

El busto de Julián Aguirre [1868-1924] como homenaje luego de su muerte: una estrategia para el recuerdo

GARCÍA, Luisina / Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo (UBA, FFyL, IAE). Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet) – luisinagarcia@conicet.gov.ar

Eje 8. Música e Historia

Tipo de trabajo: ponencia

Palabras clave: *nacionalismo musical – memoria – escultura – Argentina*

Resumen

El 13 de agosto de 1924 falleció en Buenos Aires el músico argentino Julián Aguirre. Su muerte suscitó una serie de homenajes y recordaciones en el ámbito musical y cultural de la época que buscaron y lograron resguardar en la memoria colectiva una imagen de Aguirre como uno de los padres del denominado nacionalismo musical argentino y uno de los «pioneros» dentro de la historia de la música del país. Con herramientas teóricas provenientes de la antropología de la memoria, esta ponencia toma el caso de la inauguración del busto de Aguirre en el Rosedal de Palermo, del año 1927, como parte de una sucesión de eventos conmemorativos destinados a transmitir y perpetuar el recuerdo de Aguirre para las futuras generaciones. A su vez, se plantea que su inmortalización en una escultura dentro de un jardín público de la ciudad tuvo la finalidad de instruir a la población, al hacer conocer y conservar en el recuerdo la figura del músico. Se sostiene que este homenaje póstumo colaboró en la construcción de un discurso homogéneo en torno a la figura de Aguirre y en la cimentación de su posición de autoridad dentro del campo musical de la época.

Introducción

El 13 de agosto de 1924 falleció en la ciudad de Buenos Aires el músico argentino Julián Aguirre. Su muerte motivó una sucesión de manifestaciones públicas de homenaje en el ámbito musical y cultural de la época, entre las que se encontraron: la publicación de artículos y menciones en la prensa; la creación de conciertos; la circulación de medallas de bronce (figura 1) y sellos postales con su rostro, el emplazamiento de un busto en el Rosedal de Palermo de la ciudad de Buenos Aires y la publicación de un álbum musical con

El busto de Julián Aguirre [1868-1924] como homenaje luego de su muerte: una estrategia para el recuerdo

GARCÍA, Luisina / Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo (UBA, FFyL, IAE). Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet) – luisinagarcia@conicet.gov.ar



Figura 1: Medallas de bronce con el rostro de Julián Aguirre

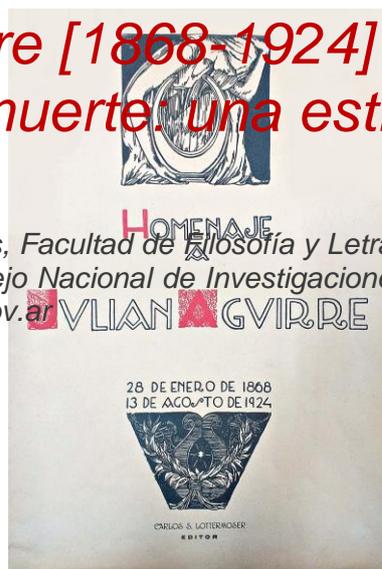


Figura 2: Álbum *Homenaje a Julián Aguirre* (1925), editado por Carlos S. Lottermoser

diez composiciones de otros músicos dedicadas a su memoria (figura 2).¹

Los actos públicos buscaron resguardar en la memoria colectiva una imagen del compositor como figura importante de la historia de la música argentina; como uno de los padres del denominado nacionalismo musical argentino (García 2021). Si bien esta visión comenzó a construirse durante la vida de Aguirre —y la repercusión que tuvo su obra musical fue bastante uniforme, con características y atribuciones que acercaron sus creaciones a la tendencia nacionalista (Giacobbe, 1945; García Muñoz, 1986)— postulo que fue con su inesperado fallecimiento que esa reputación se afianzó. Por otra parte, la adhesión explícita del compositor al nacionalismo y su injerencia en el campo musical argentino cimentaron su posición de autoridad ante las generaciones más jóvenes.

En esta ponencia, entonces, planteo que el sistema de homenaje a Aguirre fue una forma de perpetuación en la memoria colectiva de su figura y su obra. Se construyó así un discurso homogéneo en torno a la posición de «pionero» de Aguirre dentro de la historia de la música argentina, reforzado por los homenajes póstumos. Para reflexionar sobre el impacto de estas manifestaciones públicas de homenaje, tomo un marco conceptual

¹ El álbum *Homenaje a Julián Aguirre*, editado por Carlos S. Lottermoser en 1925, contiene las siguientes obras: N° 1: *Julián Aguirre*, de José André; N° 2: *Coplas*, de Pascual De Rogatis; N° 3: *Bajó un ángel del cielo* (ronda popular infantil), transcrita para piano por José Gil; N° 4: *El gato de tía*, de Alejandro Inzaurraga; N° 5: *Baile*, de Carlos López Buchardo; N° 6: sin título, de A. J. Machado; N° 7: sin título, de Athos Palma; N° 8: sin título, de Celestino Piaggio; N° 9: sin título, de Ricardo Rodríguez; y N° 10: *Milonga*, de Cayetano Troiani. En la versión leída de esta ponencia se escuchó una grabación de la *Milonga*, de Troiani, en un registro histórico del pianista español Ricardo Viñes.

derivado de la antropología de la memoria.² Partiendo desde ese lugar, entiendo que dichas manifestaciones tienen un valor testimonial que refleja no solo la trayectoria de vida de una personalidad sino también la posición de una sociedad y la mentalidad de su época. A su vez, este marco teórico me permite cuestionar esos vestigios del pasado y esbozar un análisis de su trascendencia en el tiempo presente. Para examinar más de cerca esta

El busto de Julián Aguirre [1868-1924] como homenaje luego de su muerte: una estrategia para el recuerdo

GARCIA, Luisina / Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Operación Espectral (IOPS) y el Fondo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet) – luisinagarcia@conicet.gov.ar

proyecto de inauguración de un busto de Aguirre en el Jardín de los Poetas, dentro del Rosedal de Palermo, en el año 1927 (estatua que continúa emplazada en dicho espacio).

El busto de Julián Aguirre: la propuesta

La idea de rendir homenaje a la memoria de Aguirre con la creación de un busto surgió dentro de un grupo de allegados y admiradores de su obra, encabezados por la Asociación Wagneriana de Buenos Aires, quienes formaron una comisión de homenaje.³ Afligidos por la inesperada muerte de Aguirre y preocupados por perpetuar su legado, en el lapso de tres años, juntaron fondos y adhesiones para tramitar una ley que permitió erigir el busto en un espacio público, dentro de la ciudad de Buenos Aires.⁴ En junio de 1925, la Asociación Wagneriana publicaba en su revista la iniciativa:

Los numerosísimos admiradores de la obra y de la personalidad del malogrado maestro Julián Aguirre, interpretando el sentir del pueblo de Buenos Aires, acordaron iniciar un movimiento tendiente a erigir en esta capital un busto del extinto que perpetúe su recuerdo. La plausible iniciativa de los amigos del maestro Aguirre, no sólo es un acto de admiración, sino que también lo es de justicia.⁵

Asimismo, expresaban la importancia del proyecto:

La obra tan genuinamente argentina legada por Julián Aguirre, expresión del alma lírica popular, no basta con que perdure en la memoria de cuantos se

² Este marco fue propuesto en un trabajo de temática similar, de Silvina Luz Mansilla (2019), quien analizó un busto dedicado al músico Carlos López Buchardo realizado por el escultor José Fioravanti.

³ La comisión de Homenaje estaba integrada por: José André, Domingo Amadori, Mario Bravo, Enriqueta B. de Catelín, Inés Corea, Ernesto de la Cárcova, Pascual de Rogatis, Cupertino del Campo, Ernesto de la Guardia, Luis Drago Mitre, Elena S. de Elizalde, José Gil, Cirilo Grassi Díaz, Alberto Inzaurraga, Alejandro Inzaurraga, Bernardo Iriberry, Carlos López Buchardo, Carlos Lottermoser, Alberto Machado, Miguel Mastrogianni, José Miguens, Martín Noel, Luis V. Ochoa, Athos Palma, Celestino Piaggio, Enrique Prins, Ezequiel Ramos Mejía, Ricardo Rodríguez, Enrique Susini, Gastón Talamón, Cayetano Troiani, Floro Ugarte, Guido Valcarengi y José María Lozano Mouján (AA.VV. 1927, 1927, p. 17).

⁴ El Senado de la Nación sancionó por unanimidad la solicitud con fecha 10 de agosto de 1926 y la Cámara de Diputados, también por unanimidad, el 21 de septiembre de 1926. El Poder Ejecutivo convirtió el proyecto en Ley el 1 de octubre de 1926, registrándola con el número 11361. Véase <https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/ley-11361-293389>

⁵ *Revista de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires* (1925) 7 (71), 5.

El busto de Julián Aguirre [1868-1924] como homenaje luego de su muerte: una estrategia para el recuerdo

identificaron con ella; es muy lógico que el autor de esa obra, que deja de ser absolutamente personal para convertirse en colectiva, sea contemplado por las multitudes como uno de los evocadores de la conciencia artística nacional.⁶ Siguiendo el planteo por Joël Candau (2001), podemos entender a estas expresiones de homenaje como actos de memoria colectiva, decididos por un grupo

GARCIA, Luisiña / Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Arte de la Universidad de Buenos Aires, «Fotografía» Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet) – luisinagarcia@conicet.gov.ar

ellos una «puesta en memoria» (Candau, 2001), es decir, una intervención deliberada en el tiempo que resalta un acontecimiento y ofrece una determinada visión del mundo.⁷ En este caso, se destaca la actividad musical de Aguirre como un hito significativo para la cultura argentina y se construye un relato para las futuras generaciones, sobre la marca que dejó en la historia musical del país. Este propósito se expresaba en la publicación de la Wagneriana, con la idea de que la obra «genuinamente argentina» de Aguirre dejaba de ser personal para convertirse en colectiva; también, que se trataba de un acto de justicia más que de pura admiración.

La elección del sitio: el Rosedal de Palermo

Al momento de elegir un sitio para emplazar el busto, la Wagneriana y toda la comisión de homenaje optaron por el Rosedal de Palermo. El jardín, ubicado dentro del Parque Tres de Febrero, en el barrio de Palermo de la ciudad de Buenos Aires, había sido diseñado por el ingeniero Benito Carrasco —discípulo del reconocido paisajista Carlos Thays— en 1914 y se caracterizó por su estilo francés y su raigambre elitista (Cutolo 1998). En efecto, desde comienzos del siglo XX, era el lugar elegido de la clase alta radicada en esa zona de la ciudad para realizar sus paseos y sociabilizar. Una publicación denominada «Homenaje a Julián Aguirre», de 1927, reúne de manera escrita los antecedentes al emplazamiento del busto y tres discursos pronunciados el día de la inauguración, así como dos imágenes del evento (figura 3). Allí se justifica la elección del Rosedal como lugar preferido para la instalación del monumento:

¿Lugar? El autor de tantas obras llenas de argentinismo, desbordantes de poesía, debe estar entre las flores que tanto amara. Entre las rosas y en digna compañía con otros muertos que también vivieron para el arte y la belleza, hay un pequeño rincón destinado para él. A trabajar, pues, para que ese lugar no quede vacío y para que el rosal se vea adornado con el busto de Julián Aguirre (Lozano Mouján en AA.VV., 1927, p. 18).

⁶ Ibidem.

⁷ La vinculación con el concepto de Candau cobra relevancia si se tiene en cuenta el contexto sociocultural en que se situó la creación del homenaje, contexto que, desde décadas anteriores, hacía uso de diversas estrategias identitarias para enfrentar la heterogeneidad producida por la inmigración (Bertoni, 2020).

El busto de Julián Aguirre [1868-1924] como homenaje luego de su muerte: una estrategia para el recuerdo

GARCÍA, Luisina / Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo (UBA, FFyL, IAE). Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet). *Historia del Arte y del Patrimonio*



Figura 3. Día de la inauguración del busto a Julián Aguirre (en *Homenaje a Julián Aguirre*, 1927)

En el discurso del entonces secretario de Hacienda y Administración de la Intendencia Municipal de Buenos Aires, José V. Tedín, encontramos, del mismo modo, una alusión al sitio:

Hoy renace a la vida imperecedera del bronce, en este lugar, tal vez el más hermoso de Buenos Aires, en este rincón embalsamado por el perfume de las rosas y alegrado por el canto de los pájaros, grato refugio, sin duda, para el espíritu inmortal del artista (AA.VV., 1927, p. 24).

También, en las palabras pronunciadas por el doctor Enrique Prins:

Este parque, que tiene de tradición señorial y de leyenda romántica; parque y ciudadano porteño, que es su mejor título, como si al contacto de su fronda se engalanara el aire de más puro localismo; este Palermo, que platean sol y río, comienza a intercalar en su historia florida, las efigies de sus artistas queridos (AA.VV., 1927, p. 25).

Y finalmente, en el discurso de Enrique García Velloso, quien declaró: «Que las rosas que todas las Primaveras cuajarán en derredor de este bronce desde hoy agosto sean nuestra mejor presea a la memoria del músico poeta» (AA.VV., 1927, p. 35).

Vemos entonces cómo la escultura fue pensada desde sus comienzos para ser situada en el espacio público, en el jardín que estaba comenzando a conformarse en la década del 20. Como sabemos, actualmente cuenta con más de veinte bustos emplazados en su interior, rodeados por diferentes especies arbóreas. El de Julián Aguirre fue uno de

los primeros en emplazarse y luego comenzó a compartir espacio con reconocidos escritores, poetas y artistas.⁸ El Rosedal fue pensado, desde sus orígenes, como un lugar no solo de «composición decorativa moderna» sino como un sitio que presentada el progreso de Buenos Aires, su cultura y su buen gusto (Contin, 2003). Esto coincide con cierta «función civilizatoria» (Casais, 2000), que tuvo el Parque Tres de Febrero en el

El busto de Julián Aguirre [1868-1924] como homenaje luego de su muerte: una estrategia para el recuerdo

GARCÍA, Luisina / Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Adm. de Esp. Públicos (I.A.E.P.), E-mail: luisinagarcia@conicet.gov.ar
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet) – luisinagarcia@conicet.gov.ar
al ocio como al fomento de la «alta» cultura.

Sin embargo, durante las primeras décadas del siglo XX, dicho parque fue testigo de una disputa de clases por el usufructo de sus espacios e instalaciones. Según Alejandra Casais (2000), luego de la asunción del radicalismo en 1916, se inauguró sobre la Costanera Sur el Balneario Municipal —que permitió que los habitantes de Buenos Aires recuperaran el río— y eso hizo que el Parque Tres de Febrero con el Zoológico, antes frecuentados exclusivamente por la clase alta, comenzaran a ser visitados por sectores de la clase media. En líneas generales, en la Ciudad de Buenos Aires, la apropiación de los parques y plazas por la sociedad resultó desigual, ya que, como expresa Casais, «mientras las plazas funcionaron como lugares de reunión e identificación barrial, los parques se convirtieron en espacios preferidos por la élite porteña para desarrollar sus rituales de figuración» (2000, pp. 49-50).

Esta tensión social con relación al parque en el momento de la inauguración del busto, también nos permite pensar en el alcance del homenaje a Julián Aguirre. La elección de un sitio originalmente frecuentado por la clase alta y cada vez más visitado por las clases medias y populares probablemente haya tenido un efecto más abarcador en la recordación de su figura. Algo similar nos dice la designación del escultor, Agustín Riganelli [1890-1949].

¿Una escultura para el pueblo?

Comentaba la revista de la Wagneriana:

Los admiradores del maestro Julián Aguirre confían en que su proyecto, eminentemente popular, alcanzará el éxito debido. Y el proyecto, que ya ha adquirido forma, consiste en erigir un busto del maestro en el Rosedal, de cuya realización se encargará el escultor Agustín Riganelli.⁹

⁸ En los discursos publicados en el libro *Homenaje a Julián Aguirre* de 1927 se da a entender que estos fueron pronunciados el día de la inauguración del busto. Sin embargo, según María del Carmen Magaz (2006, 2013), quien se ha dedicado al estudio de los monumentos y las esculturas de la ciudad de Buenos Aires, el busto de Aguirre en el Jardín de los Poetas fue emplazado el 17 de agosto de 1934. Según su relevamiento, el monumento a Aguirre habría sido el tercer busto, antecedido por el de Dante Alighieri (emplazado el 18 de septiembre de 1921) y el de Olegario Víctor Andrade (inaugurado el 29 de noviembre de 1924).

⁹ *Revista de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires*, (1925) 7 (71), 5.

El busto de Julián Aguirre [1868-1924] como homenaje luego de su muerte: una estrategia para el recuerdo

Efectivamente, el busto fue encargado a este escultor argentino quien, en ese momento de la década del 20, integraba el conocido grupo Artistas del Pueblo, caracterizado, entre otras cosas, por su arte socialmente comprometido. Según el doctor Óscar Osvaldo Beltrán (2016) el estilo escultórico de Riganelli pareció tener criterios diferentes cuando se trató de encargos oficiales, momentos en los que su obra se alejó de GARCÍA, Luisina / Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espacio Público de los Artistas del Pueblo, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet) – luisinagarcia@conicet.gov.ar majestuosa y grandiosa. Aun así, según este autor, fue un escultor «tremendamente honesto», que decía lo que la sociedad de su época le pedía y no era un artista que por trabajar un encargo se desvinculaba de su compromiso social e ideológico con la escultura. Este hecho lleva a la reflexión sobre la valoración de Aguirre en el consenso general de la sociedad. De igual manera que la elección del Rosedal como espacio, la preferencia por Riganelli parecía confirmar el estatuto de «eminente popular» del proyecto encabezado por la Wagneriana.

Monumento, recuerdo ¿posteridad?

Jacques Le Goff (1977/1991) afirma que lo que sobrevive al paso del tiempo no es lo que ha existido en el pasado sino una elección realizada por las fuerzas que operan en el desenvolverse temporal del mundo y la humanidad. Esta elección se configura materialmente de dos maneras: en documentos y en monumentos. Documentos y monumentos son, en palabras de Le Goff, «materiales de la memoria». Inclusive, este autor demuestra que en la etimología de la palabra «monumento» se encuentra el verbo *monere* que, en latín, significa «hacer recordar». El busto de Aguirre es un «monumento» en tanto escultura conmemorativa destinada a transmitir un recuerdo; un «material de la memoria». Quienes decidieron homenajearlo fueron conscientes de este rasgo: «hoy renace a la vida imperecedera del bronce», sostenía José Tedín (AA.VV., 1927, p. 24) a propósito del gesto de homenaje, mientras que Enrique Prins describía al evento como «el tributo de su persistencia segura entre nuestros más gratos recuerdos» (Ibidem, 1927, p. 29). Así, el monumento ejerció su capacidad para perpetuar el testimonio de cierto sector social de su tiempo.

Por otra parte, y siguiendo a Jöel Candau (2001), el busto fue pensado como «instrumento de pedagogía cívica», para instruir a la población y enfatizar que era necesario tomar conocimiento y conservar en el recuerdo la figura del músico. Declaraba José Tedín: «Tengo el honor de recibir e incorporar al patrimonio de esta ciudad, el busto en bronce de Julián Aguirre» (AA.VV., 1927, p. 24), al tiempo que Enrique García Velloso resaltaba que «su obra de artista admirable y de maestro eximio será siempre recordada como un ejemplo» (ibidem, p 31). El busto fue concebido a la vez como material de la memoria e

instrumento pedagógico, y esto quedó de manifiesto tanto desde la iniciativa plasmada por la Wagneriana en su revista, como desde el espacio y el escultor elegidos para concretar el homenaje.

Por otra parte, los discursos en la inauguración del busto buscaron justificar con palabras el mérito del bronce. Entre los alegatos encontramos: que Aguirre fue muy querido

GARCÍA, Luisina / Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Estudios de los Países (UEPA), FEyQ (INE) Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet) – luisinagarcia@conicet.gov.ar

que indicó un «arte de fuente no extranjera»), que fue un «precursor de la música nacional», un «hombre de inteligencia encantadora», que poseía una gran maestría como intérprete y que predicó con el ejemplo de su labor. De la lectura de estos argumentos podemos descifrar que hubo una mezcla de expresiones afectivas personales con el deseo de entronizar su figura en una suerte de panteón nacional. Este propósito quedó muy claro en el discurso de José Tedín, quien manifestó: «Ya hemos cumplido [...] con el deber de honrar la memoria de los próceres que fundaron nuestra nacionalidad [...]. Ahora nos toca rendir culto a los pensadores, a los poetas, a los pintores y a los músicos» (AA.VV., 1927, p. 23). Incluso, la posición de «pionero» de Aguirre, se ve postulada en la alocución de Enrique Prins: «Con Julián Aguirre comienza a fijarse dignamente en las cinco líneas la música nacional» (ibidem, p. 28).

Transcurrido casi un siglo desde el emplazamiento del busto de Aguirre en el Rosedal, se denuncia un «desconocimiento generalizado» de los transeúntes por las esculturas del Jardín de los Poetas (figura 4). Una nota periodística de 2021 recoge este testimonio: «Hay bustos. Los vimos, son próceres, pero no próceres conocidos. Sinceramente, no nos interesa» (Mejía, 2021). Por otra parte, quienes pueden reconocer en el bronce a los escritores y artistas se plantean otras preguntas, como el criterio de selección, las cuestiones burocráticas ligadas al emplazamiento de los bustos o los recursos materiales necesarios para afrontar la actividad. Una mirada reciente sobre el Jardín de los Poetas (Martini, 2010) propone pensarlo como un «canon diacrónico» donde conviven, petrificadas, diferentes figuras de la escritura y el arte mundial, visión que incita el cuestionamiento sobre cómo dialoga la imagen de un músico (el único de todo el Jardín) con el resto de las personalidades allí cristalizadas en las esculturas.¹⁰

A manera de cierre

Desenredar los hilos que conforman la trama donde Aguirre es uno de los fundadores del nacionalismo musical argentino lleva a lugares distantes pero conectados

¹⁰ A pesar de que la faceta más conocida de Aguirre es la de compositor, también se dedicó a la poesía. Su libro *Prima verba* de 1900 es prueba de ello.

El busto de Julián Aguirre [1868-1924] como homenaje luego de su muerte: una estrategia para el recuerdo

GARCÍA, Luciana / Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo (UBA, FFyL, IAE). Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. E-mail: Luciana.garcia@conicet.gov.ar



Figura 4. Busto de Julián Aguirre en el Rosedal de Palermo (noviembre de 2022)

entre sí. Detenerse en el gesto de homenaje demuestra que este fue un claro procedimiento simbólico para construir memoria. El emplazamiento del busto en el Rosedal de Palermo y su encargo a un artista socialmente comprometido señalan que el proyecto de recordación de Aguirre buscó tener un carácter más abarcativo, que no pretendía restringirse únicamente a su círculo de admiradores más inmediato. Hoy, casi cien años más tarde, se anuncia la indiferencia de los transeúntes que pasean por Palermo y se describe como «el Jardín oculto» al predio donde reposan las esculturas (Mejía, 2021). Con respecto a Aguirre, se reabren las preguntas sobre la «perpetuación de su legado», sobre el peso simbólico de su homenaje y sobre su presencia en la historia reciente. ¿Fue la inmortalización de su imagen en un busto una estrategia para el recuerdo? El lugar que Aguirre ocupa en la historia de la música argentina responde afirmativamente a esta pregunta. Aunque es imposible no enunciar otra: ¿fracasó la perpetuación del recuerdo, si las nuevas generaciones que pasean por el Rosedal de Palermo no pueden reconocer su rostro?

Referencias

El busto de Julián Aguirre [1868-1924] como homenaje luego de su muerte. una estrategia para el recuerdo

- AA.VV. (1927). *Homenaje a Julián Aguirre*. Buenos Aires, Argentina: Talleres gráficos de la penitenciaría nacional.
- Alvariño Belinchón, O. (2016). El Icaro de un atorrante. Monumento al Plus Ultra. En R. Márquez Macías (Ed.). *De las artes al arte. El Plus Ultra a 90 años de su partida* (pp. 217-234). Sevilla, España: Universidad Internacional de Andalucía.
- Bertrich, A. L. (2020). *Regiones cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*. Buenos Aires, Argentina: Edhasa.
- Candau, J. (2001). *Memoria e identidad*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones del Sol.
- Casas, M. A. (2000). *El Parque Tres de Febrero de Buenos Aires. Lo público y lo privado en el espacio recreativo de la ciudad* (Tesis de licenciatura en Geografía). Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires. Recuperado de: http://repositorio.filo.uba.ar/bitstream/handle/filodigital/11313/uba_ffyl_t_2000_896919.pdf?sequence=1
- Contin, M. I. (2003). Dos personalidades de la arquitectura del paisaje en América: Frederick Todd, Montreal-Benito Carrasco, Buenos Aires. *Anales LINTA (Laboratorio de Investigaciones del Territorio y el Ambiente)*, 3, (2), 29-36. Recuperado de: <https://host170.sedici.unlp.edu.ar/server/api/core/bitstreams/bda7a9b7-3d3d-4d74-9ed9-fd627be6dddc/content>
- Cutolo, V. O. (1998). *Historia de los barrios de Buenos Aires. Tomo II*. Buenos Aires, Argentina: ELCHE.
- García, L. (2021). Nueva mirada hacia el pasado: los aportes compositivos de Julián Aguirre a la música argentina. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, 35, (1), 19-39. Recuperado de: https://www.iimcv.org/docs/revistas/rev35-01_03.pdf
- García Muñoz, C. (1986). Apuntes para una historia de la música argentina. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, 7, pp. 109-136 .
- Giacobbe, J. F. (1945). *Julián Aguirre. Ensayo sobre su vida y su obra en su tiempo*. Buenos Aires, Argentina: Ricordi Americana.
- Le Goff, J. (1991). *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Buenos Aires, Argentina: Paidós (original publicado en 1977).
- Lottemoser, C. (Ed.). (1925). *Homenaje a la memoria de Julián Aguirre* [partituras]. Buenos Aires, Argentina: Casa Lottemoser.
- Magaz, M. (2006). *Patrimonio escultórico de Buenos Aires. Palermo: Parque 3 de Febrero*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Turísticas de Mario Banchik.
- Magaz, M. (2013). *Monumentos y esculturas de Buenos Aires. Palermo: espacios simbólicos y arte público*. Buenos Aires, Argentina: Dirección General de Patrimonio e Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires.
- Mansilla, S. L. (2019). Carlos López Buchardo según el escultor José Fioravanti. Sobre identidades, monumentos y memoria en la historia musical argentina. En Corrado, O. (Comp.) *Recorridos. Diez estudios sobre música culta argentina de los siglos XX y XXI* (pp. 15-40). Buenos Aires, Argentina: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- Martini, J. (2010, noviembre 23). El canon o el Jardín de los Poetas [Entrada de blog]. Recuperado de <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/libreria/el-cronista-accidental/item/el-canon-o-el-jardin-de-los-poetas.html>
- Mejía, V. (2021, marzo 21). Los poetas que no miramos: el paseo oculto del Rosedal. *La Nación*. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/cultura/los-poetas-que-no-miramos-el-paseo-oculto-del-rosedal-nid21032021/>

Fuente hemerográfica

Revista de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires (1925), 7, (71).