de la fuente de Salus, en la localidad de Minas en el Departamento de Lavalleja, el proyecto para un Monumento fúnebre para el presidente Feliciano Viera en el Cementerio de Montevideo y el Banco de Seguros de la misma ciudad<sup>144</sup>.

Para Lima proyectó una iglesia para Santa Rosa, un monumento a Pizarro en la Catedral, un arco triunfal de acceso al Estadio de la Sociedad Italiana y varias “ville”<sup>145</sup>. La comunidad china del Perú donó una fuente de mármol de Carrara para conmemorar el Centenario de la Declaración de la Independencia en 1921 en el Parque de la Exposición que se armó en las inmediaciones del Palacio de la Exposición, actual Museo de Arte. Fue hecha en Italia donde el armador fue el señor Marino Revecchi interviniendo en los grupos escultóricos los artistas Giuseppe Grazziosi y Valmore Gemignani<sup>146</sup>.

---

<sup>141</sup> Voz Gaetano Moretti en *Enciclopedia Treccani*. Milano, Rizzoli, 1934, Tomo XXIII, pg. 819

<sup>142</sup> El AGN del Uruguay conserva un dibujo que representa una placa modelo muy probablemente pensada para usar en distintos edificios americanos.

<sup>143</sup> El diario El Día publica una nota de Héctor Bausero con una perspectiva de la casa en un Suplemento Dominical y existe además una carta de GM al señor Félix Ortiz de Taranco del 25 de noviembre de 1916 en la cual le pide que le reenvíe los dibujos del proyecto a Milán. AGN, Uruguay, Caja D, carpeta 9

<sup>144</sup> Ver lista de obras de datación incierta en Rinaldi, Luca: *Gaetano Moretti*. Milano, Guerini Studio, pg. 262.

<sup>145</sup> *Ibidem* pg. 262.

<sup>146</sup> Gotero, José: “Una fuente monumental en Lima”. En *Variedades* núm. 831, 2 de febrero de 1924.

## Bibliografía general

- Beltrami, Luca (a cura di): *Gaetano Moretti. Costruzioni, concorsi, schizzi*. Milano, 1912
- Rinaldi, Luca: *Gaetano Moretti*. Milano, Guerini Studio, 1993
- Annoni, Ambrogio: “Tre architetti dell’Ottocento: Gaetano Moretti, Luca Beltrami, Camillo Boito” en *Metron* núm. 37, Roma, 1950
- Calzavara, Maurizio: “L’ architetto Gaetano Moretti”, en *Casabella Continuità* núm. 218, 1958
- Abarca, Héctor: “Gaetano Moretti. Una arquitectura seriamente lógica y altamente artística” en *Arkinka* núm.10, Lima, 2006
- Ricci, Giuliana: “L’architettura all’Accademia di Belle Arti di Brera: insegnamento e dibattito” en *L’architettura nelle accademie riformate*. Milano, Guerini Studio, 1992 - “Tradition and modernity in the training of italian Project designers towards the late 1800s and early 1900s”, en Grementieri, Fabio, Liernur, Francisco y Shmidt, Claudia: *Architectural Culture Around, critical reappraisal and heritage preservation*, Buenos Aires, Universidad Torcuato di Tella, 2003
- D’Amia, Giovanna: *L’Isola degli artisti, un laboratorio del moderno sul lago di Como*. Milano, Mimesis, 2005
- Bossaglia, Rossana: *Il liberty in Italia*. Milano, Edizioni Charta, 1997
- Petriella, Dionisio y Sosa Miatello, Sara: *Diccionario Biográfico Ítalo – Argentino*. Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri, 1976
- Liernur, Jorge y Aliata, Fernando: *Diccionario de Arquitectura en Argentina, estilos, obras, biografías., ciudades*. Buenos Aires, Clarín Arquitectura, 2004
- Liernur, Jorge: “Buenos Aires del Centenario. En torno a los orígenes del Movimiento Moderno en la Argentina” en *Materiales* nº 4, Buenos Aires, CESCO, SCA, 1983
- Ramón Gutiérrez (a cargo de): *Italianos en la Arquitectura Argentina*. Buenos Aires, CEDODAL, 2004
- Gorelik, Adrián: “La belleza de la patria” en *Block* núm.1, Buenos Aires, Universidad Torcuato di Tella, 1997
- Lousteau, César: *Influencia de Italia en la arquitectura Uruguay.*, Montevideo, Instituto Italiano de Cultura, Montevideo, 1990
- Bausero, Luis: *Historia del Palacio Legislativo de Montevideo*. Montevideo, Imprenta Rosgal, 1987
- Zanutelli Rosas, Manuel: *Los que vinieron de Italia*. Lima, Librería Editorial Minerva, 1991 (1º edición)
- Bonfiglio, Giovanni: *Los Italianos en la sociedad peruana*. Lima, SAYNA ediciones, 1993
- Villegas Torres, Fernando: *El Perú a través de la pintura y crítica de Teófilo Castillo (1887 – 1922). Nacionalismo, modernización y nostalgia en la Lima del 900*. Lima, Asamblea Nacional de Rectores, 2006
- Cirvini, Silvia Augusta: *Nosotros los Arquitectos, campo disciplinar y profesión en la Argentina moderna*. Mendoza, Zeta editores, 2004
- Daguerre, Mercedes: “Milano – Buenos Aires: la pérdida del centro”, en *Metamorfosi* núm. 25 – 26, Roma, Tilligraf, 1995
- Fernández, Roberto: “El orden del desorden. Apuntes eclécticos sobre el eclecticismo porteño”, en Goldemberg, Jorge: *Ecléctico y Modernidad en Buenos Aires*, Buenos Aires, FAU, UBA, 1985
- Solá Morales Rubió, Ignaci: “Ecléctico versus Modernisme (1888 – 1909)”, en *Ecléctico y Vanguardia y otros escritos*, Barcelona, GG, 1980

- Argan, Giulio: *El Arte Moderno*. Madrid, Akal, 1991
- Zevi, Bruno: *Historia de la Arquitectura Moderna*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1954
- Lugones, Leopoldo: *Las limaduras de Hephaestos, Piedras Liminares*, Buenos Aires, Moen y hermano editores, 1910
- Rojas, Ricardo: *La Restauración Nacionalista. Informe sobre educación*. Buenos Aires, Talleres Gráficos de la Penitenciaría Nacional, 1909
- Aguerre, Marina: “Espacios simbólicos, espacios de poder: los monumentos conmemorativos de la colectividad italiana en Buenos Aires”, en Wechsler, Diana (coord.): *Italia en el horizonte de las artes plásticas argentinas, siglos XIX y XX*. Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri, ICC, 2000
- Taullard, A: *Nuestro Antiguo Buenos Aires*. Buenos Aires, Peuser, 1927
- Molinos, Rita y Sabugo, Mario: *Vittorio Meano, la vida, la obra y la fama*. Buenos Aires, Fundación Pro Buenos Aires, 2004
- Chiappara, Leónidas: *La verdad arquitectónica y el Palacio Legislativo*. Montevideo, Fernández & Artigas Editores, sf
- Bona, Antonio y Gallo, Domingo: *Imágenes de Juan Veltroni. Un arquitecto florentino en el Uruguay del 1900*. Instituto Italiano de Cultura del Uruguay,
- Funes Freire, Francisco: *Recopilaciones Históricas en torno al General Manuel Belgrano y al Monumento a la Bandera*, Rosario, Talleres Gráficos del Colegio San José de Artes y Oficios, 1956
- Sebastianelli, Héctor: “Monumento Nacional a la Bandera”, en *Historia de aquí a la vuelta I*. Rosario, Ediciones de Aquí a la vuelta, 1990
- Gutiérrez, Ramón y Pujal, Juan; “Los antecedentes del Monumento a la Bandera. Una larga trayectoria de proyectos y frustraciones monumentales” en *VVAA: Las huellas de un símbolo. Monumento Nacional de la Bandera*, CEDODAL Rosario, Rosario, FAPyD y DNA distrito litoral, 2007
- Araya, Ramón: *DOCUMENTOS sobre la erección del monumento conmemorativo de la creación de la Bandera Nacional en la ciudad de Rosario*. Rosario, Comisión Popular Pro Monumento, 1928
- Méndez, Patricia: “Francisco Gianotti. Proyectos y obras entre 1909 y 1955”, en *VVAA: Francisco Gianotti. Del Art Nouveau al Racionalismo en la Argentina*, Buenos Aires, CEDODAL, 2000
- Caride, Horacio: “Gianotti, Francisco Terencio” en Liernur, Francisco y Aliata, Fernando: *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*. Buenos Aires, Clarín, 2004
- “La cantera de la historia. Mario Palanti y la construcción de una poética ecléctica en Argentina”, en *VVAA: Cuadernos de Historia n° 8*. Buenos Aires, IAA, 1997
- Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz: “La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos”, en *VVAA: Ensayos Argentinos, de Sarmiento a la Vanguardia*. Buenos Aires, CEAL, 1983
- Ramón, Gabriel: “The script of Urban Surgery: Lima, 1850 – 1940” en Arturo Almandoz (ed.) *Planning Latin America's capital cities, 1850 – 1950*. New York, Routledge, 2002
- Ojetti, Ugo: *La Galleria d'Arte Italiana in Lima*. Milano, Casa Editrice Bestetti e Tumminelli, 1922
- Toto, Carlos María, Maronese, Leticia y Estévez, Carlos Alberto: *Monumentos y Obras de Arte en el espacio público de la Ciudad de Buenos Aires*. Buenos Aires, Colección Cuadernos Educativos, Comisión de Preservación del Patrimonio Histórico – Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, 2001
- VVAA: *Buenos Aires y sus esculturas*. Buenos Aires, Manrique Zago Ediciones, 1981

## **Bibliografía propia de sus obras americanas**

- Moretti, Gaetano y Brizzolara, Luigi: *Concurso para el Monumento à la Independencia Argentina en Buenos Aires*. Milán, Imprenta U. Allegratti, 1909
- Moretti, Gaetano y Brizzolara, Luigi: *El Monumento á la Revolución de Mayo y á la Independencia Argentina en Buenos Aires. Sus vicisitudes y la obra artística de sus autores*. Milán, Imprenta U. Allegratti, 1914
- Moretti, Gaetano: *Monumento in Buenos Aires alla Indipendenza Argentina. Memoria a S.E. l'ill. Sig. Ministro Plenipotenziario di S.M. Re d'Italia presso la Repubblica Argentina in Buenos Aires*. Montevideo, Stabilimento tipografico "Siglo – razon – telegrafo", 1915
- Moretti, Gaetano: *Palacio Legislativo de Montevideo. Plan regulador de la plaza y afluencia de las calles adyacentes*. Montevideo, Tip. Moderna, 1921
- Moretti, Gaetano (a cura di): *L'omaggio degli italiani residenti nella Repubblica Argentina alla nazione ospitale ed al suo presidente*. Milano - Roma, Casa Editrice d'Arte Bestetti & Tumminelli, 1926

## **Otros textos descriptivos de sus obras**

- Concurso para el Monumento de la Independencia Argentina*. Buenos Aires, Kraft, 1908. Catálogo preparado por la Junta Ejecutiva de la "Comisión Nacional del Centenario"
- Floreat. Concurso para el Monumento a la Bandera Nacional a erigirse en la ciudad de Rosario*. Milano – Roma, Casa Editrice d'Arte Bestetti e Tumminelli, 1927
- Il bastone di comando offerto a S.E. il Maresciallo d'Italia Enrico Caviglia*. Milano – Roma, Casa Editrice d'Arte Bestetti & Tumminelli, 1928

## **Archivos consultados**

- Archivo General de la Nación de la Argentina
- Archivo de la Nación del Uruguay
- Instituto de Historia de la Arquitectura, Montevideo, Uruguay
- Instituto Italiano di Cultura, Montevideo, Uruguay
- Instituto Riva Agüero, Lima, Perú
- Archivo Museo de Arte Italiano de Lima, Perú