



REVISTA DE DIFUSIÓN ACADÉMICA

ISSN 2718-6318

Año IV | Número 15 | Octubre 2023

Tensiones en la iconicidad de una obra monumental de Rogelio Yrurtia, ubicada en el Cementerio de Olivos

Oscar Andrés De Masi* y Marcela P. Fugardo**

oademasi@gmail.com y marcelafugardo@gmail.com

* Coordinador de la Cátedra abierta “Adrián Beccar Varela” de la USI.

** Coordinadora de Patrimonio Histórico de la Municipalidad de San Isidro y directora y docente de la Diplomatura en Patrimonio e Historia de San Isidro y el Pago de la Costa en la USI.

Prefacio: la singular densidad de excelencia escultórica, en un cementerio del Gran Buenos Aires



Cementerio de Olivos. Coronamiento de la bóveda del Colegio de Escribanos de la Ciudad de Buenos Aires (antes bóveda Delcasse).

Foto MF, 2023.

Disponer en el mismo enterratorio de obras de Rogelio Yrurtia, José Fioravanti, Hernán Cullen Ayerza, Libero Badii y Carlos De la Cárcova (una de cada escultor), entre otros, es un privilegio que evidencia una singular densidad de nombradías artísticas de la cual pocos cementerios bonaerenses pueden jactarse. Hay que acudir a la Recoleta o a la Chacarita o al Cementerio Alemán de Buenos Aires para hallar semejante confluencia (y, previsiblemente, aún mayor número) de autorías magistrales.

Esta excepcionalidad se verifica en el Cementerio del partido de Vicente López, ubicado en Olivos. Pero no se trata de una situación estética planificada ya desde el instante proyectual de la necrópolis (adviértase que su actual pórtico neocolonial prescinde de las estatuas de ángeles o Cristos que suelen coronar los portales neoclásicos, neo renacentistas, *Liberty* o *art déco*). Se trata de una elección estética

de parte de los titulares de los sepulcros así adornados, que siguió el ritmo de los lenguajes formales epocales y las transiciones que fueron despegando a la joven escultura argentina de los dogmas académicos, para llevarla por rumbos de vanguardia hacia el post naturalismo como pauta realista, el post impresionismo y el simbolismo.

Los cinco casos que mencionamos transitan esos caminos gramaticales y son portadores de la marca autoral de escultores de relevancia para el arte estatuario argentino del siglo XX.

A su turno nos iremos ocupando de todas ellas. Comencemos por la obra de Rogelio Yrurtia, cuyo mismo nombre debemos poner en crisis y, aunque sin negarlo (porque así la bautizó su autor), calibrar su correspondencia atributiva con el tema representado y las singularidades de aquella representación.

¿La Justicia alegórica de los romanos, la Temis mitológica y oracular de los griegos o la Equidad según la masonería?

Certezas e interrogantes

Comencemos por una afirmación polémica que desafía el sentido común instalado en relación con esta obra yrurtiana. Porque la escultura de mayor porte que existe en el Cementerio de Olivos plantea una inconsistencia entre su nombre y su tema iconográfico. Ha sido llamada “Justicia” por Yrurtia, y se trata de la versión original de otra pieza, designada con ese nombre (o, también, luego, con el mote vulgar e inapropiado de “La sonámbula”), ubicada desde 1959 en el Palacio de los Tribunales en la Ciudad de Buenos Aires. Esta última obra capitalina y forense es, en rigor, una segunda versión salida del mismo molde, ya que la pieza original no llegó a ubicarse allí en vida del artista (había fallecido en 1950).

¿Qué ocurrió con esa versión original que no llegó a instalarse en su sitio de presunto destino? Pues, la adquirió el Dr. Carlos Delcasse para su sepulcro familiar en Olivos. Actualmente, esa bóveda con impronta de mastaba grecista y puerta aticurgada, que

fue también del Dr. Fernández Ferrari, pertenece, por donación de éste, aceptada el 22 de diciembre de 1994, al Colegio de Escribanos de la Capital¹.



Cementerio de Olivos. La bóveda Delcasse en tiempos de la colocación de la escultura
(Fotografía cortesía Museo Casa de Yrurtia. MCY-ME 1904 a).

¹ REVISTA DEL NOTARIADO N.º 890, Octubre-diciembre 2007, *Reseña histórica de hechos en la vida del Colegio de Escribanos, desde 1988 a 1998* (colegio-escribanos.org.ar/biblioteca/cgi-bin/ESCR/ARTICULOS/51915.pdf).

Más datos acerca de ambas esculturas, de la llegada a Olivos del ejemplar original y de la transformación de la bóveda de Delcasse en panteón del Colegio de Escribanos en la completa crónica de LUCCA, Rita: *La extraña dama*, <http://diariojudicial.com/nota784274> (26-VIII-2019). La autora informa que en la bóveda se halla sepultado el donante Fernández Ferrari, lo mismo que el adquirente Delcasse.



Estos tres estudios previos revelan la búsqueda de la figura definitiva, su rostro y su vestido, por parte de Yrurtia. (Fotografías gentileza Museo Casa de Yrurtia MCY-ME 1905 a, MCY-ME 1907 a y MCY-ME 1908 a).

¿Por qué no llegó a ubicarse oportunamente en el Palacio de los Tribunales, donde hoy se yergue una copia tardía? Se ha dicho que por problemas presupuestarios, pero también ¿podría deberse a la disconformidad del potencial comitente (si acaso hubo tal comitente) con el resultado figurativo, es decir, la no aceptación de una representación artística de la Justicia tan ajena a sus atributos tradicionales? No lo sabemos. Pero a este persistente interrogante hemos de añadir otra incertidumbre más desafiante aún de las versiones aceptadas: ¿qué otro “Palacio de los Tribunales”, diferente del que se emplaza en Buenos Aires, pudo estar, sino concebido *ab initio*, al menos propuesto como lugar de destino alternativo? Ya nos ocuparemos de este problema que aparece como serendipia en el curso de nuestra investigación.

Estas circunstancias revelan que, en torno de esta obra, **coexisten ciertos hechos ciertos y documentados con afirmaciones acríticas, sumadas a varias incertidumbres y conjeturas**. Y ello habilita la puesta en crisis del núcleo iconográfico de la estatua y el sentido común instalado que la nombra, llanamente, como *La Justicia*, con el propósito de elucidar **a quien** representa realmente, o **de qué modo** prefirió el autor representar al sujeto en cuestión, al que denominó como “Justicia”.

Recapitulando las certezas, digamos que:

- (a) la estatua énea que se emplaza en la antigua bóveda Delcasse (hoy, reiteramos, perteneciente al Colegio de Escribanos de la Ciudad de Buenos Aires), en el Cementerio municipal de Vicente López, en Olivos, la realizó Rogelio Yrurtia según una maqueta expuesta en una exposición del año 1905 en Buenos Aires;
- (b) que la pieza monumental definitiva llevada al bronce pudo aspirar a ser colocada originalmente, o en el Palacio de los Tribunales de la Capital o quizá, luego, en otro Palacio de Justicia fuera del país;
- (c) pero, al no concretarse aquella fundición, ni cumplir con ese destino (ni local ni internacional), la adquirió muchos años más tarde Delcasse, ahora con fines funerarios;
- (d) que fue finalmente fundida en bronce, con un peso de 1.800 kilos, entre 1936 y 1939 para su colocación en la bóveda situada en Olivos, a modo de remate escultórico y;
- (e) que fue presentada ante el público de la Capital, en el peristilo del Museo Nacional de Bellas Artes, en la tarde del 17 de junio de 1938, motivando comentarios de la prensa.



Justicia exhibida en el Museo Nacional de Bellas Artes en junio de 1938, antes de su partida definitiva hacia Olivos (Fotografía gentileza Museo Casa de Yrurtia (MCY-ME 1900 a).

Y a continuación llegan las preguntas.

La primera que deberíamos plantearnos es si, en efecto, hubo en el joven Yrurtia de 1905 o poco luego, la intención de que su obra “Justicia” fuera instalada en el Palacio de los Tribunales de la calle Talcahuano. La fecha es coincidente con el inicio de la obra del edificio proyectado por Norbert Maillart, cuya piedra fundamental se colocó en 1904 y su conclusión se alcanzó recién en 1949².

² DE MASI, Oscar Andrés (Coordinador editorial): *Monumentos Históricas Nacionales y otros bienes declarados de la República Argentina*, Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos, Buenos Aires, 2008, p. 78. No sería de extrañar que tanto el artista como su círculo de promotores y amigos hubieran pensado en el naciente Palacio como sitio de natural exhibición, congruente con el tema. Si fue así, la idea no tuvo concreción e ignoramos el por qué: si por las disonancias iconográficas que proyectaba la figura o por falta de fondos para adquirir la obra o, simplemente, por desinterés oficial.

En julio de 1938, semanas después de la exhibición de la escultura en la escalinata del Museo Nacional de Bellas Artes, la revista *Vértice* publicó una breve nota firmada bajo el seudónimo de “José de España”, donde se evocaba aquella primera muestra del año 1905, agregando esta información, escueta pero reveladora: “*En aquel tiempo la obra había sido calculada para ser colocada en el Palacio de los Tribunales*”³.

La utilización de la palabra “calculada” como secuencia originaria del programa iconográfico, pone una nota de precisión matemática en la producción de la escultura. Si fue “calculada”, vale decir, medida en su forma, tamaño y peso, ello implica una referencia a un lugar concreto para el cual se la calculó, pues un objeto sin destino específico no requiere medición ninguna en el momento de su creación. Todo esto suponiendo que el verbo usado por el cronista tenga la intención literal que viene a significar y no sea una palabra puesta por azar.

La nota continuaba ironizando acerca del desinterés gubernamental y revelaba la alternativa, no concretada tampoco, de adquirirla con fondos públicos para un destino internacional: el Palacio de la Paz de La Haya. He aquí un punto interesante, del cual no disponemos de mayores datos, como, por ejemplo, si se trató de una ocurrencia del periodista o fue una posibilidad discutida en algún nivel del gobierno.

Si la idea de destinarla a La Haya existió realmente, no habría podido ocurrir en 1905, ya que la piedra fundamental de aquel Palacio fue colocada recién en 1909. Pero lo curioso del caso es que, ciertamente, una escultura donada por una dama argentina (Ángela Oliveira César de Costa) y ejecutada por el belga Jules Lagae fue a dar a aquel edificio. Se trata de una versión, en mucho menor tamaño, del Cristo Redentor de los Andes, obra de Mateo Alonso. A ese fin, el gobierno argentino cooperó con \$6.000.- para sufragar los gastos de instalación de la estatua⁴.

³ Archivo del Museo Casa de Yrurtia, MCY-ME 11, Recorte periodístico compilado por el servicio Los Recortes (Cangallo 940, Buenos Aires): *La “Justicia” de don Rogelio Yrurtia* por José de España, julio 1938.

⁴ En marzo de 1910, la revista española *La Hormiga de Oro* anunciaba, bajo el título de “Magnífico ejemplo”, que *muy pronto la imagen de Cristo Redentor presidirá la aula de sesiones del tribunal internacional de La Haya*. El Cristo Redentor pasaba a ser figura, ya no de la concordia concreta entre dos naciones americanas, Argentina y Chile, sino de la concordia posible entre las naciones del planeta. Curiosamente, este giro semántico lo aproximaba a su origen, cuando León XIII lo postuló con una significación análoga. La revista informaba que la idea de la réplica en La Haya provenía de la Asociación *Pro Pace*, integrada por numerosos dirigentes políticos sudamericanos y que el gobierno argentino patrocinaba el proyecto.

Paradójicamente, la figura se colocó en un lugar de privilegio cedido por la reina de Holanda, sobre la escalera de honor, delante de la Sala de Justicia y Arbitraje permanente; es decir, en un sitio que no hubiera sido ajeno ni al tema yrurtiano ni a la excelencia de la estatua ni a los merecimientos del artista.

La segunda pregunta se refiere, como antes adelantamos, a la congruencia o incongruencia del tema iconográfico plasmado en la figura (digamos, provisoriamente y por simple percepción visual, que es una mujer del mundo clásico en gesto ritual) respecto del nombre asignado a la obra (*Justicia*) por el propio autor.

Pero la hipotética consistencia topográfica del emplazamiento de origen (y decimos hipotética porque no hemos hallado documentado el hecho de que el edificio de Tribunales fuera su destino programado) con el nombre asignado, no prueba, en modo alguno, la identidad convencionalmente aceptada de la figura (e.d., la virtud alegorizada de La Justicia) que aquí, en su concreción figurativa, expresa unos gestos que se apartan sensiblemente de aquellos que los artistas occidentales suelen asignar a la alegoría de *La Justicia*, con la sola excepción de unas marcas en el frontal del yelmo, que mejor se advierten al contemplar el modelo de yeso que se exhibe en el Museo Yrurtia y de las cuales hablaremos luego.

Ángela Oliveira César de Costa, la mecenas, relató años más tarde, en primera persona, su inspiración: *Estaba en Buenos Aires de regreso de uno de mis viajes a Europa, cuando una mañana leí en La Nación, que en La Haya, Holanda, se construiría un colosal Palacio costado por el millonario Mr. Carnagie, y que se denominaría "Palacio de la Paz". A su vez, en dicho artículo, se exhortaba a todos los países del Orbe para que enviasen obsequios a los representantes. Pensé que la Argentina debía responder a ese llamado, y haciéndome eco de mi inmensa fe en el Creador y su ideal pacifista, inicié de inmediato mis gestiones para ofrecer al citado Palacio un facsímil del Primer y Único Monumento de Paz erigido en el mundo.*

El entusiasmo de la promotora y la facilidad de medios para desplazarse a Europa, como era costumbre de las clases principales argentinas en los tiempos abundosos de los ganados y las mieses, le permitió dar inicio rápidamente a una agenda operativa: antes de un mes, ya estaba en La Haya, e, invitada por el ministro argentino (el Dr. Enrique Moreno), el 4 de junio de 1909 asistió a la colocación de la piedra fundamental del edificio. Luego, dejó al arquitecto a cargo de la obra un grabado del monumento andino, obteniendo, al mismo tiempo, el visto bueno de Mr. Carnevec, presidente de la comisión a cargo de la obra del Palacio. La única exigencia de la comisión fue que la obra escultórica fuera ejecutada por un artista europeo de renombre. Se trasladó entonces a Bruselas y entrevistó al escultor Jules Lagae, quien ya había ejecutado dos monumentos patrióticos para la Argentina: el Monumento a los Dos Congresos y, antes, la estatua del Gral. Cornelio Saavedra.

Lagae aceptó el encargo en carta dirigida a doña Ángela, desde Bruselas, el 10 de octubre de 1909., y el presidente Figueroa Alcorta expidió un decreto el 22 de diciembre, asignando la suma de \$6.000.- de oro sellado, a modo de contribución del gobierno argentino. La promotora regresó al país y faltando un mes para la inauguración del Palacio, recibió la indicación del Ministro de Relaciones Exteriores, Dr. Ernesto Bosch, para trasladarse a La Haya y asistir a la colocación de la estatua, en nombre, tanto de la República Argentina como de la Asociación por la Paz, que ella presidía.

Texto extraído de DE MASI, Oscar Andrés: *El Cristo Redentor de los Andes: tensiones, discursos y apropiaciones en torno al monumento a la paz* (inédito).

Prestancia clásica griega y atributos romanos ausentes (o casi ausentes...) ¿de quién se trata?



El enigmático gesto ritual de la figura emplazada en el Cementerio de Olivos (Foto MF, 2023).

En otras palabras, ¿por qué esta estatua enorme e inquietante que se designa como *La Justicia* no ostenta manifiestamente (aunque haya una insinuación de detalle, como dijimos, en el extraño yelmo, si acaso es un yelmo) los atributos que convencionalmente los artistas le han asignado a la Justicia, es decir, una balanza en una mano y una espada en la otra y, adicionalmente, una venda en los ojos?

Ninguno de estos atributos (que, dicho sea de paso, en el caso de la venda veladora también puede hallarse en otras deidades –ej. la Fortuna– o en alegorías de virtudes –ej. la Fe–) se observa primariamente o en el plano principal en la escultura en cuestión y, en cambio, se ofrece al espectador una figura femenina vestida al modo griego, que extiende sus brazos por delante de su torso, como invocando a una entidad superior, con la mirada fija en ese punto de sus manos o en la prolongación imaginaria de la punta de sus dedos, y, por consiguiente, sin velo que cubra sus ojos.

Quien contemple esta figura con algo de cultura clásica no podrá menos que imaginar la escena de las pitonisas u otras adivinas antiguas, en pleno acto de auscultar a las

potencias oraculares divinas. Sólo faltaría que estuviera sentada y, delante de sus manos, estuvieran el trípode, el fuego y las emanaciones sulfurosas del antro pítico.



Otra toma de la misma figura, en el Cementerio de Olivos. Obsérvese que algunos cabellos se derraman sobre el *bandeau* del supuesto yelmo, advenido quizá en diadema en esta versión final de la escultura (Foto MF, 2023).

Esta mujer, así representada, luce además otro detalle, más allá de su gesto: lleva puesto un yelmo (¿o es una diadema?) sobre la cabeza. Únicamente allí, en el yelmo o lo que sea que cubre una parte de la cabeza, en una situación poco perceptible para el observador, aparecen delineados los símbolos figurativos de una espada (del tipo *gladius* romano) plantada entre dos círculos o discos⁵. Como bien nos lo ha hecho notar organolépticamente la Mlga. Constanza Varela (a cargo del área de Gestión de Colecciones del Museo Casa de Yrurtia), la posición de la espada parecería ocupar el lugar del vástago vertical de una balanza, y los discos en cada flanco, aludirían a los platillos. Más aún, en la bordura del yelmo del ejemplar que custodia el Museo se ha modelado en relieve un *bouquet* de laureles, concesión del artista a la convención academicista, a la hora de simbolizar la gloria; en este caso, verosímilmente, la gloria que se deriva del imperio de la Justicia.

⁵ En efecto, así como la altura de la estatua en la bóveda impide apreciar este detalle en relieve, en cambio aparece visible en la figura original que se exhibe en el Museo Casa de Yrurtia.

Sin embargo, en el ejemplar emplazado en el cementerio de Olivos, esos laureles no son tan reconocibles y se confunden con otro tipo de textura, poco legible desde el plano peatonal. Y, para mayor sorpresa, como decimos, hasta el propio yelmo podría haber sido transformado en esta figura olivense ien una diadema griega! Si se la observa detenidamente desde el flanco izquierdo y por detrás, se verá de qué modo retiene los cabellos, que apenas si desbordan el *bandeau* en forma de tímidos rizos⁶.

En un modelo previo para la cabeza que se exhibe en el Museo Casa de Yrurtia, el casco asume analogías con la *galea* genérica de los romanos, hecha en cuero, aunque desprovisto de *paragnathide* o *yugulares móviles* a los costados y con un *ápex* harto resumido. Pero es difícil establecer con precisión si responde a un modelo histórico o fue invención del artista. La presencia de la calota desalienta, en esta pieza concreta, la semejanza con una diadema que venimos advirtiendo, aunque también aquí pudo Yrurtia ejercitar su fantasía.

⁶ Esta acomodación de los cabellos al elemento que los ciñe (la supuesta diadema) explicaría las ondulaciones esbozadas que recorren la calota en la figura de yeso, y que no deben confundirse con un gorro frigio, como alguna vez se ha especulado. El *píleum* popularizado en Roma como signo libertario, y resignificado por el neoclasicismo revolucionario francés, es un atributo completamente ajeno a las representaciones de la Justicia.



Modelo previo para la cabeza de *Justicia* que se exhibe en el Museo Casa de Yrurtia. El casco asume analogías con la *galea* genérica de los romanos, hecha en cuero, aunque desprovisto de *paragnathide* o *yugulares móviles* a los costados y con *ápex* harto resumido. Pero es difícil establecer con precisión si responde a un modelo histórico o fue invención del artista. La presencia de la calota desalienta, en esta pieza concreta, la semejanza con una diadema, aunque también aquí pudo Yrurtia ejercitar su fantasía (Foto *Monografías de artistas argentinos*, Academia Nacional de Bellas Artes, 1941).

Vale decir que el mismo autor pudo haber introducido variantes en esta porción de la obra, al momento de trasladarla al bronce (de hecho, en una esquila remitida al Dr. Delcasse el 18 de julio de 1938, habla de un “primer proyecto” expuesto en 1905, lo cual induce a suponer que, en efecto, pudieron existir alternativas proyectuales y, ciertamente, existen fotografías de varios estudios inconclusos, que damos a conocer en este ensayo, por gentileza del Museo Casa de Yrurtia)⁷.

Dejando, a salvo estas discretas marcas de la espada-balanza, nos preguntamos **¿qué** movió a Yrurtia a plasmar en la figura humana estos rasgos tan poco ajustados al modo convencional de representar a la Justicia? ¿Podría tratarse de una deidad, asociada en Grecia a la idea mitológica de una Justicia que preside el cosmos, que

⁷ Archivo Museo Casa de Yrurtia, MCY-ME 8b, Esquila remitida por Rogelio Yrurtia a Carlos Delcasse el 18-VII-1938.

Yrurtia pudo haber preferido, antes que la alegoría figurada, romanizada y reiterada, de la mujer que empuña una balanza o una espada o ambas? He aquí nuestra hipótesis.

Con estos datos del atributo del yelmo (luego quizá diadema sui generis) *plus el gesto*, y partiendo de la base de la erudición del artista en cuestiones de mitología figurada (no menospreciaríamos, en este aspecto, su paso por el *atelier* de Coután y su misma residencia en París, donde el mundo clásico era parte del ambiente cultural), sostenemos la opinión de que Yrurtia obviamente no confundió el personaje que se proponía moldear, ni ejecutó una versión arbitraria y a capricho, sino que, simplemente, se trataría de la diosa griega Temis (o Themis), en su título de “Temis oracular”, vale decir, en la acción de apelar a un oráculo.



Otra toma de la figura ubicada en el Cementerio de Olivos (Foto MF, 2023).

¿Por qué se la homologa entonces con la “Justicia” a secas, como asumiendo la alegoría romanizada?

Existe para ello una triple explicación:

a) El rótulo oficial de la obra:

En primer término, porque Yrurtia así la llamó, llanamente, sin adjetivaciones ni glosas eruditas. Y así se sigue llamando en la nomenclatura del Museo Casa de Yrurtia.

b) La narrativa del Dr. Delcasse en el marco de un episodio enojoso:

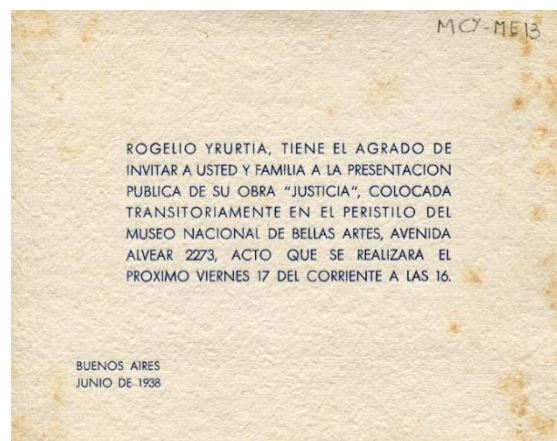
En rigor, quien puso explícitamente en crisis los atributos convencionales fue el Dr. Delcasse. En efecto, en una carta mecanografiada que le envió al escultor con fecha 19 de julio de 1938 (en respuesta a la que recibiera el día anterior) el remitente efectúa un repaso del derrotero de la obra, en el marco de ciertas críticas de prensa que habían causado disgusto al artista, pues hasta se insinuaba un plagio.

La esquila remitida por Yrurtia a Delcasse el 18-VII-1938 lo muestra aún indignado con sus críticos, pero se disculpa por la impulsiva reacción de un llamado telefónico, hecho “con la violencia de un dolorido”, pues suponía, erradamente, que su amigo había suministrado información a los cronistas. Allí recalca que ejecutó la obra para el mausoleo en base al primer proyecto expuesto en 1905. El día anterior, 17 de julio, desde Cabildo n.º 471 (y no desde la mítica Casa del Ángel de la calle Cuba, en Belgrano), Delcasse le mencionaba a su amigo que la obra había sido comentada por *Terra d’Oltremare*, *La Prensa* y *El Mundo*, y en una charla del periodista Soiza Reilly. Los comentarios se derivaban de la presentación pública de la escultura, que había ocurrido en el peristilo del Museo Nacional de Bellas Artes el viernes 17 de junio de 1938, a partir de las 16 horas⁸.

⁸ Archivo Museo Casa de Yrurtia, MCY-ME 13, Invitación impresa cursada por Rogelio Yrurtia para “la presentación pública de la obra *Justicia*, colocada transitoriamente en el peristilo del Museo Nacional de Bellas Artes”.



El 17 de junio de 1938, en horas de la tarde, la obra definitiva, fundida en bronce, pudo ser contemplada por el público de la Capital. Allí estuvieron Yrurtia y Delcasse. Adviértase la escala en relación con los seres humanos (Fotografía Museo Casa de Yrurtia (MCY-ME 1910 a).



La tarjeta de invitación oficial para la exhibición de la escultura, última escala porteña previa a su partida para Olivos (MCY-ME 13).

De esta manera y a pedido de Yrurtia, Delcasse ofrecía a su amigo palabras de consuelo ante el incidente (que la susceptibilidad del escultor habría agigantado), y despejaba categóricamente cualquier duda respecto de la legítima autoría de la escultura que iba a exornar su tumba, autorizando al destinatario de la misiva a hacer uso de ella cómo juzgara más oportuno:

[me] llamó fuertemente la atención la actual figura de Justicia por la intensa expresión manifestada en la actitud. Al preguntarle su significado, me contestó Usted, la Justicia, y desde entonces hasta hoy, habiendo transcurrido más de treinta años, siempre recordé la figura, y para coronar mi mausoleo en el cementerio de Vicente López, le pedí su colaboración y de ahí procede la actual obra de arte tan admirada.

Al pensar yo en ella como figura del mausoleo fue porque la muerte es la única incorruptible e inexorable justicia de la naturaleza. Por eso quise que Justicia, solidaria con la muerte, siempre bienhechora, imperase sobre el monumento.

De todo lo dicho, nadie podrá discutirle o poner en duda la paternidad de su creación “Justicia”, que ha de relegar al olvido la incongruente justicia egipcia, simbolizada por matrona obesa, sentada en cómodo sillón, venda de ojos, balanza en la izquierda y gladio en la derecha para herir a ciegas. De Egipto pasó a Grecia, de Grecia a Roma, de Roma al Medioevo, del Medioevo a nosotros, y andando el tiempo pasará a la historia...⁹.

Conviene anotar, como dijimos antes, el interés de Delcasse en dejar en claro la autoría de la escultura, basándose no sólo en su conocimiento directo, sino en la originalidad de *“la intensa expresión manifestada en la actitud”*, como huella de Yrurtia y mojón que marcaba la distancia respecto de las representaciones antiguas y los atributos convencionales de la espada, la balanza y la venda (aunque Delcasse equivoca la datación de este último atributo velador).

Otro dato que se desprende de la carta es el hecho de que, habiendo despertado la curiosidad de Delcasse en aquella exhibición de 1905, el nombre no surgía tan evidente, a punto tal que debió preguntarle al autor qué venía a significar, a lo cual Yrurtia habría respondido lacónicamente con la palabra “Justicia”.

También revelaba Delcasse que si bien quedó tempranamente impresionado por la escultura desde 1905, la decisión de obtenerla para sí (concretamente, de encargarla

⁹ Archivo Museo Casa de Yrurtia, MCY-ME 10 y 10 b, Carta del Dr. Carlos Delcasse a Rogelio Yrurtia del 19-VII-1938.

para su mausoleo) se dilató por más de treinta años, aunque siempre la tuvo en su pensamiento (“siempre recordé la figura” dice). ¿Quizá no había adquirido el sepulcro? ¿quizá en el ambiente se seguía alentando la esperanza de que la comprara el gobierno?

De ahí que haya pedido la “colaboración” del artista para concretar la encomienda. La palabra “colaboración” suena algo extraña, dado que Yrurtia era el escultor. ¿Podría connotar alguna forma de coparticipación consultiva del comitente en la versión definitiva de la figura? Recordemos las sutiles variaciones en el elemento que cubre la cabeza, sea yelmo o diadema.

Finalmente, Delcasse ensaya una explicación de raigambre romántica, que solidariza la justicia con la muerte; en otras palabras, la muerte aparece en su discurso como la concreción inmanente de una “justicia de la naturaleza” (por contraste con una justicia divina de raigambre confesional). Quizá sea parte de su ideario masónico.

En cualquier caso, debe remarcar que la decisión de Delcasse de adquirirla (ignoramos cuánto pagó por ella) significó, en aquel momento, su rescate como obra de arte para ser exhibida en un sitio de acceso público, aunque un tanto menoscabado como “cementerio de barrio”, según se dijo.

El cronista de *Vértice* señaló que *“si no hubiera sido por la feliz ocurrencia del Dr. Delcasse, la obra no habría sido fundida y acaso habría corrido peligro de perderse para siempre”*. Pero ni el adquirente, ni el escultor, ni el autor de la nota periodística imaginaron que poco más de una década después (cuando los dos primeros ya habían fallecido) se concretaría una segunda fundición para ser colocada en el sitio que alguien (¿quién?) concibió como su destino de origen: el Palacio de los Tribunales de la Capital.



La mano de un Delcasse vestido a la moda de antaño, descansa amicalmente sobre el hombro de un ya maduro Yrurtia (Fotografía gentileza Museo Casa de Yrurtia (MCY-ME 1910 a, detalle).

c) La romanización de una deidad griega:

Una tercera explicación podría cimentarse en el hecho de que la diosa griega Temis fue adoptada y transformada, en el panteón de las divinidades romanas, como *Iustitia* (=Justicia). La versión griega de este mito primordial ponía a la diosa, lo mismo que a sus hermanas, en relación con la consulta de los vaticinios en el oráculo de Delfos, y de ahí que se la conozca también como “Temis oracular”. Según Pierre Grimal, “Temis enseñó a Apolo los secretos del arte adivinatorio y, con anterioridad al dios, poseía el santuario mítico en Delfos”¹⁰. Sus vaticinios se citan en buen número en los relatos mitológicos.

No así la versión romana, mucho más alegórica que mitológica, que la dotaba de la espada y la balanza en las manos; y, a veces, posada sobre un león como señal de imperio, dominante sobre la fuerza. Quizá en el siglo XVI se le colocó una venda en los

¹⁰ GRIMAL, Pierre: *Diccionario de Mitología griega y romana*. Paidós, Barcelona, 1994, p. 501.

ojos. Y también, a partir del siglo XVII, se le añadieron ocasionalmente las fasces del lictor romano¹¹.

d) Volvamos al mundo griego...

Pero volviendo al mundo griego, Temis era una deidad asociada a la voz del cielo, capaz de instruir a los hombres no sólo en materia de justicia y de moral, sino también de piedad, de hospitalidad, de buen gobierno y del modo de realizar ofrendas a los dioses. Su rol, en el ciclo homérico y en desarrollos posteriores, es **eminente ética, como garante de las costumbres y las leyes antiguas**, ordenadora de las relaciones familiares y convocante o presidente de las asambleas olímpicas, actuando como su maestra ceremonial.

El mitologista Paul Decharme recalcó que, puesto que Temis lo veía todo, en este punto radica su vinculación con la ciencia oracular, antes que la poseyeran otros dioses, y su vigilancia del orden cósmico.

Corolario

Más allá de la interpretación mortuoria de la justicia, cualquiera de estas características pudo también haber inspirado en el Dr. Delcasse el anhelo de que tal representación estatuaría presidiera su sepulcro, como un modo de solidarizar su recuerdo a estas virtudes tradicionales que, además, formarían parte de su código ético como caballero, como deportista, como abogado y como edil municipal.

Pero, aunque se trate de una diosa-figurada asociada moralmente a la virtud cardinal de la justicia, su estatua en Olivos no podría identificarse con la *Iustitia* romana en modo alguno, sino más bien con aquella Temis griega, inventora ella misma de los oráculos.

No obstante lo que hemos señalado y aun así identificada provisoriamente la pieza yrurtiana con la diosa Temis, persisten **otras inconsistencias en cuanto a su representación figurativa**, ya que no es común que aparezca de pie, sino más bien sentada junto a Zeus (en actitud de consejera); o sentada junto al trípode délfico, en

¹¹ HALL, James: *Dictionary of Subjects & Symbols in Art*. Icon editions, Harper & Row, New York, 1974, pp. 183-184.

rol de pitonisa dispuesta a responder. En las monedas se la representa, a veces, con semejanza a Atenea, con casco (un modismo que pudo retener el artista), y vistiendo, a manera de *endyma* (e.d., de prenda que va sobre la piel desnuda) el *peplum*, que es vestido genérico de las mujeres en el ciclo homérico. Aunque también podría tratarse de un *quitón* (o *chitón* o *jitón*) largo hasta los pies y sin mangas o de mangas cortas (mayormente usado por las mujeres griegas), ceñido a la cintura por una cinta o cíngulo que no sólo lo sujetaba, sino que servía para regular la largura del paño, ingresándolo en el cinturón o embuchándolo por fuera de él. Queda por resolver la cuestión de si a este vestido Yrurtia le hizo llevar broches al modo dórico o costura al modo jónico, dada la altura de la escultura que impide verificar a simple vista esa parte del hombro.

Es inevitable, en este punto del vestido (y de la concepción de la figura femenina) pensar asociativamente en esa otra obra de Yrurtia llamada *La Historia*, que completa el monumento a Dorrego. Cualquier análisis comparativo excedería el umbral de este trabajo. Sin embargo, el tratamiento clasicista del vestido, en ambos casos, bien convoca la observación que hiciera Rubén Darío en 1903, aunque teniendo a la vista otra figura del conjunto *Las pecadoras*: “el autor, con un amor pagano ha modelado las formas, y con un cuidado antiguo ha tratado la *drapérie...*”.

De esta analogía con Atenea proviene, quizá, el yelmo que Yrurtia colocó en la cabeza de la escultura, al menos en la versión de origen u otros ensayos. Pero no debería exagerarse la connotación guerrera expresada en el yelmo, toda vez que la figura no se reviste de armadura o égida, no empuña un arma ni sostiene un escudo. Más aún, sabiendo que los actos vengadores ante algún atropello a las leyes del cosmos los ejecutaba la hermana de Temis, que era Némesis, no en vano munida de espada.

El fundidor y la modelo

Como puede leerse al pie, la escultura fue fundida en el establecimiento de Radaelli y Gemelli, especializado en estatuaria monumental y fundición artística de bronce, con oficinas en Tucumán n.º 3540, en Buenos Aires. La casa exhibía una amplia experiencia en el oficio.



Una publicidad de la casa Radaelli y Gemelli aparecida a comienzos de 1940, cuando el establecimiento había acumulado un sólido prestigio (Col OADM).



Marcas de autoría: el sello del establecimiento fundidor Radelli y Gemelli y la firma de Yrurtia, al pie de la figura en el Cementerio de Olivos.

(Foto MF, 2023)

En cuanto a la modelo que posó para la figura femenina, en una entrevista periodística reciente la Lic. Andrea Elías (directora del Museo Casa de Yrurtia) ha revelado que,

según una fuente oral (una grabación), se trata de Irene Luis de Olano, quien se desempeñaba como asistente del artista¹².



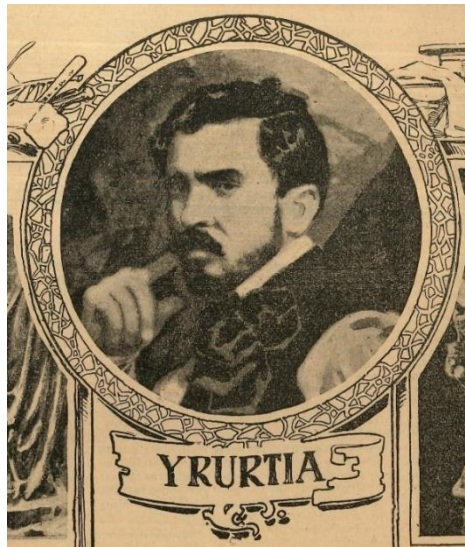
¿De quién es el rostro de la estatua? Algunas variaciones en la expresión fisonómica registradas en ensayos previos. Fotografías gentileza Museo Casa de Yrurtia, de izquierda a derecha: MCY-ME 1905 a; MCY-ME 1907 a y MCY-ME 1908 a (detalles).

Originalidad de la obra y posibles referencias antiguas

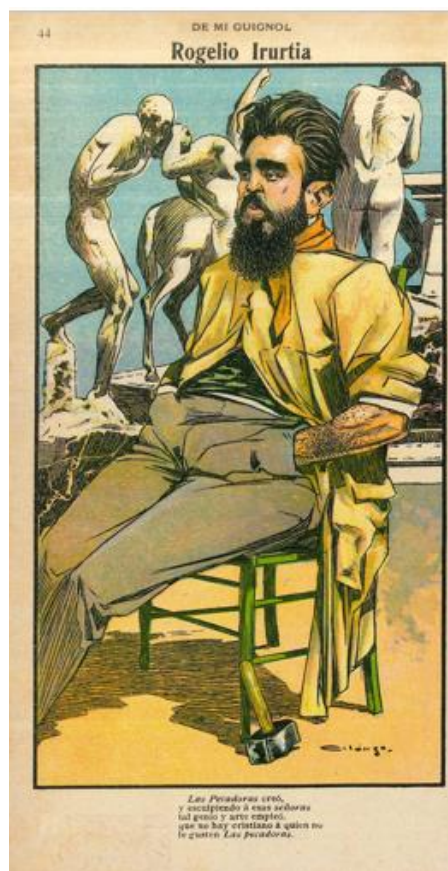
Que Yrurtia fue un escultor dotado de originalidad es juicio unánime de la crítica, ya desde sus primeros trabajos. En 1903, residente en París, había presentado con éxito el yeso *Las Pecadoras*, en el Salón Nacional de Artistas Franceses. En 1904 se conoció ya el plan del monumento al Dr. Alejandro Castro en Buenos Aires. Por esa misma época concurre a la Exposición Internacional de San Luis (Estados Unidos de Norteamérica) y regresa con un premio de honor.

Esa irrupción “fulgurante”, como la definió José León Pagano, tiene en 1905 –el año de concreción de la obra aún no fundida– un año consagradorio: la revista *PBT* le dedicó, en agosto, una caricatura y una copla laudatoria y, en noviembre, *Caras y Caretas* publicó una crónica acerca de su primera exposición del conjunto de su producción. La crítica sintetiza sus cualidades como artista en cuatro conceptos: **vigor, inspiración, maestría y conciencia**. Todos ellos, aun cuando pudieran predicarse más propiamente de un artista maduro, pueden ya verificarse en la obra juvenil que comentamos.

¹² En *La Nación*, 13-VIII-2023, p. 31 (“*La Sonámbula*”. *La imagen de la Justicia que custodia Tribunales y tiene una “gemela” en el cementerio*, por Constanza Bengochea). Existen en el Museo Casa de Yrurtia dos modelos previos de la cabeza, que muestran facciones claramente diferentes (la nariz especialmente) ¿cuál correspondería a la secretaria de Yrurtia? ¿la de nariz respingona o la de nariz recta? Es imposible determinarlo sin disponer de una fotografía de la supuesta modelo.



A la izquierda, retrato de Rogelio Yrurtia en el despegue de su meteórica carrera artística publicado en *La Nación*, 1903 (Col. OADM).



Caricatura de Yrurtia aparecida en la sección *De mi Guiñol*, de la revista porteña *PBT*, en 1905, el año de la exposición donde el artista exhibió su primera versión en yeso de *Justicia*. (Col. OADM).

La escultura emplazada en el cementerio de Olivos, aún adscripta a las referencias mitológicas grecistas de transición entre una más arcaica genealogía (opinamos que hay más de Bourdelle que de Rodin en este caso) y una maduración clásica, es enteramente original, a punto tal que resulta casi imposible identificar un ejemplo concreto en la estatuaria antigua que hubiera servido de modelo exacto a Yrurtia, al momento de concebir esta figura.

Tal vez su postura, enhiesta y rectilínea, la trabajada caída de los pliegues del vestido y cierto arranque en el adelantamiento de los brazos, pueda emparentarla con el *Auriga* de Delfos, que es una pieza emblemática. Algunas notas eruditas puntualizadas en aquel bronce original griego pueden, también, aplicarse a la obra yrurtiana, como señas de una migración, como decimos, desde un arcaísmo puro (recapitulado en la verticalidad impasible de la figura) a formas más elaboradas de clasicismo, aún dentro del llamado “estilo severo”. Tal el caso de la postura de los pies, que en ambas estatuas abandonan la frontalidad rígida para adoptar posiciones oblicuas respecto del cuerpo. Lo mismo puede observarse en los pliegues del *quitón* que, en ambos casos, ceñidos a la cintura y más sueltos en el torso, rompen el canon hierático de la estatuaria más antigua.



El trabajo del vestido y la caída de sus pliegues en estudios previos. Fotografías gentileza Museo Casa de Yrurtia: De izquierda a derecha: MCY-ME 1903 a; MCY-ME 1911 a y MCY-ME 1913 a.

También la fijación de la mirada en un punto netamente frontal es un detalle común a las dos obras. Otro ejemplo que evoca, aunque más distante, la obra de Yrurtia, es la *Atenea Lemnia* atribuida a Fidias y reconstruida por Furtwängler, a partir de la cabeza conservada en Boloña y el cuerpo en Dresde. La configuración general del *peplum* resulta una semejanza a primera vista, aunque en la *Atenea* sea más propio de su condición de *parthenos* y, además, deba completarse con la égida y el *gorgoneion*, propios de la diosa armada.



Modelos y referencias del mundo clásico: a la izquierda, el *Auriga de Delfos* (Foto Alinari, 1920); a la derecha, *¿Atenea Lemnia?* Reconstrucción de Furtwängler (Foto Zagnoli, 1920).

Pero, resumiendo la cuestión, maguer los parecidos puntuales que puedan descubrirse con ésta o aquella escultura antigua, la concreción general que Yrurtia plasmó en esta obra es de una indiscutible originalidad. Muy especialmente el gesto de la diosa, asociado, aunque moderado, a un cierto canon de “pantomímica” (no ha de menoscabarse la hibridación entre lo clásico y lo romántico en su producción) que el escultor frecuentó en varias de sus mejores creaciones, como *La Fatalidad* del monumento a Dorrego, o la figura central del *Canto al Trabajo*. No es difícil imaginar, para los tres casos, al modelo vivo en plena sesión de pose ante el escultor,

sosteniendo posturas histriónicas a la manera de los “mimos” que habrá conocido Yrurtia en París.

Con todo, se impone en esta obra la nota de una medida consistente con la cualidad de la “gracia” que Winckelmann atribuía, en grado eminente, a las esculturas del “estilo bello” antiguo:

La gracia reside en el gesto y en las actitudes, y se manifiesta en las acciones y movimientos del cuerpo. Extendida por todos los objetos, se muestra lo mismo en la caída de un vestido que en el gusto de su disposición...¹³.

Nos parece importante recalcar este detalle de medida aún en el gesto, que contrasta con cierta exageración pantomímica apreciable en la ya mencionada figura yrurtiana de *La Fatalidad*, entre otras.

¹³ WINCKELMANN, Johan Joachim: *Historia del arte en la Antigüedad*. Folio, Barcelona, 2000, Cap. XVI, p. 193.

El enigma de un gesto ¿señal masónica o alusión mitológica?

Aparece en escena la Equidad... que es la forma concreta de la Justicia



Gestualidad pantomímica en el grupo escultórico del “Monumento a Dorrego” (Foto OADM) y “Canto al Trabajo”, emplazados en Buenos Aires (Foto *Pintores argentinos del siglo XX. Serie Escultores*. Centro Editor de América Latina, 1981).



La teatralidad del gesto... (Fotografía gentileza Museo Casa de Yrurtia (MCY-ME 1912 a).

Como dijimos, hay algo de misterioso e inquietante en esta escultura, indudablemente. Ese componente de misterio va de la mano, en algún sentido, con los sistemas clásicos de representación, tanto mitológica como alegórica. Y aunque los artistas modernos no se sintieron atados a la preceptiva canónica en la materia y gozaron de mayores libertades figurativas a la hora de representar los atributos de deidades antiguas o de virtudes o de vicios, aun así, la erudición del pintor o del escultor le permitiría mantener un núcleo enigmático conectado con alguna forma de hermetismo.

Por ejemplo, el sistema iconológico de Cesare Ripa, tributario a su modo de la Retórica y la Lógica aristotélicas, rechazaba toda relación de “analogía simple” entre el concepto a alegorizar y el atributo simbolizante. De ahí que, siguiendo una tendencia epocal que el manierismo y el barroco iban a acentuar *ad nauseam* en empresas, jeroglíficos, epigramas, arcanos etc., toda figura debía ostentar un carácter enigmático, que sólo una precisa indicación o denominación ayudaba a develar. Toda representación literal (es decir, que no necesitara ser precisada con un nombre propio

a modo de filacteria o etiqueta) era considerada una vulgaridad inadecuada. Se refería Ripa con ello, mayormente, a las *“imágenes triviales, que por el uso repetido son reconocidas por todos, a primera vista”*.

En el caso de un artista nada trivial, como era Yrurtia, estos principios debían operar mandatoriamente a la hora de elegir alegorías, símbolos y códigos que marcaran la obra con cierto velo de enigma.

Algunos comentaristas de la estatua que venimos analizando han sostenido su filiación masónica. Sin negar en absoluto la probabilidad de que Yrurtia haya introducido elementos simbólicos de esa raigambre, no aparecen evidencias concluyentes para afirmarlo.

Con todo, Alcibiades Lappas en *La Masonería argentina a través de sus hombres* registra a Yrurtia como iniciado en la Logia Juan Martín de Pueyrredon n.º 251 el 10 de mayo de 1926 y como participante en la fundación de la Logia Patricios, ambas en la Capital¹⁴. Ello plantea el problema de que su ingreso a la masonería ocurrió veintiún años después de modelada la maqueta de la escultura (1905) que, supuestamente, es portadora de códigos masónicos... ¿acaso el joven artista los conocía y decidió traficarlos en la figura ya desde antes de su afiliación?

Aunque, ciertamente, es sugerente la posición de los dedos pulgares, que se unen en sus puntas, **pero que en vez de un triángulo forman un ángulo que podría representar una escuadra**, “uno de los símbolos más usuales de la Masonería y el más conocido, junto con el compás”, según afirma, tanto la propia literatura masónica¹⁵ como otros simbolistas¹⁶. Lo mismo ocurre con la posición de los pies, en escuadra.

¹⁴ LAPPAS, Alcibiades: *La Masonería argentina a través de sus hombres*. Edición del autor, Buenos Aires, 1966, p. 405. Por su parte, Delcasse, adquirente de la obra, aparece registrado como afiliado a la Logia Docente desde el 15-III-1882, pasando luego a la Logia Confraternidad Argentina n.º 2, p. 272. Aunque no fue el comitente original de la obra, ¿pudo haberla adquirido por su supuesto interlineado masónico? No podría afirmarse ni tampoco descartarse.

¹⁵ FRAU AUBRINES, Lorenzo: *Diccionario enciclopédico abreviado de la Masonería*. Compañía general de ediciones, México DF, 1955, p. 170: “Al lado del compás, que representa el cielo, adonde el iniciado debe dirigir constantemente sus miradas, la escuadra representa la tierra, a la que le encadenan sus pasiones. En los tres grados simbólicos, la escuadra es el símbolo de la rectitud masónica...”.

¹⁶ CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain: *Dictionnaire des symboles*. Robert Laffont/Jupiter, Paris, 1982, p. 411: *Dans la Franc-Maçonnerie, suspendué au cordon de Vénéral, signifie que la volonté d'un chef de Loge ne peut avoir qu'un sens, celui des statuts de l'Ordre, et que'elle ne doit agir que d'une seule manière, celui du bien. Pour d'autres interprètes, elle symbolise l'équilibre résultant de l'union de l'actif*

Pero si se prescindiera de la exégesis en clave masónica (cuya exageración ya se ha hecho una fastidiosa manía de los intérpretes *amateurs* recién llegados al universo de los monumentos), y se leyera en el gesto la sola expresión de una idea de equilibrio o equidad, entonces el símbolo esbozado resultaría congruente con el verso neoclásico de Ángel Mazza, que dice: “*equilibrando Temi/ il mezzo co gli estremi...*” (*L’uguaglianza civile*, 1794), vale decir, poniendo Temis en balance el medio con los extremos.

¿Habría, pues, en la geometría digital que delinean ambas manos, una señal o frecuencia de “eualización” del cosmos, en el sentido que la mitología griega preolímpica asignó a la acción identitaria de la diosa Temis?



¿Un gesto de eualización?. Obsérvense los dedos pulgares que formarían la figura de la escuadra. Fotografía gentileza Museo Casa de Yrurtia (MCY-ME 1912 a, detalle).

Regresando a la figura de la escuadra, es llamativo que en la *Iconología* de Cesare Ripa no sea atributo de ninguna de las siete variantes de la *Justicia* codificadas por él. En cambio, el objeto (y no la mímica) aparece (junto a la regla, el compás y el nivel) en la alegoría masculina y vetusta del *Juicio*, como indicando que la Justicia implícita en la formulación de todo juicio humano acerca de las cosas se relaciona con una cierta “medida”, representada por la geometría y sus instrumentos, que puede ser diferente según el caso. De modo tal, dice Ripa, que “no juzga rectamente quien de idéntico

et du passif, surtout quand elle á la forme du T; elle traduit au contraire, quand elle est dissymétrique comme un L, l’activité et le dynamisme.

modo quisiere medir y valorar la totalidad de las acciones¹⁷. He allí la fórmula de la Equidad, como perfeccionamiento encarnado de la Justicia teórica.

En este sentido, ¿quizá la escuadra que contornean los dedos de la estatua pudiera simbolizar el acto mismo de pronunciamiento de un “juicio” concreto *de equidad* por parte de la diosa (en vez de una vaga y abstracta alusión a la Justicia como virtud), formulado con arreglo a una medida objetiva entre dos extremos? Tendríamos entonces que pensar si el nombre correcto para designar esta figura deba ser, justamente, *La Equidad*. Pero son meras conjeturas¹⁸.

Por su parte, Chevalier y Cheerbrant recogen otra interpretación del símbolo **basada en su geometría ortogonal**: “*ne servant qu’à dessiner des figures carrées ou à angles droits, elle symbolise aussi la rectitude et le respect des lois et des règlements*”¹⁹. Y en análogo sentido se pronuncia Giovanni Cairo, partiendo del carácter ortogonal, el símbolo porta “*l’idea della dirittura dal senso corporeo al senso morale, de modo que la squadra è la figurale espressione più precisa di quella conformazione del pensiero della mente e della volontà alla legge del vero, che si dice rettitudine*”²⁰.

Pero aún sin afirmar ni negar, como hemos dicho antes, ninguna portación de códigos de logias, es oportuno mencionar que, según algunos autores masónicos, la Equidad es “una de las palabras sagradas” en algunos ritos como el Escocés Antiguo y Aceptado y en el de Misraim, y que “constituye una de las bases más firmes de la Masonería, junto con la Justicia, la Sabiduría y la Fuerza”²¹.

Todo esto sería plausible si, en efecto, los dedos pulgares estuvieran delineando una escuadra, como lo sugiere nuestra percepción. En cuanto al resto de la mano, parece insinuar la figura de un triángulo incompleto, pues su vértice superior no está cerrado.

¹⁷ RIPA, Cesare: *Iconología*, Tomo II. Akal, Madrid, 2007, p. 6.

¹⁸ La denominación como *La Equidad* la menciona Catalina Pantuso en el artículo *El Arte dialoga con la Justicia*, publicado el 10-IV-2021 en [Parlamentario.com](http://parlamentario.com) (parlamentario.com/2021/04/10/el-arte-dialoga-con-la-justicia/): “*maqueta de la hoy denominada Dama de la Justicia en 1905, que fue conocida como “Equidad” y estuvo basada en una pequeña escultura llamada “Res non verba”...*”

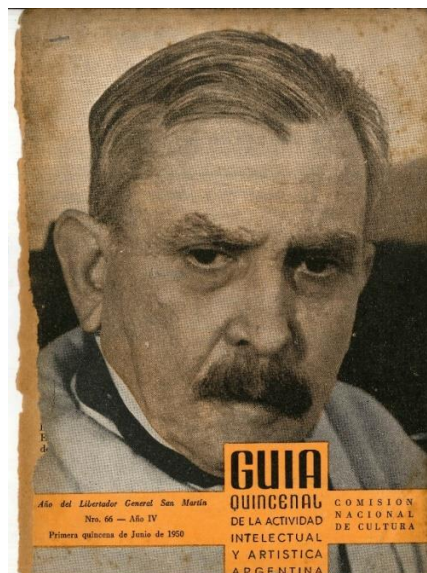
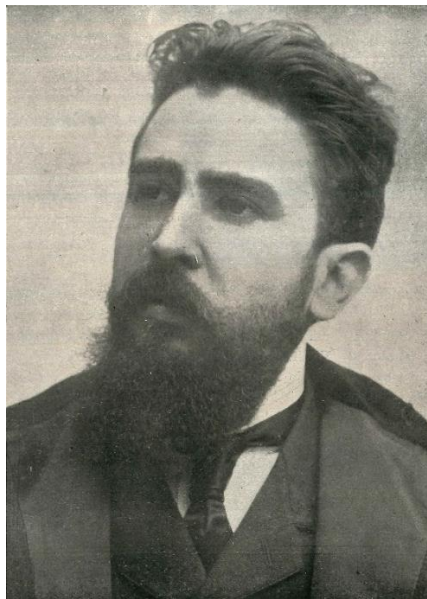
¹⁹ CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain: *Dictionnaire...*, Ibídem.

²⁰ CAIRO, Giovanni: *Dizionario ragionato dei simboli*. Ulrico Hoepli editore, Milano, s/f., p. 304. El autor añade la presencia del compás en emblemas de ciencia y positiva, como representación figurativa del método y la disciplina.

²¹ FRAU AUBRINES, Lorenzo: *Diccionario enciclopédico abreviado de la Masonería...*, Ob. cit, p. 163.

En cualquier caso, un final abierto para la interpretación de esta magnífica escultura es el mejor camino para una exégesis resignificadora que, con todo este herramental iconográfico e iconológico, cada generación de espectadores debería intentar libremente.

Probablemente, el maestro Yrurtia, como artista y como masón, lo hubiera aprobado.



Arriba, retrato de Rogelio Yrurtia en 1910 (Col. OADM); Abajo, cubierta necrológica de la *Guía quincenal de la actividad intelectual y artística argentina*, Comisión Nacional de Cultura, 1950.

La figura del artista fue exaltada con palabras de amplia ponderación por la revista oficial, con motivo de su muerte el 4-III-1950 (Col. OADM).

Agradecimiento

Los autores desean expresar su agradecimiento al Museo Casa de Yrurtia, por el acceso a la documentación de archivo que ha sido citada en este trabajo y ha arrojado nueva luz sobre la obra y sus circunstancias. En especial a la Mlga. Constanza Varela (a cargo del área de Gestión de Colecciones), quien facilitó, con conocimiento del tema y bondadosa paciencia, nuestra consulta de los documentos y acompañó la visita a las obras que fueron objeto de apreciación organoléptica.

ARCHIVOS

Museo Casa de Yrurtia (Área Gestión de Colecciones).

Archivo OADM. Carpeta *Escultores Argentinos*, Legajo Yrurtia: Carpeta *Bronces, Fundiciones, Canteras, Estatuarios*, Legajo Radaelli y Gemelli.

BIBLIOGRAFÍA, HEMEROGRAFÍA Y OTRAS FUENTES

ABRAHAMS, Ethel B.: *Greek Dress (a study of the costumes worn in Ancient Greece, from pre-Hellenic times to the Hellenistic age)*. John Murray, London, 1908.

ALCOLUMBRE, María Gabriela: *La representación de la Justicia. El atributo ausente*. (usi.edu.ar/noticias/la/representacion/de/la/justica/el/atributo/ausente/)

BENGOCHEA, Constanza: "La Sonámbula". *La imagen de la Justicia que custodia Tribunales y que tiene una "gemela" en el cementerio*. En *La Nación*, 13-VIII-2023, pp. 30-31.

CAIRO, Giovanni: *Dizionario ragionato dei simboli*. Ulrico Hoepli editore, Milano, s/f.

CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain: *Dictionnaire des symboles*. Robert Laffont/Jupiter, Paris, 1982.

CHIABRA ACOSTA, Alberto (Atalaya): *Rogelio Yrurtia*. En *Crónicas de Arte Argentino 1920-1932*. M. Gleizar editor, Buenos Aires, s/f.

DARÍO, Rubén: *Yrurtia*. En *La Nación*, Suplemento semanal, abril 1903.

- DE MASI, Oscar Andrés (Coordinador editorial): *Monumentos Históricos Nacionales y otros bienes declarados de la República Argentina*, Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos, Buenos Aires, 2008.
- DE MASI, Oscar Andrés: *El Cristo Redentor de los Andes: tensiones, discursos y apropiaciones en torno al monumento a la paz* (inédito).
- DUCATI, Pericle: *L'Arte classica*. Unione Tipografico-Editrice Torinese, Torino, 1920.
- FRAU AUBRINES, Lorenzo: *Diccionario enciclopédico abreviado de la Masonería*. Compañía general de ediciones, México DF, 1955.
- GRIMAL, Pierre: *Diccionario de Mitología griega y romana*. Paidós, Barcelona, 1994.
- GUHL, E. Y KONER, W.: *Los griegos. Su vida y sus costumbres*. M. E. editores, Madrid, s/f.
- HALL, James: *Dictionary of Subjects & Symbols in Art*. Icon editions, Harper & Row, New York, 1974.
- LAPPAS, Alcibiades: *La Masonería argentina a través de sus hombres*. Edición del autor, Buenos Aires, 1966.
- LEY NACIONAL n.º 12.824 relativa a la Casa de Yrurtia. Fundamento de su autor, el senador Alfredo Palacios.
- LUCCA, Rita: *La extraña dama*. En *Diario judicial*, 26-VIII- 2019 (<http://diariojudicial.com/nota784274>)
- PANTUSO, Catalina: *La justicia argentina, una sonámbula que no quiere despertar*. <https://catalinapantuso.wordpress.com/2022/04/09/el-arte-dialoga-con-la-justicia>
- PANTUSO, Catalina: *El Arte dialoga con la Justicia*, parlamentario.com/2021/04/10/el-arte-dialoga-con-la-justicia/
- PEREYRA DE URGELL; Guiomar: *Yrurtia*. En *Pintores argentinos del siglo XX*, serie Escultores, n.º 65, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1981.

REVISTA DEL NOTARIADO, N.º 890, Octubre-diciembre 2007, *Reseña histórica de hechos en la vida del Colegio de Escribanos, desde 1988 a 1998* (colegio-escribanos.org.ar/biblioteca/cgi-bin/ESCRI/ARTICULOS/51915.pdf).

RIPA, Cesare: *Iconología*. Akal, Madrid, 2007.

Rogelio Yrurtia. Breve semblanza necrológica en *Guía quincenal de la actividad intelectual y artística argentina*. Comisión Nacional de Cultura, Buenos Aires, n.º 66, año IV, primera quincena de junio de 1950.

SAUVEGEOT C. Y MENARD, R.: *Vestidos y peinados en las civilizaciones antiguas*. Quadrata, Buenos Aires, 2005.

SCHIAFFINO, Eduardo: *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires*. *La Nación*, suplemento especial del 25-V-1910.

WINCKELMANN, Johan Joachim: *Historia del arte en la Antigüedad*. Folio, Barcelona, 2000.

Yrurtia. *Monografías de artistas argentinos*. Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1941.