

Oliva Navarro escultor
Algunos apunte de su obra en el espacio público
Incertidumbres en torno a un proyecto para el Monumento a la Bandera

Mag. Arq. Raúl E. Piccioni
GEAP Argentina (F.F. y L. UBA)
Museo de la Ciudad (G.C.B.A.)

El interés por estudiar la obra del escultor Oliva Navarro surgió a partir del rescate, por parte del Museo de la Ciudad (G.C.B.A.) de un grupo de yesos que estaban en su taller, el cual iba a convertirse en un bar.

Durante varios años esos yesos estuvieron guardados en el museo y mi interés por ellos me llevó a estudiarlos con más detalles. El conjunto está formado por treinta modelos de yeso, confeccionados para distintos proyectos escultóricos, además de otros tres modelos en cera preparados para su fundición. Varios de ellos se encuentran en estado regular, producto de estar expuestos a la tierra y el abandono durante años, desde la muerte del escultor.

Oliva Navarro escultor

No existen hasta el momento estudios muy exhaustivos de este escultor y no disponemos, por el momento de fuentes directas sobre su trabajo y formación.

Según José León Pagano, contemporáneo del artista, Juan Carlos Oliva Navarro había nacido en Montevideo el 31 de enero de 1888, pero adoptó luego la ciudadanía argentina. Su formación profesional la realizó asistiendo a los cursos de la Academia de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, donde recibió las enseñanzas del escultor español Torcuato Tasso. También sabemos, por otras fuentes, que trabajó en las primeras décadas del siglo XX con el escultor uruguayo Juan Manuel Ferrari, formando parte de su equipo de trabajo y compartiendo las tareas con otros escultores argentinos como Víctor Garino, Víctor Calistri,

Víctor Guarini y Víctor Cerini, para la realización del Monumento al Ejército de los Andes en Mendoza.

Su trabajo independiente del estudio de Ferrari abarcan desde monumentos conmemorativos, como el ecuestre al general San Martín en Santo Tomé, Corrientes; al general Madariaga, en Paso de los Libres, Corrientes; al General Eustaquio López en Santa Fe, al Perito Moreno en Bariloche; al General Urquiza en Entre Ríos; a Rivadavia en San Pablo (Brasil) y al General San Martín en Viña del Mar (Chile); los relieves en el Museo de Historia Natural y tímpanos en el edificio del Banco Central de Buenos Aires y un relieve funerario existente en el cementerio de la Chacarita.

El proyecto de Monumento a la Bandera

Entre los objetos rescatados del estudio de Oliva Navarro se conserva una fotografía enmarcada de un monumento que, por ciertos indicios, nos indicarían que se trataría de un proyecto para el Monumento a la Bandera para la ciudad de Rosario. La misma corresponde a una maqueta exhibida en un espacio público, que no hemos podido identificar hasta el momento. En ella se ve al modelo en yeso sobre una mesa revestida con una tela. En la parte delantera inferior se observa un papel en el que se puede distinguir parcialmente el nombre “ADULL...”, sujeto a la mesa. Este seguramente debe haber sido el pseudónimo del proyecto, lo que reforzaría la idea de que el mismo fue presentado en un concurso. En la parte inferior de la fotografía se encuentran las firmas de sus autores: Oliva Navarro y Antón Gutiérrez Urquijo.

El proyecto nos muestra una tipología bastante común para esta clase de monumentos fuente. El mismo está constituido por un extenso basamento que presenta una amplia escalera que recorre el frente y contrafrente del conjunto. En los lados laterales se ubicaron sendas fuentes cuyo paramento está formado por un arco mixtilíneo y dos columnas salóminicas sosteniendo un tímpano decorado. Entre la escalinata y las fuentes se ubicó un parapeto con balaustrada. El monumento propiamente dicho, que se encuentra en el centro del basamento y elevado mediante plataformas curvilíneas está constituido por una base poligonal con lados curvos y rectos, con cuatro grandes ménsulas invertidas ubicadas en las esquinas y sobre ellas unos pequeños jarrones. Sobre el frente de la misma, de trazado curvo se puede leer la inscripción

“Belgrano” y en los laterales rectos, pero con la cornisa superior también curva, se ubicarían dos relieves, seguramente relacionados con el tema del izamiento del pabellón nacional, pero de los cuales no tenemos ningún indicio. En el frente, sobre esta base se ubica un grupo escultórico alusivo al tema de la bandera. El mismo está formado por un hombre desnudo que porta el mástil de una bandera que se despliega detrás de él envolviendo a un grupo de personas, también desnudas, que en forma decreciente se ubican detrás del personaje principal. De este grupo escultórico se encuentra un modelo de yeso patinado en verde, que fue una de las piezas rescatadas de la demolición del taller de Oliva Navarro.

En el centro de esa base, detrás del grupo mencionado, se eleva un alto pedestal, decorado con pilastras ubicadas en las esquinas, que sostiene la escultura ecuestre de Belgrano. El caballo, ubicado de frente, tiene sus cuatro patas apoyadas en el piso. Belgrano, de uniforme militar, también mira hacia el frente, sostiene las riendas con su mano izquierda y tiene elevada la mano derecha. Si bien se rescataron varios de los modelos en yeso de diferentes estatuas ecuestres de militares argentinos, no podemos identificar a ninguno de ellos como perteneciente a los estudios relacionados con este monumento.

En esta obra pueden diferenciarse claramente las partes diseñadas por Gutiérrez Urquijo de las diseñadas por Oliva Navarro.

En lo que respecta al tratamiento arquitectónico, en la decoración predomina un lenguaje que se identifica con la corriente historicista denominada “neocolonial”, de la que Martín Noel y Ángel Guido han sido sus mayores referentes en nuestro país. Antón Gutiérrez Urquijo, a diferencia de Oliva Navarro, no era escultor sino arquitecto. Había nacido en el año 1895 en Buenos Aires y de él sólo podemos identificar algunas obras, ubicadas, en su mayor parte, en la ciudad de Mar del Plata. Si bien la historiografía lo ha relacionado con el movimiento de la arquitectura pintoresquista marplatense, nos interesa destacar una de sus obras de esa ciudad, que se puede vincular con el monumento que estamos analizando. Me refiero a una casa denominada “La virreynita” para la cual, Gutiérrez Urquijo utilizó un lenguaje neocolonial para su decoración exterior. Si observamos el cuerpo de acceso a la vivienda, desarrollado como un cuerpo saliente, más bajo que el principal, la puerta se encuentra enmarcada por pilastras con un remate curvilíneo y dos obeliscos o conos que nos recuerdan tanto el diseño de la pared de las fuentes como los remates de la base del pedestal del monumento a Belgrano.

No hay dudas de que el diseño arquitectónico del monumento, junto con su lenguaje decorativo, corresponde al arquitecto Antón Gutiérrez Urquijo, mientras que los grupos escultóricos son obra de Oliva Navarro. Pero un análisis más crítico nos permite ver con mayor claridad, los importantes desajustes que se revelan en la misma.

Por un lado, encontramos un fuerte contraste entre el cuerpo del monumento, obra seguramente del arquitecto Gutiérrez y Urquijo y las figuras, en especial el grupo que porta la bandera y la estatua ecuestre de Belgrano que corona el conjunto, realizadas por el escultor. También estas últimas tienen características diferentes y se contraponen el dinamismo del primero con la esteticidad del segundo.

El grupo central que porta la bandera, es el más interesante dentro de este conjunto. Si bien el modelo de yeso nos da sólo una idea general del planteo final, resulta muy indicativo para verificar las intenciones de su autor. El mismo se caracteriza por el dinamismo, que se pone de manifiesto en la figura desnuda central, que porta la bandera. Este tiene una estatura más elevada que el resto, está en movimiento y la bandera adquiere una forma ondulada que envuelve a las figuras por detrás de la central. Al costado de la insignia patria se ubican otros personajes que, retorciéndose, van adquiriendo posiciones también dinámicas, en especial la figura del hombre del lado derecho de la figura principal. A la izquierda y en posición inclinada que observa una figura de mujer que sostiene un niño. Es interesante ver que esta imagen, no por su factura sino por el tema, nos recuerda a la imagen de una mujer (en este caso vestida) con un niño, elegida y realizada por la escultora Lola Mora, para el encargo del mismo monumento realizado por la comisión del Centenario.

En contraste con el dinamismo del grupo mencionado, el monumento está coronado por la estatua ecuestre del general Manuel Belgrano que se caracteriza por su carácter predominantemente estático. La factura de la misma responde a cierto estilo que caracteriza gran parte de sus obras ecuestres. Si comparamos esta imagen con los modelos en yeso de estatuas ecuestres de militares sudamericanos que se rescataron de su demolido estudio, como las del mariscal Solano López, o la del General Roca, vemos que guardan cierta similitud, no viendo en ellas variantes audaces.

Tampoco vemos demasiado equilibrio entre el dinámico vocabulario neocolonial de la base fuente y del cuerpo que sostiene la imagen superior del monumento. Es notoria la falta de

una imagen de conjunto y se evidencia que las diferentes búsquedas plásticas del escultor y del arquitecto fueron por caminos diversos.

Sabemos fehacientemente que este monumento nunca fue construido, ni hay registros de que haya habido algún encargo oficial (nacional o provincial), para un monumento semejante. Podemos inferir, por las características de la decoración arquitectónica, que la maqueta corresponde a un proyecto realizado entre las décadas de 1920 y 1930, período de auge del movimiento neocolonial en la Argentina.

Fue, justamente, en esas décadas cuando se realizaron dos llamados a concurso para la realización del monumento a la bandera, que debía erigirse en la ciudad de Rosario. Con lo cual, es sumamente probable que dicha maqueta fuera realizada para participar en uno u otro de los llamados a concurso para la realización de dicho monumento.

Los concursos para el Monumento a la Bandera en Rosario

La historia de la realización del Monumento a la Bandera en la ciudad de Rosario estuvo plagada de controversias y complicaciones.

La primera propuesta para el mismo fue propiciada por el ingeniero Nicolás Grondona a comienzos de la década de 1870 y presentada al Consejo Deliberante de la ciudad de Rosario. Esta preveía la construcción de dos monumentos, uno ubicado en cada una de las orillas del río Paraná, en donde se suponía que el general Manuel Belgrano había emplazado las baterías Independencia y Libertad en el año 1812. Los fondos para su realización debían surgir, según esta, de suscripciones locales, sin la participación de dinero proveniente de ningún ente estatal. La idea se materializó solo parcialmente, colocando un modesto obelisco en la isla Espinillo, que en el año 1878 fue arrasado por la creciente del río.

En 1898, se colocó en la misma ciudad de Rosario, la piedra fundamental para la erección de un nuevo monumento que conmemorara el acontecimiento de la creación de la bandera, que se ubicaría en un emplazamiento en la ribera de la ciudad. Se llegó a constituir, en el año 1903, una comisión ad-hoc, se lograron gestionar fondos de la Nación para este fin, pero nunca se avanzó más allá de estas primeras iniciativas.

A comienzos del siglo XX, el proyecto del monumento quedó en manos del gobierno nacional, incorporando el mismo dentro de las iniciativas para la celebración del primer

centenario de la revolución de Mayo. La Comisión del Centenario, creada con el fin de administrar los gastos y organizar los actos que formarían parte de dicha festividad, decidió encargarle la confección del monumento citado a la escultora tucumana Lola Mora. Sin embargo, dicha asignación estuvo llena de conflictos que llevaron a la rescisión del contrato con la escultora en el año 1925. Los problemas comenzaron en el año 1911, cuando un vocal de dicha comisión observó diferencias entre las fotografías de la maqueta aprobada y las que se habían recibido. Esto provocó que se planteara un ajuste de las obras y una posterior supervisión del avance de las mismas. Pero la escultora, amparándose en una de las cláusulas del contrato, rechazó el pedido de ajustes, lo que llevó a la necesidad de convocar a un arbitraje que culminó en una primera rescisión del contrato por parte de la Dirección General de Arquitectura. Sin embargo, en el año 1913, un nuevo arbitraje resolvió la prosecución de la obra.

En el año 1925, se volvieron a manifestar conflictos entre la autora del monumento (que no gozaba de la simpatía de gran parte de los referentes del campo artístico argentino), y las comisiones fiscalizadoras del mismo que culminó con la rescisión definitiva del encargo al cuestionarse, por parte de la Comisión Municipal de Bellas Artes de la ciudad de Rosario, la calidad artísticas de las partes del monumento mencionado. En los argumentos para dicha decisión se expresaba que según la óptica de sus miembros, el proyecto era "... un conglomerado de figuras de pésima concepción no ejecutado por artistas sino por ineptos oficiales marmoleros..." (Rovira, 1999: 304).

A partir de ese momento, fue la Comisión Popular Pro Monumento a la Bandera, creada en el año 1923 y que fuera quien cancelara la relación con Lola Mora, la que impulsó en el año 1928, un llamado internacional para la presentación de proyectos para la realización de un nuevo monumento a la bandera. Del mismo participarían tanto artistas nacionales como extranjeros, algo que marcó su fatídico final, declarando desierto el certamen.

La mencionada comisión no sólo extendió la convocatoria a los extranjeros, sino que también se tomó el privilegio de seleccionar como invitados especiales, que cobrarían una compensación económica, a un grupo de artistas argentinos y dos italianos: los escultores Rogelio Yrurtia y Alberto Lagos y los arquitectos René Villeminot, Víctor Garino, Francisco Gianotti. Los que se excusaron fueron los arquitectos Alejandro Bustillo y Alejandro

Christophersen. La mayor parte de ellos fue, justamente, los que pasaron la primera evaluación, dejando de lado al resto.

Los evaluados positivamente fueron:

“Azul y blanco” (una columnata semicircular y obelisco) de René Villeminot.

“Belgrano” (una columna) de Rogelio Yrurtia.

“ 27 de febrero” (combinación de torre-faro y arco de triunfo) de los italianos Bono y Fontana.

“Florencia” (torre faro) de Gaetano Moretti.

“Patria de leyes justas” (obelisco) de Troiani y Gianotti.

En cambio los descalificados fueron:

“Trabajadores venidos o faro de la bandera” (un gran brazo que sostiene una antorcha);

“Spes” (faro con base arquitectónica-escultural que encierra una cripta)

“1812” (grupo escultórico similar a la obra de Lola Mora rescindida)

“Argentina e gloria” (estatua sobre gradas flanqueadas por columnas dóricas en semicírculo)

“Para todos los hombres que quieran habitar” (*de* Augusto Ferrari)

“Sac” (una estatua de Belgrano como figura principal y central del monumento);

“Pabellón Azul” (base y torre con estatua al final).

Finalmente, en el año 1939 se volvió a realizar un nuevo y definitivo concurso para la realización de este tan deseado monumento. El mismo, ante la polémica desatada por los artistas nacionales por la participación en el anterior llamado a los artistas extranjeros, fue restringido al ámbito nacional, eliminando la participación de profesionales foráneos. El concurso lo ganó el proyecto presentado por los arquitectos Alejandro Bustillo (que había rechazado la invitación a formar parte del certamen de 1928) y Ángel Guido en colaboración con los escultores Alfredo Bigatti y José Fioravanti quien había sido jurado también en el frustrado concurso de la década anterior. Esta obra fue la que se comenzó a construir en 1940, extendiéndose hasta su finalización recién en 1957.

Para esta ocasión podemos confirmar la participación en la misma, bajo el lema “Santuario de la Patria”, del arquitecto Antón Gutiérrez Urquijo, pero no con la colaboración de Oliva

Navarro, sino con el del escultor César Sforza, optando por una solución formal y tipológica muy diferente a la que estamos analizando en este trabajo.

Este dato y otros indicios nos indicarían, entonces, que la propuesta de Oliva Navarro y Gutiérrez Urquijo habría sido destinada a la convocatoria del año 1928. Sin embargo, de acuerdo a lo que hemos visto, ni sus nombres ni su pseudónimo figuran mencionados entre los participantes premiados ni entre los rechazados, de acuerdo a los datos que hasta hora se conservan del mismo.

Monumento y conflicto en el campo del arte

Si bien no podemos afirmar que la obra no fue presentada finalmente al concurso o que simplemente fue rechazada por el jurado, la misma permite introducirnos en un debate más profundo sobre la búsqueda de un arte con carácter nacional, idea que fue central en el certamen del año 1928.

Hubo una serie de cuestiones en disputa que precedieron a la relación de las bases para el mismo, que nos permiten ver con mayor claridad las diferentes miradas que los distintos actores intervinientes tuvieron alrededor del concepto de monumento y si este debía representar el motivo que se conmemoraba (el izamiento de la enseña patria) o debía representar a la Nación Argentina. Estas distintas posturas fueron las que examinaron los investigadores Leticia Rovira, Diego Roldán e Ignacio Martínez (Rovira, *op. cit.*), al revisar los resultados de las consultas realizadas por la Comisión Popular Pro Monumento.

Una de las ideas centrales, expresada en las bases del certamen fue que el monumento debía ser “el más importante de los erigidos en el territorio de la Nación” (Ayala, 1927: 142) y sus proporciones debían guardar relación con la grandiosidad del asunto: “Grandioso equivale a sobresaliente y magnífico, pero también se puede sobresalir por hermosura y armonía” (*Ibidem*).

Esta idea de grandiosidad, sin embargo, era pensada de diferentes maneras. Para los miembros de la comisión esto remitía a la idea de “Mástil Monstruo” (Rovira, *op.cit.*: 302) . En cambio otros integrantes del campo artístico, como Cupertino del Campo (Director del Museo Nacional de Bellas Artes), renegaban de esa idea, ya que para ellos terminaría en una pericia arquitectónica que sacrificaría la armonía. En ese sentido, el proyecto de Oliva

Navarro y Gutiérrez Urquijo se alejaba de la idea de la proeza técnica, del “Mástil Monstruo”, acercándose al concepto de grandiosidad con armonía, más propia de la representación de la “Nación” que de la “Bandera”, a la que la idea del mástil le era más afín; aunque algunos, como el rector de la Universidad Nacional del Litoral, veía en la altura del monumento un nexo entre el ciudadano con los más altos valores de la Patria.

Este debate entre representar la nación o la bandera fue producto del pase del certamen del ámbito provincial al nacional, tal como lo señalan los investigadores mencionados.

El otro aspecto relevante del debate en torno a la erección de esta obra, lo constituyó la defensa de la nacionalidad.

El tema de la necesidad de que sean los argentino quienes únicamente participen en los concursos para la realización de monumentos conmemorativos a las gestas patrias, que va a defender el presidente de la Comisión de Bellas Artes, el arquitecto Martín Noel, no fue una idea original de la década de 1920. Ya Eduardo Schiaffino a finales del siglo XIX planteaba algo similar en sus escritos publicados en la prensa local (Piccioni, 2001). Al igual que este pintor, Noel consideraba que solo los artistas de nacionalidad argentina eran los único capaces de “expresar el más alto sentimiento patriótico inhallable en cualquier extranjero” (Rovira, *op. cit.*: 306).

El proyecto de Oliva Navarro y Gutiérrez Urquijo toma partido por la vertiente que pone prioritariamente el valor de la identidad nacional en el arte, al elegir como lenguaje arquitectónico para este monumento el estilo neocolonial. Con ello asumían la construcción de una tradición artística, llevada adelante por Martín Noel y Ángel Guido, que avalaba un estilo genuinamente nacional.

Fue la presión ejercida por la Sociedad de Artistas Argentinos la que dio el golpe de gracia al concurso, al cuestionar la participación de los extranjeros en el mismo. Lograron que el premio fuese declarado desierto. Tal como señalan Rovira, Roldán y Martínez, las organizaciones de artistas, como la Sociedad de Artistas Argentinos, que en los años veinte tomaron cuerpo institucional y el núcleo ideológico del nacionalismo artístico, encabezado por Martín Noel, “eran dos elementos de un proceso que podría caracterizarse como la constitución de un campo artístico, que se expresaba en la asignación de ciertas reglas estilísticas reflejadas en una profusa producción ligada a la búsqueda de las raíces nacionales

de la arquitectura, y conjuntamente a la aparición de instituciones convocantes tanto para arquitectos como para artistas” (*Ibidem*: 307).

Algo más estaba en disputa además del hecho de que profesionales como el italiano Gaetano Moretti (que había obtenido junto con el escultor Luigi Brizzolara el primer premio en el concurso para el Monumento al Centenario en 1910) hubiesen sido invitados a participar en el certamen.

Conclusiones

No podemos todavía afirmar fehacientemente que la maqueta fotografiada del proyecto del escultor Juan Carlos Oliva Navarro y del arquitecto Antón Gutiérrez Urquijo, haya participado en el concurso convocado en 1928 para la erección de un Monumento a la Bandera, a levantarse en la ciudad de Rosario.

Sin embargo, el análisis del mismo nos permitió vincularlo con los debates ideológicos surgidos a raíz de dicha convocatoria. Hoy no nos quedan dudas de que la obra estudiada no solo pertenece a esos años y a esa disputa, sino que además sus autores tomaron una posición respecto a los ejes de la misma.

La elección del estilo neocolonial para la estructura arquitectónica, que no logra integrarse con el estilo desplegado por la escultura, no fue una decisión estilística sino ideológica. La defensa de un arte de raíces nacionales, en medio de una discusión en la que ciertas voces, como la de Ramón Araya (presidente de la Comisión Popular Pro Monumento) menospreciaban la capacidad expresiva de los artistas argentinos, fue el eje alrededor del cual se generó toda la polémica.

Bibliografía

Adagio, Noemí (2003), “Perspectivas encontradas en los medios en torno al Monumento a la Bandera (1927-1928), en: *Primeras Jornadas de Estudios sobre Rosario y su Región*, Rosario, Universidad Nacional de Rosario.

Ayala, Ramón pres (1927), *Documentos sobre la erección del Monumento Conmemorativo de la creación de la Bandera Nacional en la ciudad de Rosario*. Rosario, Comisión Popular Pro Monumento.

Liernur, Francisco y Aliata, Fernando (2004), *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*, Buenos Aires, Clarín arquitectura.

Pagano, José León (1936), *El arte de los argentinos*, Buenos Aires, Edición del autor.

Piccioni, Raúl (2001), *El arte público en la transformación de la ciudad del Centenario. Buenos Aires 1890-1910*. Tesis de Maestría en Investigación Histórica, Universidad de San Andrés, Buenos Aires. Edición on-line.

Rovira, Leticia, Roldán, Diego y Martínez, Ignacio (1999), “La Patria a su Bandera. Discusiones en torno a la erección de un Monumento a la Bandera en la ciudad de Rosario”, en *Prohistoria*, N° 3, Rosario, Prohistoria ediciones.

Imágenes

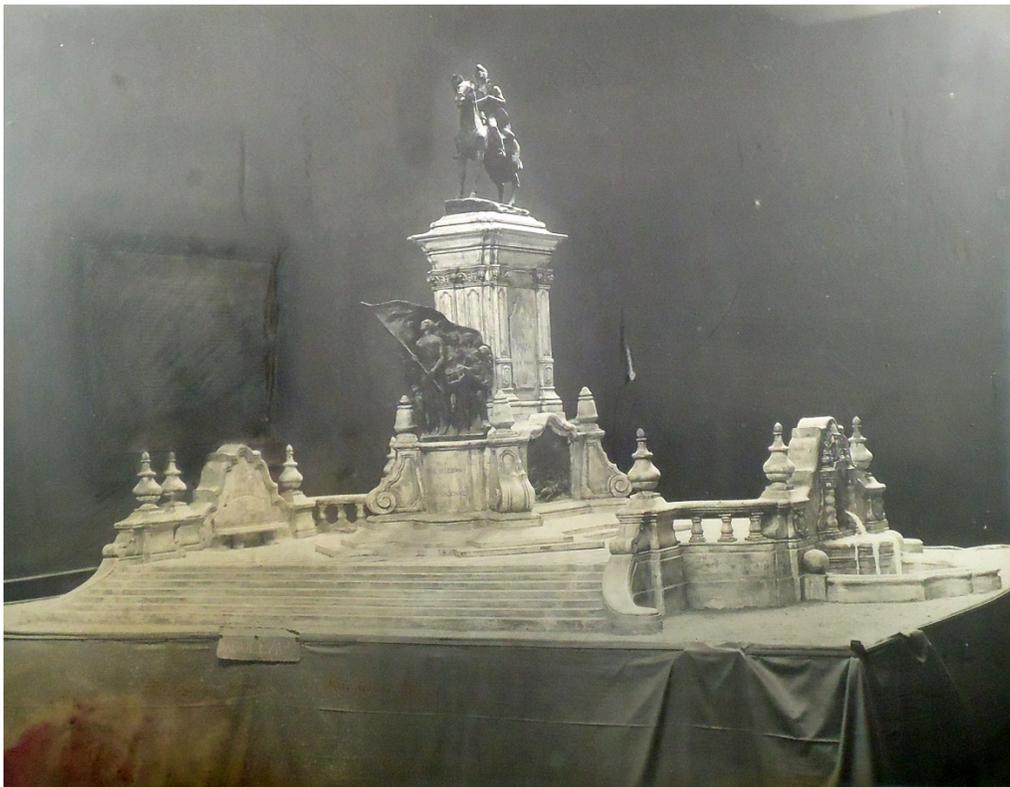


Imagen 1: Fotografía del proyecto para el monumento a la Bandera de Oliva Navarro y Gutiérrez Urquijo



Imagen 2: La Virreynita. Mar del Plata. Obra de Antón Gutiérrez Urquijo



Imagen 3: modelo de yeso del grupo central del proyecto para el monumento a la Bandera de Oliva Navarro y Gutiérrez Urquijo