

Rafael Días Scarelli

Universidade de São Paulo, Brasil

Correo electrónico: [rafael.scarelli@usp.br](mailto:rafael.scarelli@usp.br)

ORCID: [0000-0002-6103-6539](https://orcid.org/0000-0002-6103-6539)

# Un “*affaire*” entre escultores y fundidores: Alejo Joris, Marguerite Bonnet, José Garzia y la construcción del Mausoleo de Adolfo Alsina en Buenos Aires (1912-1916)

## Resumen:

Este artículo está dedicado a las vicisitudes de la construcción del mausoleo de Adolfo Alsina en el Cementerio de la Recoleta, en Buenos Aires, durante la segunda década del siglo XX, tras la realización de un concurso de proyectos. Nuestro objetivo es revelar el papel protagónico de los fundidores en el ámbito artístico porteño, en particular de las figuras de Alejo Joris y José Garzia. Por otra parte, ocupa el centro de nuestras reflexiones las disputas alrededor de la “autoría artística” entre la escultora francesa Marguerite Bonnet, ganadora del concurso, y el mismo fundidor-escultor Joris. Para desarrollar estos análisis, nos apoyamos en un conjunto de fuentes que incluye la prensa periódica, documentos de la comisión organizadora del concurso y folletos propagandísticos publicados por Joris.

**Palabras clave:** mausoleo de Adolfo Alsina, Marguerite Bonnet, Alejo Joris, José Garzia, fundición artística

## Abstract:

This article focuses on the construction of Adolfo Alsina’s Mausoleum in the Recoleta Cemetery, Buenos Aires, during the second decade of the twentieth century. We seek to reveal the leading role played by foundrymen in the Buenos Aires artistic scene, in particular the figures of Alejo Joris and José Garzia. On the other hand, our reflections focus on the disputes around the artistic authorship between the French sculptor Marguerite Bonnet, winner of the contest, and the foundryman and sculptor Joris. To develop these analyses, we rely on set of sources, including the periodical press, documents from the competition’s organizing Committee and brochures published by Joris.

**Keywords:** Adolfo Alsina’s mausoleum, Marguerite Bonnet, Alejo Joris, José Garzia, artistic casting

## Un “affaire” entre escultores y fundidores: Alejo Joris, Marguerite Bonnet, José Garzia y la construcción del Mausoleo de Adolfo Alsina en Buenos Aires (1912-1916)

Rafael Días Scarelli

Este artículo está dedicado a un caso ilustrativo de los conflictos entre fundidores y escultores alrededor de la cuestión de la autoría. Se trata de la construcción del Mausoleo de Adolfo Alsina (**Fig. 1**), inaugurado en el Cementerio de la Recoleta de Buenos Aires en diciembre de 1916. Tras un concurso de proyectos iniciado en 1912, la obra fue encargada a la escultora francesa Marguerite Bonnet (1871-?). Sin embargo, la divulgación del nombre de la artista premiada desató una verdadera polémica, que tomó aires de “folletín” –y fue bautizado *Affaire Alsina* por la prensa– cuando Alejo Joris (1865-1951), escultor suizo radicado en el país desde 1890, salió a reclamar como suyo el proyecto ganador e inició una batalla judicial contra Bonnet.<sup>1</sup>

En esta disputa tuvieron un papel destacado los dos principales fundidores artísticos activos en Buenos Aires en las dos primeras décadas del siglo XX: el mismo Joris, que también trabajaba como escultor, y el napolitano José F. M. Garzia. Además, desempeñaron un rol secundario otro establecimiento privado de fundición, la Casa Anglade & Cia., y el Arsenal de Guerra. Así, el análisis del *Affaire Alsina* pone de relieve la agencia desempeñada por los fundidores dentro del campo artístico local. Teniendo en cuenta el prestigio del bronce –asociado a la “modernidad” artística– y la baja oferta de talleres de fundición especializados en Buenos Aires hasta entonces, se comprende el lugar clave que ocupaban estos sujetos.<sup>2</sup>

Nuestra intención es, por un lado, demostrar que dichos actores no eran sujetos pasivos, que esperaban los encargos de obras por parte de escultores o comitentes. Muy por el contrario, estos personajes se movían continuamente para conseguir encargos, yendo a veces más allá de las funciones que se esperan de un fundidor. Por otro lado, la conflictiva construcción del Mausoleo de Alsina también invita a reflexionar las relaciones de género en el arte argentino de principios de siglo.

Las fuentes para el análisis que aquí se realiza son muy variadas. En primer lugar, la documentación producida por la Comisión Central de Homenaje –organismo encargado de organizar el concurso y dirigir la ejecución del mausoleo–, en particular su *Memoria* publicada poco después de la inauguración, en 1917.<sup>3</sup> Además de reproducir documentos importantes, la *Memoria* relata los principales acontecimientos relativos a la construcción del mausoleo, con la probable intención de defender a la Comisión de las acusaciones de que era objeto, por parte de Alejo Joris. Asimismo, la Comisión donó la documentación que custodiaba al Archivo General de la Nación. Destacamos un gran libro encuadernado en tapa dura (**Fig. 2**), cuyo título, grabado en letras doradas, resume la multiplicidad de protagonistas de este caso. Este libro contiene documentos originales y transcripciones, en particular la correspondencia entre la Comisión y sus interlocutores.<sup>4</sup>

Otro conjunto de fuentes se refiere a la actuación del escultor-fundidor Joris que, sintiéndose agraviado, movilizó una campaña de opinión contra Bonnet y la Comisión, que por su parte hizo caso omiso de sus protestas. Se destacan dos folletos escritos por Joris con el objetivo de denunciar y obtener el apoyo de las autoridades del Estado. El primero de ellos, *L’Affaire Maquette del Monumento al Dr. Alsina*, impreso en 1916 y escrito en forma de carta al presidente de la República, Hipólito Irigoyen, tuvo una tirada de 5.000 ejemplares.<sup>5</sup> El segundo, *La sonada ‘Affaire’ del Mausoleo del Dr. Alsina*, se publicó al año siguiente en forma de carta al ministro del Interior, Ramón Gómez.<sup>6</sup> En verdad, esta última publicación, aparecida después de la inauguración del mausoleo y marcada por un tono de resignación, parece más dirigida a la opinión pública y a la “posteridad”, al incluir



Fig. 1: Mausoleo de Adolfo Alsina, Cementerio de la Recoleta, Buenos Aires. Fotografía del autor, 2023.

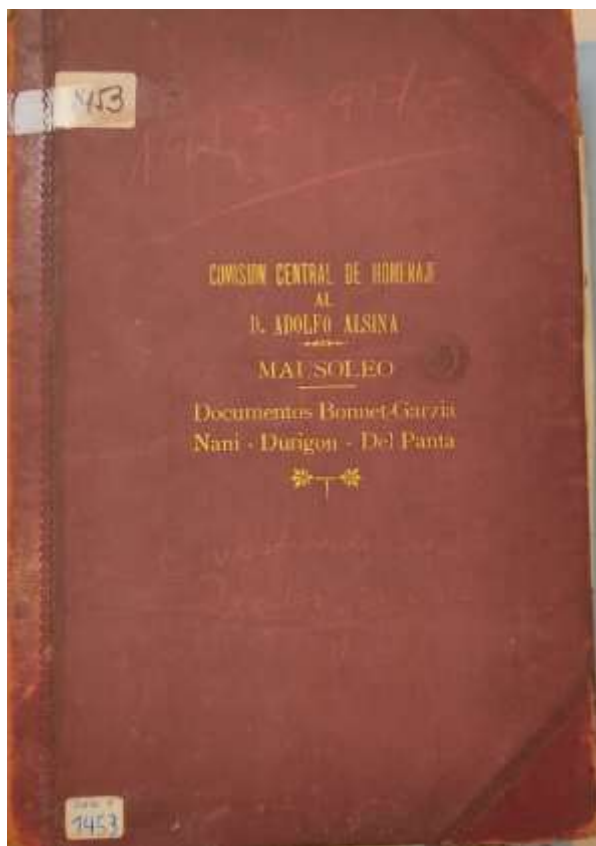


Fig. 2: Portada del libro. Comisión Central en Honor al D. Adolfo Alsina. Mausoleo. Documentos Bonnet - Garzia - Nani - Durigon - Del Panta (1912-1917). Archivo General de la Nación (AGN), Buenos Aires, Fondo Comisión de Homenaje a Adolfo Alsina, Sala VII, Legajo 1453.

reproducciones fotográficas y un relato detallado de los hechos.<sup>7</sup> Por último, los periódicos constituyen fuentes significativas; *La Prensa* y *Crítica* y la revista *Fray Mocho* difundieron el concurso y sus polémicos desarrollos.

Hay que señalar que una parte importante de estas fuentes fue elaborada por personajes involucrados en el caso, de modo que resultan relatos sesgados que o bien resaltan las voces de la Comisión en su *Memoria*, o bien la de Joris. Por su parte, acusada entre líneas de “incontrolada” por la memoria y, explícitamente, de “aventurera” en los folletos de Joris, Bonnet dejó pocas constancias de su versión de los hechos. Por ello, se aborda la documentación con la distancia necesaria, poniendo a prueba las afirmaciones que contiene.

En cuanto al estado de la cuestión, a pesar de la profusa documentación disponible, no identificamos trabajos que aborden este tema en profundidad. Sólo se destaca el artículo de María Beatriz Arévalo, que carece de densidad analítica, haciéndose eco de la perspectiva de la Comisión, sin referenciar su *Memoria* directamente.<sup>8</sup> Por su parte, Miguel Crespo se centró en el problema de la pátina de los bronce del mausoleo, pero no en el lugar de los fundidores.<sup>9</sup>

### El concurso y su vencedora

Adolfo Alsina (1829-1877) forma parte de un selecto grupo de figuras históricas celebradas simultáneamente con un monumento conmemorativo en el espacio público de la capital argentina –inaugurado a principios de la década de 1880– y un monumento

funerario de gran importancia, ambos realizados con financiación estatal.<sup>10</sup> Aunque éste último se construyó en la segunda década del siglo XX –tres decenios después de la muerte del homenajeado–, había sido ideado por sus partidarios desde su fallecimiento, con la promulgación de una ley provincial en 1878.<sup>11</sup> En 1898 se celebró una exposición de proyectos en la casa Noceti & Cia., en la calle Florida, que reunió maquetas para el futuro mausoleo elaboradas por diferentes artistas, entre ellos, los conocidos italianos residentes en la ciudad Ettore Ximenes, Victor de Pol y Camilo Romairone.<sup>12</sup> Este certamen, sin embargo, no prosperó.

El concurso para la construcción del mausoleo fue realizado en 1912, y resultó ganador el proyecto *Río Negro*, firmado por una escultora francesa recién llegada a Buenos Aires, Marguerite Bonnet.<sup>13</sup> Si bien la prensa anunció que Bonnet había venido a Argentina especialmente para participar en este concurso, lo más probable es que haya venido aprovechar las oportunidades que se abrieron debido a los proyectos del Centenario de la independencia en 1910, que seguían desarrollándose en los años sucesivos y atrajeron muchos escultores extranjeros al país.

*La Prensa* luego publicó un artículo sobre la ganadora, con una fotografía en la que la vemos posando junto a su modelo (**Fig. 3**). Según esta publicación, que probablemente se basó en información facilitada por la propia artista, Bonnet nació en Pau, en la región francesa de los Bajos Pirineos, y completó su formación artística en París con Joseph Carlier, habiendo sido también directora de una academia de bellas artes en Viena.<sup>14</sup>

En el boceto ganador, la figura pedestre de Adolfo Alsina aparecía aislada en el centro de la composición, rodeada por tres estatuas alegóricas que representaban el Trabajo, la Ciencia y la Gloria. Los altos y bajorrelieves que debían instalarse, respectivamente, en la pared detrás de la estatua del héroe y en la plataforma bajo sus pies, representarían sus diferentes esferas de actividad, por las que se le honraba, resumidas en sus nombres: "Conquista del Desierto", "Asamblea Legislativa", "Gobernador de Buenos Aires" y "Conciliación de los Partidos". Poco después del anuncio, se desató una polémica en torno a la verdadera autoría del proyecto.



**Fig. 3:** "Señorita Marguerite Bonnet y su boceto premiado", *La Prensa*, año XLIV, n° 15.529, Buenos Aires, 10 de mayo de 1913, p. 9. Biblioteca Nacional Mariano Moreno, Buenos Aires.

### Joris y Bonnet: la polémica desatada

Según la denuncia de Joris, Bonnet no era la verdadera autora de la maqueta *Río Negro*, sino sólo una intermediaria que había firmado en su lugar el proyecto presentado al concurso. Pero, ¿por qué iba el escultor suizo a permitir que una desconocida firmara su obra? La explicación la da el propio Joris, en una entrevista a la revista *Fray Mocho* en 1914, firmada por Félix Lima, era la siguiente:

Entrevistador: - ¿Cómo rompió usted los platos con la Bonnet?

Joris: - Yo hice la "maquete" premiada, pero como yo tengo clientes de mi fundición que son escultores, para no tropezar con ellos directamente, permití que la Bonnet figurara como autora. Nos asociamos, pues, sobre la base de la mitad de las utilidades para cada uno. Ella aceptó en un principio, pero, luego, al formalizarse el contrato, la Bonnet se escapó por la tangente y me demandó por reivindicación de la "maquete", asegurando ser ella su autora [...].<sup>15</sup>

Años después, en su folleto *La Sonada*, Joris añadió que Bonnet era su "testaferro" porque, "además de ser escultor, y como el arte no ofrece riquezas, ni comodidades, he implantado desde muchos años un taller de fundición y trabajado en él para muchos escultores que concurrían al certamen".<sup>16</sup>

Es importante detenerse en este punto: a pesar de tener formación como escultor –según decía en la entrevista citada, había estudiado en la Academia de Bellas Artes de Múnich–, fue como fundidor que Joris se estableció en el circuito artístico porteño. Tras un período como jefe del taller de fundición artística del Arsenal de Guerra, el suizo abrió su propio establecimiento en el barrio de Villa Crespo, donde fundió obras de varios artistas, especialmente de Lucio Correa Morales.<sup>17</sup> Durante este período, también buscó modelar y fundir sus propias producciones, como el Monumento a Torcuato de Alvear, en sociedad con el fundidor francés Santiago Lauer, a fines del siglo XIX, y el Monumento al coronel José Valentín de Olavarría, ya en comienzos del siglo XX. Pero si bien la fundición era su actividad principal, siempre que podía, procuraba afirmar su identidad profesional como escultor, no como fundidor. En *Fray Mocho*, aunque no se reconozca como un artista de gran mérito –“no soy un Rodin” – afirma con orgullo “yo tengo obra, y obra muy mía”, antes de enumerar sus trabajos como escultor. De algunas de esas obras, reunió fotografías en el álbum titulado *Alejo Joris escultor*.<sup>18</sup> En este sentido, podemos entender lo que significaría para él renunciar a su firma en *Río Negro* para no entrar en conflicto con los otros escultores clientes de su fundición.

Ocultar su nombre de un proyecto propio puede parecer contradictorio para una persona que buscaba afirmar una identidad profesional de “escultor” por encima de la de “fundidor”. Aquí hay que reiterar que en aquellos años la actividad principal de Joris era la fundición. Su taller fue uno de los responsables por fundir las estatuas hechas para el Centenario, como registró una nota publicada en *La Nación*, que decía:

la jira [de inspección realizada por el Intendente de Buenos Aires Manuel Güiraldes] terminó en los talleres de fundición de Yoris [sic], donde se ejecutan varias estatuas de próceres ordenadas por ley del congreso y que se erigirán en varios puntos de la capital y de provincias.<sup>19</sup>

Con tanto trabajo en el taller y sufriendo la competencia de una nueva generación de artistas argentinos formados en Europa que empezaban a volver al país, como Arturo Dresco, se entiende por qué Joris dejó la labor artística en segundo plano. Por otro lado, el

temor de perder sus clientes escultores era una posibilidad concreta: por ejemplo, en aquellos mismos años Joris estaba haciendo la fundición en bronce de una obra de Emilio Andina, uno de los participantes del certamen para el mausoleo, que alcanzó el segundo premio.<sup>20</sup> De esta manera que lo más importante no era su orgullo de artista sino mantener su principal negocio.



**Fig. 4:** Recorte de periódico desconocido. Comisión Central de Homenaje. Documentos Bonnet - Garzia - Nani - Durigon - Del Panta (1912-1917). AGN, Argentina, Fondo Comisión de Homenaje a Adolfo Alsina, Sala VII, Legajo 1453.

Por todo esto, Joris habría invitado a la recién llegada Marguerite Bonnet a ser su representante en el concurso. Según su relato, la habría conocido gracias a una publicación en la misma *Fray Mocho*, que informaba del arribo de Bonnet a Buenos Aires y la presentaba como “una gran escultora francesa

de prestigio en los círculos artísticos de París”.<sup>21</sup> Como sugirió Patricia Corsani sobre la sociedad entre Joris y Lauer, el hecho de compartir lazos lingüísticos también pudo haber facilitado el acercamiento entre él y Bonnet, dado que Joris se presentó como “franco-suizo” ante Félix Lima.<sup>22</sup> La asociación Bonnet-Joris no duró mucho porque, tras el triunfo de *Río Negro*, Bonnet habría intentado apropiarse de la maqueta y deshacer los acuerdos previos entre ambos, con el apoyo de uno de los miembros de la Comisión, su secretario general Darío Beccar.

En sus textos, Joris intentó descalificar a Bonnet como artista para reforzar su acusación. Asimismo, dirigió contra ella comentarios sexistas que pretendían presentarla como una mujer seductora que habría tejido una red de apoyo, en particular con Beccar, ajena a sus cualidades profesionales. Sin citarlo por su nombre, Joris afirma que la Comisión no conocía el significado de la palabra imparcialidad, por “dejarse arrastrar –uno de los miembros– por las lascivias de una aventurera que, si artista era, lo era indudablemente en embaucar a los viejos”. Bonnet era “dominadora de los agobiados por la senectud”.<sup>23</sup> La descalificación de Bonnet como artista alcanza su ápice cuando, al nombrar a sus supuestos cómplices, Joris la presenta como una bailarina francesa, que ni siquiera podría considerarse una artista aficionada:

Ahora que V.E. [ministro del Interior] conoce a Bonnet y sabe que ésta no puede considerarse siquiera como aficionada a la escultura, ahora que V.E. ha comprendido que se trata de una aventurera, de una ex bailarina de los cabarets de Montmartre y de una mujerzuela de los bajos-fondos de París, que domina a los viejos, pero que, es, a su vez, dominada por los jóvenes, comprenderá que esta mujer no habría nunca emprendido una campaña tan encarnizada en mi contra en un país para ella totalmente desconocido y cuyo idioma es o era para ella completamente ignorado. No. Ella obra por sugestión ajena y de terceros, y esos terceros son miembros de la comisión de homenaje.<sup>24</sup>

En la prensa de la época circuló una fotografía en la que Bonnet aparecía sobre lo que se supone es un escenario. (Fig. 4) Esta imagen se incluyó en el folleto *La Sonada* con el epígrafe “Mlle. Bonnet en su papel



**Figs. 5 y 6:** Fotografías de Joris y Bonnet, sin fecha. En Alejo Joris, “La sonada ‘Affaire’ del Mausoleo del Dr. Alsina ante los Poderes Públicos de la Nación”, Buenos Aires, Imprenta Artística M. Bouxin, 1917. Biblioteca Nacional Mariano Moreno, Buenos Aires.

característico de bailarina”, y la Comisión conservó un recorte de periódico que dice “Mlle. Bonnet en su pose de cantante de music-halls”. En esta campaña de difamación, Joris obtuvo el apoyo del diario *Crítica*, que publicó noticias sobre el caso. En estas publicaciones, la artista era llamada peyorativamente “Margot” –diminutivo de Marguerite–, nombre que siempre iba acompañado del adjetivo “ex bailarina”.

También en su folleto *La Sonada*, Joris incluyó una superposición de fotografías que les retrataban a él y a su adversaria, con un mensaje textual que revela su propósito: presentarse como un respetable escultor y a Bonnet como una mujer de dudosa reputación (Figs. 5 y 6). Debajo de la imagen que le representa como “trabajador”, sentado con una herramienta en la mano y apoyando el brazo sobre una obra de arte, se lee “el escultor Alejo Joris en su real ambiente de concepciones y rodeado de sendos bloques de granito”. Debajo de la fotografía de Bonnet, que sostiene una flor, se lee “Mademoiselle M. Bonnet en su verdadero papel de ‘apache’ pasional”.<sup>25</sup>

Anné d'inscription: 1910  
 N° d'inscriptions: 1375  
 Nom: Mlle Bonnet  
 Prénoms: Marguerite Julie  
 Date de naissance: Pau 2 février 1871

**SCULPTURE**  
**ANNÉES D'EXPOSITIONS**  
 (Salons)

1	1906	16	31
2	1910	17	32
3	1926	18	33
4		19	34
5		20	35
6		21	36
7		22	37
8		23	38
9		24	39
10		25	40
11		26	41
12		27	42
13		28	43
14		29	44
15		30	45

Fig. 7: Formulario de inscripción de Marguerite Bonnet. Cortesía del Archive de la Société des Artistes Français, Paris.

No sobra decir que referirse a Bonnet en tanto bailarina tenía el propósito de cuestionar su condición de artista descalificándola moralmente, dado que esta actividad en aquel entonces asumía en el imaginario social un lugar cercano al de la prostituta, semejante al de las mujeres en el teatro o el circo.<sup>26</sup> Cabe señalar que la escultora argentina Lola Mora (1866-1936) había sufrido años antes una descalificación de este género en la prensa, aunque más implícita y sutil, cuando los artículos de *La Nación* la llamaron de “Lola Montes” en 1902, en referencia a una famosa bailarina y actriz irlandesa de mediados del siglo anterior, que se involucró amorosamente con personajes de la nobleza europea, alcanzado cierta influencia política hasta ser desterrada.<sup>27</sup>

A pesar de que Joris y sus partidarios la presentaran como una impostora, Bonnet era de hecho escultora cuando llegó a Buenos Aires en 1912. En una carta en francés que envió a la Comisión, en respuesta a una petición hecha a los candidatos para que explicaran sus proyectos y respondieran si podían reducir el presupuesto propuesto, ella aprovechó para hacer una breve presentación personal. Vemos su empeño por afirmarse como artista profesional, dotada tanto de “genio” como de formación académica:

En Francia, un verdadero artista no es un comerciante, un verdadero artista, pintor o escultor debe tener estudios especiales, debe conocer la anatomía, la mitología, la historia del arte, la literatura y la poesía. Yo tengo todos estos estudios académicos, en París. Además de todo esto, un artista necesita el genio de la inspiración para la creación de sus obras: yo fui favorecida por la naturaleza con este don particular. Mi padre era escultor; fui su alumna desde los nueve años, heredando de él gran parte de su idealismo y fantasía.<sup>28</sup>

En este corto relato autobiográfico, ella se muestra consciente de los criterios de valoración de la disciplina, reivindicando para sí la noción de “genio” –uno de los pilares de la crítica e historiografía del arte, pero entonces vista como prerrogativa de los artistas hombres.<sup>29</sup> A continuación, Bonnet afirma que sus obras fueron aceptadas en el Salón de París y que integraba la *Société des Artistes Français*. En términos generales, esta

autopresentación coincide con la publicación de *La Prensa* en mayo de 1913, ya mencionada, y puede verificarse parcialmente con otros registros documentales. Por ejemplo, la *Société des Artistes Français*, organización que agrupa a los artistas franceses, conserva su formulario de inscripción, de 1910 (**Fig. 7**). En este documento, se indica que Bonnet participó en las exposiciones del grupo en 1906, 1910 y 1926. De hecho, en el catálogo del Salón de 1906 se dice que Bonnet expuso el busto en yeso *M. Henry Toraille*, mientras que en 1910 encontramos su obra *A la source de la vie*.<sup>30</sup>

En su publicación de mayo de 1913, además de *A la source de la vie*, *La Prensa* mencionó otras dos obras de la artista. La primera es *Rêve de l'Aiglon*. El término “aiglon” designa en francés una pequeña águila y es también una referencia al duque de Reichstadt, hijo de Napoleón Bonaparte. Encontramos una mención a esta obra en un artículo del periódico francés *La Volonté Nationale*, que dice así:

El *Comité politique de l'Appel au Peuple* acaba de recibir en donación el molde de una bellísima estatuilla del duque de Reichstadt. El Duque aparece sentado, con la cabeza apoyada en la mano, en actitud soñadora y melancólica. La autora es una francesa que vive en Viena (Austria), donde ha absorbido todos los recuerdos conmovedores que le dejó “L'Aiglon”.<sup>31</sup>

El diario incluía una carta firmada por la misma Bonnet, que acompañaba a la obra donada al Comité Bonapartista, en la que decía que había vivido mucho tiempo en la capital austriaca, donde reposaban las cenizas del hijo de Napoleón. Vemos también que, en esta publicación previa al polémico concurso argentino, Bonnet confirma que efectivamente había pasado una temporada de creación artística en Viena (es difícil verificar la información, reproducida en *La Prensa*, de que había dirigido una academia de arte en esa ciudad). Sin embargo, a diferencia de lo que publicó el diario porteño, y según la misma carta de Bonnet al comité, *Le Rêve* no fue aceptada por el *Salon* de la *Société des Artistes Français*, por considerarse que representaba al joven príncipe demasiado delgado. En cambio, la obra fue expuesta en el salón del Comité Bonapartista a partir de su donación

por la artista. La publicación de *La Volonté* se cierra con una invitación:

la ardiente bonapartista que es la señorita Bonnet está dispuesta a realizar innumerables réplicas y modelos en mármol o yeso que pondrá a disposición de todos aquellos que guardan en lo más profundo de su corazón el culto al pobrecito rey de Roma.<sup>32</sup>

La última obra de Bonnet mencionada en *La Prensa* se identifica como *Le genie de l'Aviation*, y fue realizada en Buenos Aires por encargo de la Policía de la capital como regalo para el aviador Pablo Teodoro Fels –nacido en Uruguay, pero afincado en Argentina. De todas esas producciones, ésta es la única de la que hemos encontrado un registro visual (**Figs. 8 y 9**). Como vemos, se trata de un bronce artístico de pequeñas dimensiones, concebido para espacios interiores. Asimismo, sus obras anteriores parecen haber tenido el mismo carácter, ya que *Le Rêve* se describe como “statuette” en *La Volonté*.

Así pues, si bien era sin lugar a dudas una escultora, Bonnet no había aún ejecutado un encargo de carácter monumental, como el mausoleo. La falta de experiencia, sumada a los retos que entrañan este tipo de obras, puede explicar las dificultades que de hecho experimentó la artista al ejecutar el proyecto; en especial, al intentar realizar el modelo en yeso de la estatua de tamaño natural de Alsina. Mientras la Comisión insistía en que necesitaba un modelo de tamaño natural para examinar la obra antes de autorizar su ejecución definitiva en mármol, la artista solicitó repetidamente permiso para realizarla en tamaño reducido. En una carta a la Comisión, propuso ejecutar el modelo a una escala un 50% inferior a la natural, argumentando que ello favorecería la ejecución artística, “suprimidos los esfuerzos y deficiencias que ofrecen los grandes bocetos al ser ejecutados por una mujer, cuyas fuerzas físicas no pueden estar a la altura de un hombre”.<sup>33</sup>

Teniendo en cuenta estos aspectos, es necesario contextualizar tanto las ofensas dirigidas a Bonnet como las dificultades concretas experimentadas por la artista. Además del frecuente desdén de la crítica por las obras de las mujeres artistas –consideradas durante mucho tiempo como “aficionadas” o



poseedoras de un "estilo femenino" –, la escultura se afirmaba socialmente en las artes de aquel entonces como una actividad mucho más vinculada al universo masculino que al femenino. Más que un desafío concreto, argumenta Ana Paula Simioni, la ocasional exigencia de fuerza física para manipular los materiales contradecía los rasgos que entonces se atribuían a la "naturaleza femenina", como la suavidad y la gracia.<sup>34</sup> Aunque movilice estos argumentos para defenderse ante la Comisión, Bonnet también buscó tensar la corriente representación de la mujer artista, no sólo en sus cartas, los únicos registros donde se puede "oír" su voz, en las que reivindicaba para sí tanto el "genio" como la formación académica, sino también en sus fotografías.



**Fig. 8:** Fotografía de la obra *Le Génie de l'Aviation* de Margarita Bonnet. Archivo General de la Nación, Buenos Aires. Departamento fotográfico - Inventario 112182-A.



**Fig. 9:** Fotografía de la obra *Le Génie de l'Aviation* de Margarita Bonnet. Archivo General de la Nación, Buenos Aires. Departamento fotográfico - Inventario 112182-A. Detalle.



**Fig. 10:** Fotografía de Bonnet en: "Retratos de Actualidad", *Fray Mocho*, año 1, n° 9, Buenos Aires, 28 de junio de 1912. Biblioteca Nacional Mariano Moreno, Buenos Aires.

Un ejemplo es el retrato publicado en *Fray Mocho* tras su llegada, donde surge trabajando con atuendos "masculinizantes" (**Fig. 10**): vestida con pantalones y blusa remangada, el pelo recogido hacia arriba con una especie de gorra y portando un cincel, con el que parece dar los últimos retoques a una escultura.<sup>35</sup> Se nota cómo esta fotografía constituye una reivindicación del oficio de escultora: aunque sea sin duda un registro posado ante el fotógrafo, Bonnet, con la herramienta en la mano, tiene su torso vuelto hacia su obra (en vez de hacia la cámara fotográfica), como si hubiera sido interrumpida en medio de su trabajo, más que la indumentaria.<sup>36</sup> En lo que respecta a la indumentaria, como señalaron Linda Nochlin y Tamar Garb, Rosa Bonheur había sido emblemática en este sentido: la pintora francesa obtuvo un permiso de la policía parisina para utilizar vestimenta masculina y así fue retratada, trabajando en su taller, por Georges-Achille Fould en 1893.<sup>37</sup> En el ámbito argentino, Lola Mora también había recorrido este camino, siendo fotografiada

mientras trabajaba en su taller con traje de características masculinas a principios del siglo XX.<sup>38</sup>

Sin embargo, según carta de Joris a la Comisión, en el retrato citado arriba la francesa no estaba de pie junto a una obra modelada por ella misma, como sugiere la posición de su cuerpo, sino por el catalán Juan Cardona. En cuanto a *Le Génie*, ejecutada por Bonnet en Buenos Aires por orden de la Policía, al parecer su única producción realizada hasta entonces en bronce, Joris declaró que había sido fundida por él y que “solo gracias a la intervención del personal de mi taller pudo formar un conjunto y llenar su fin”. El suizo también la acusó de no haberle pagado por el vaciado de esta pieza, incluso después de haber recibido su remuneración de la Policía.<sup>39</sup>

La Comisión también cuestionó la conducta de Bonnet. En primer lugar, aunque había ejecutado tres veces el modelo en yeso de la estatua de Alsina, su trabajo fue rechazado por los comitentes y sus asesores, que consideraron que no cumplía las dos condiciones más importantes, el mérito artístico y el parecido con el héroe. También acá hay que hacer una salvedad. La rigidez con que los miembros de la comisión –asesorados por el escultor Juan de Pari, así como Torcuato Tasso y Garibaldi Affani– examinaron la estatua de Alsina destinada al mausoleo debe verse a la luz de la frustración que significó el primer monumento destinado a honrar al prócer en Buenos Aires, obra del escultor francés Aimé Millet e inaugurada en 1882. Según Patricia Corsani, hubo un cierto malestar entre críticos y comitentes con esta obra, que representa al político en el acto de pronunciar un discurso en pose de tribuno, con la mano levantada. Se la consideró inadecuada por retratar a un Alsina muy exaltado. Los esfuerzos de la comisión del mausoleo por no repetir este fracaso se materializaron en una meticulosa preocupación por cada detalle del modelo de arcilla y yeso de Bonnet, cuestionándose incluso el número de botones insertados en la capa del personaje.

Aquí resulta muy pertinente el concepto de “autoría múltiple” propuesto por Carolina Vanegas Carrasco, que llama la atención sobre el hecho de que no sólo los artistas, sino también los comitentes, desempeñaban un

papel decisivo en la ejecución de los proyectos escultóricos al orientar –a veces, determinar– el contenido representacional de las obras.<sup>40</sup> Conviene recordar que no sólo Bonnet tuvo dificultades para aceptar o satisfacer las exigencias de sus comitentes. Después de que su modelo fuera rechazado, la Comisión invitó a Arturo Dresco a realizar la estatua del héroe. Sin embargo, este escultor puso condiciones que no fueron aceptadas, entre ellas, se negó a que su modelo fuera examinado por el asesor Juan de Pari, sobre quien dijo ser “excelente persona según tengo entendido, pero que como artista es una entidad latente”.<sup>41</sup> Finalmente, la obra sería encargada y ejecutada por un antiguo alumno de Pari, indicado por él mismo, Ernesto Durigón, lo que sugiere un cierto juego de influencias.<sup>42</sup>

En verdad, no sólo la ejecución de la estatua principal del conjunto fue controvertida. En la *Memoria* de 1917, también se acusaba a la artista de no haber sido la responsable del modelado artístico de las estatuas alegóricas del conjunto, *Trabajo, Ciencia y Gloria*, que habrían sido ejecutadas por Nicolás Ferrari, por encargo de Bonnet. Tampoco habría sido la autora de los altos y bajorrelieves –realizados por Viana Ugarte.<sup>43</sup> Antes de publicar sus memorias, la Comisión ya se había quejado de ello cuando, en una carta a Bonnet, rechazó su designación del escultor Ferrari para realizar el modelo de la estatua de Alsina en su lugar, argumentando que las estatuas alegóricas que él había realizado no habían sido bien acogidas.<sup>44</sup>

Mientras que Joris la describe como “aventurera”, en la *Memoria* Bonnet aparece como una persona emocionalmente desequilibrada, que había reaccionado con violencia a las visitas de inspección y a las críticas a su trabajo por parte de la Comisión. En sus cartas, empero, vemos la decidida resistencia a que su obra fuera juzgada por otros escultores, negándose, aunque sin éxito, a recibirlos en su estudio, porque “no solamente es irrisorio, sino denigrante para mis sentimientos de artista, pues no soy más una alumna”.<sup>45</sup> Más que angustia emocional, su postura revelaba el deseo de ser respetada como artista profesional.

Por otra parte, fue el propio Joris quien mostró una exaltación colérica a lo largo de este caso. Desesperado por ser ignorado por todos, incluso los tribunales, el escultor-

fundidor envió una carta a la Comisión llena de amenazas y frases de impacto. Prometía que “me haré justicia por mis propias manos”, entendiendo que “me es dado poner en práctica mi justa venganza contra los autores principales de mi ruina”. Descalificando a todos los implicados en la obra, decía también que “el monumento llevado a cabo por una legión de depravados artesanos cómplices en definitivo, de la usurpación de mis derechos, será bende[cido] con sangre”. Asimismo, amenazó con infringir daños a la estatua que pronto sería inaugurada, diciendo que su primer acto sería reducirla a escombros.<sup>46</sup> La cólera de Joris pudo deberse a las dificultades financieras que experimentó después del concurso, complicadas por el estallido de la Primera Guerra Mundial, que aumentó el costo de vida y también el valor del principal insumo para la fundición artística, el bronce.

De hecho, durante todo este proceso, la exigencia central del suizo fue financiera, no artística. Aunque reclamaba lo que serían sus legítimos derechos de autor, su principal queja refería al reparto del premio del concurso con Bonnet. Según Joris, antes de que se anunciara el proyecto ganador, ambos habían firmado un contrato por el que se reconocían mutuamente iguales derechos y debían repartirse todo el dinero recibido. Si se hubieran respetado este contrato, no habría habido razón para que el escultor saliera a la luz pública para presentarse como el verdadero autor del modelo ganador, ya que esto podría haber hecho tambalear su relación con los escultores perdedores, clientes de su taller y principal razón de su anonimato.

Según sus propios relatos, Joris fue víctima de un complot de Bonnet con el apoyo del Secretario General de la Comisión, Darío Beccar, quien, enterado del acuerdo entre ambos, pretendía obtener ventajas financieras. Tras el primer acuerdo, Bonnet convenció a Joris de que la Comisión recompensaría el proyecto *Río Negro* si su presupuesto final se fijaba en 65.000 pesos, firmándose entonces entre los socios un nuevo contrato. Empero, para sorpresa y disgusto de Joris, tras la victoria del dúo, la Comisión firmó un contrato con Bonnet encargándole la obra por 78.000 pesos, suma muy superior a la comunicada por su socia. Joris también rechazó el dictamen elaborado por el escultor Pedro Zonza Briano, a petición de la Comisión, que estimaba el costo de la obra en 50.000

pesos, lo que reducía el margen de beneficio a repartir. Tras un largo proceso judicial, avalado por las Cámaras de Apelación, la coautoría del proyecto fue reconocida por la Justicia. El juez Arturo Seeber se basó en el contrato firmado entre Joris y Bonnet y decidió que la escultora debía entregarle la mitad de la presunta remuneración de 15.000 pesos –la diferencia entre el monto acordado entre ambos, 65.000 pesos, y los gastos calculados en el peritaje de Zonza Briano, 50.000 pesos. Así, Joris recibió unos 7.500 pesos, mientras que la cantidad que reclamaba ascendía a 14.000 –considerando el presupuesto contratado con la escultura, de 78.000 pesos, que estipulaba la remuneración de los artistas en 28.000. Por otro lado, Joris estimaba los costos reales de construcción de la obra en 25.000 pesos, basándose en los contratos que Bonnet había firmado con otros socios para el proyecto. En ese caso, su remuneración ascendería a 26.000 pesos.<sup>47</sup>

Al final, Joris no tuvo ningún rol en la ejecución del mausoleo, más allá de haber (supuestamente) proyectado la maqueta original. El modelado de las esculturas fue hecho por Bonnet (quizá ayudada por Nicola Ferrari y Viana Ugarte) y Ernesto Durigón (que hizo la estatua de Alsina, después llevada al mármol por el marmolista Fernando del Panta). Como veremos en el siguiente apartado, la fundición tampoco estuvo en manos de Joris.

La ingenuidad de Joris como víctima de esta confabulación aparece relativizada por una carta de su propio puño y letra dirigida a la Comisión en fecha no precisada, probablemente en abril de 1915. Allí decía que Bonnet le había comunicado que el secretario Beccar había propuesto un soborno para el dúo artístico: favorecer el proyecto *Río Negro* en el concurso, a cambio de la devolución de una parte del premio por su ayuda, que ascendía a 15.000 pesos. Su principal contribución habría sido luchar contra el proyecto rival, titulado *Carhué*, del escultor Emilio Andina, llegando incluso a imposibilitar las reuniones del comité hasta conseguir la mayoría de los votos necesarios y utilizando su coche para recoger a los votantes favorables el día de la elección de los premios. En esta carta, el objetivo de Joris es argumentar que existía un acuerdo previo y secreto entre Beccar y Bonnet, insinuando la existencia de una relación amorosa entre

ambos.<sup>48</sup> En los siguientes textos que escribió, sobre todo, los de carácter público –los dos folletos mencionados–, el escultor-fundidor no volvió a narrar el asunto en estos términos. Sin duda, porque tal narración deslegitimaría la propia victoria del proyecto *Río Negro*, cuya autoría reclamaba. Su papel de víctima agraviada se debilitaba también porque revelaba que había conocido de antemano una disminución de la premiación, que se desviaría en beneficio del secretario.

En cualquier caso, el presunto papel de Beccar en el episodio fue un escándalo visto negativamente dentro de la misma Comisión, cuya *Memoria* reconoce, en varios pasajes, la existencia de una gran armonía entre el secretario y Bonnet, incluso cuando la relación de la artista con sus comitentes ya era difícil.<sup>49</sup> De hecho, ante las denuncias públicas y privadas de Joris, la posición de Beccar dentro de la Comisión tambaleó, de modo que renunció al puesto de secretario y fue sustituido por Diego Quintana en ese cargo.<sup>50</sup>

### **Anglade y Garzia: los fundidores aliados de Bonnet**

Como Bonnet era una extranjera que acababa de llegar al país y aún no dominaba la lengua castellana, según Joris, no actuó sola: contaba con una red de apoyos, entre cómplices y mentores. Además de Beccar, habría contado con el apoyo del escribano Teófilo Lescurat – responsable de los contratos formalizados a lo largo de todo el proceso–, con Lancellotti como su “socio letrado” y con Delcasse, otro miembro de la Comisión, como padrino. Sin embargo, nos interesan otros dos “socios”: Anglade y José Garzia, ambos fundidores.

Uno de los primeros puntos de conflicto entre la Comisión y la escultora tuvo que ver con el material para la estatua principal del mausoleo, que representa a Alsina. Las bases del concurso, publicadas en 1912, mencionaban la posibilidad de que fuera de bronce o de mármol. Sin embargo, una vez finalizado el concurso, la Comisión exigió que la obra fuera de mármol de Carrara, mientras que las estatuas alegóricas y los relieves debían ser de bronce. Bonnet se opuso firme y repetidamente a esta decisión, y defendía que también la estatua de Alsina se realizase en metal. Tras una insistencia infructuosa, ella

llegó a solicitar a la Comisión que fuera anotado en el futuro contrato que la obra sería ejecutada en mármol contra su voluntad, e incluso se ofreció a reducir su propia remuneración a cambio de una revisión de los materiales.<sup>51</sup> Su argumento era que, si la estatua de Alsina se hacía en mármol, se produciría un contraste de colores con las estatuas alegóricas de bronce que la rodeaban, que desarmonizaría el conjunto.

Empero, el argumento de Bonnet no encontró mucho apoyo en el contexto de las prácticas entonces establecidas en la disciplina. Muchos monumentos combinaban materiales de diferentes colores; y algunos de ellos son casos más singulares, como el Mausoleo de Manuel Belgrano, realizado por Ettore Ximenes e inaugurado en 1903, que combina, además de mármol y bronce, esculturas de aleación de aluminio, de color amarillo.<sup>52</sup> En su *Memoria*, la Comisión expone la probable razón de la insistencia de Bonnet en el uso del bronce en toda la parte escultórica del monumento:

Como puede verse había un interés especial de la contratista Bonnet en hacer la estatua en bronce y era el siguiente: que como sus asociados eran fundidores Joris, Anglade y Garzia (la asociación con Joris se ha establecido por sentencia judicial notificada a la Comisión) les convenía naturalmente hacer la estatua en bronce [...].<sup>53</sup>

Bonnet exigía, pues, el bronce para satisfacer los deseos de sus socios fundidores. Queda por saber quiénes eran Anglade y Garzia y qué papel desempeñaron en este proceso. Sólo conocemos una obra importante de la Casa Anglade, la fundición de los lampadarios artísticos situados en el Paseo de las Farolas de Mar del Plata.<sup>54</sup> En cualquier caso, Anglade sólo aparece como “colaborador” inicial de Bonnet, abandonando pronto la escena. En una carta de la artista a la Comisión fechada en junio de 1913, en la que trataba de negociar las condiciones del contrato, proponiendo los plazos para los pagos a los que tendría derecho, señalaba: “De todo eso pongo yo por garantía a la firma del señor P. Anglada, Defensa 437”. Él fue, pues, una especie de primer garante de la escultora.<sup>55</sup>

En *La Sonada*, Joris acusa a Anglade de haber participado en el complot para perjudicarlo. Una vez finalizado el concurso, el modelo de *Río Negro* fue devuelto al taller del suizo en la

calle Malabia, dirección que figuraba en la propuesta. Cuando rompió la colaboración con Bonnet, Joris se negó a entregarle la maqueta, reteniéndola en su poder e imposibilitando la puesta en marcha del proyecto. Ante esta situación, Bonnet acudió a los tribunales, acusando a su ahora adversario de apropiación indebida del proyecto.

La primera sentencia judicial supuso un revés para Joris: se determinó que la maqueta debía ser embargada y permanecer en depósito hasta que se resolviera el caso. En su folleto, el artista denuncia que la sentencia no fue cumplida hasta el día en que tuvo que salir de su taller, tras haber sido convocado por Anglade para una reunión en aquella tarde. Aunque ya sabía que Bonnet estaba negociando con esa empresa para fundir los bronce del mausoleo, Joris no sospechó de la honestidad de la invitación de Anglade porque tenía otros tratos profesionales con esa casa. Siempre según lo escrito en *La Sonada*, después de que la maqueta fuera embargada, su custodia se quedó a un tal “Sr. Cárrega” quien, sin embargo, informó a los tribunales la misma dirección donde operaba la fundición Anglade, “con quien estaba aquella–Bonnett– en tratos de hacer las fundiciones del monumento”.<sup>56</sup>

De este modo, Joris sugiere que el primer tribunal actuó deliberadamente a favor de su rival al entregar la maqueta a un aliado suyo, permitiendo así a Bonnet recuperar el acceso al proyecto y comenzar la ejecución de la obra. La situación sólo cambiaría cuando, tras un recurso de Joris, una nueva resolución judicial ordenó que la maqueta embargada se conservara en el Museo Nacional de Bellas Artes. Para entonces, Bonnet ya había conseguido reproducirla.<sup>57</sup>

En *La Sonada* no está claro por qué Bonnet rompió con la casa Anglade y buscó el apoyo de otro fundidor. Sin embargo, en su correspondencia anterior con la Comisión, Joris aclaraba que “avisada a tiempo la casa Anglade y Cia. del enredo en que se iba a meter [...] desistió de toda relación en esta cuestión”. Entraría en escena, ahora, alguien que, según él, no tendría los mismos escrúpulos:

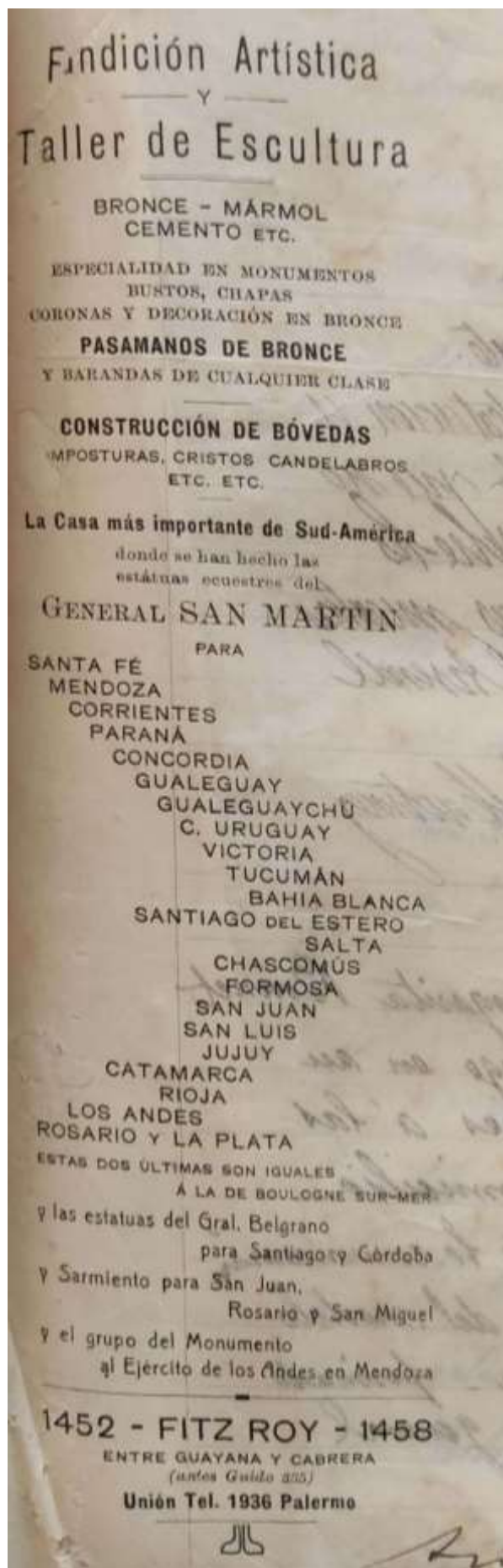
no faltó un supuesto ingeniero naval, un traficante de monumentos y plagiador de estatuas, el fundidor Garzia que encontró excelente esta oportunidad para navegar en este Río

Negro asegurándose previamente sus beneficios [...].<sup>58</sup>

En este fragmento, Joris se refería al napolitano José F. M. Garzia, propietario de uno de los talleres de fundición artística más importantes que funcionaban en Buenos Aires en esos años. Como ya ha mencionado Patricia Corsani, el primer registro de Garzia en Buenos Aires es su participación en la Exposición Nacional de 1898. El catálogo de esta exposición lo presentaba como “italiano, nacido en Nápoles, discípulo del Instituto de Bellas Artes de Nápoles (Fundidor)”.<sup>59</sup> Garzia expuso una gran variedad de piezas, a las que se añadía la especificación entre paréntesis “fundición a la cera perdida”. Sin embargo, los archivos de la *Accademia di Belle Arti di Napoli* –cuyo nombre fue *Real Istituto di Belle Arti* desde principios del siglo XIX hasta comienzos de la centuria siguiente– no conservan documentación alguna sobre la estancia de Garzia.<sup>60</sup> Haya pasado o no Garzia por esta u otra institución de formación artística en Italia, su objetivo al presentarse de este modo en la exposición parece haber sido darse a conocer entre los escultores locales como un artesano especializado a quien confiar sus trabajos escultóricos.

Como demostraron los trabajos de Patricia Corsani,<sup>61</sup> Patricia Favre<sup>62</sup> y Teresa Espantoso Rodríguez y Viviana Isola,<sup>63</sup> el auge de la fundición de Garzia llegaría a principios del siglo siguiente, cuando realizó copias de la estatua ecuestre de José de San Martín presente en Buenos Aires –obra del escultor francés Louis-Joseph Daumas inaugurada en 1862–, y de la estatua ecuestre del mismo héroe hecha por otro escultor francés, Henri Allouard, e inaugurada en 1909 en Boulogne sur Mer. Si bien estas copias, destinadas a diversas ciudades argentinas, representaron un hito, por ser las primeras estatuas ecuestres fundidas en el país, fueron también encargos muy polémicos: no contaron con la aprobación de los escultores o sus herederos, cuando incluso en Argentina ya existía una ley de derechos autorales desde 1910, que incluía a las obras escultóricas.<sup>64</sup>

Las copias de la estatua de Allouard, hechas para Rosario (en 1913) y La Plata (1914), así como las reproducciones de la primera estatua de San Martín –que continuaron realizándose– fueron contemporáneas a la construcción del Mausoleo de Adolfo Alsina.<sup>65</sup>



**Figs. 11 y 12:** Papel membretado del taller de José Garzia. En: Comisión Central de Homenaje. Documentos Bonnet - Garzia - Nani - Durigon - Del Panta (1912-1917). Archivo General de la Nación, Buenos Aires. Fondo Comisión de Homenaje a Adolfo Alsina, Sala VII, Legajo 1453.

Por eso, para descalificar a Garzia, Joris lo definió como “traficante de monumentos y plagiador de estatuas”. Además, Joris lo caracteriza como “supuesto ingeniero naval”. Esto sugiere una cierta expansión de las actividades laborales de Garzia más allá de la fundición artística, que puede estar relacionada tanto con el desarrollo industrial del país como con la indiferencia que el fundidor empezó a sufrir dentro del ámbito artístico local por parte de los escultores, dado sus cuestionables métodos de trabajo. Dichos aspectos pueden verse en los anuncios de Garzia,<sup>66</sup> así como en el membrete oficial de su taller, que utilizaba para escribir su correspondencia. En el lado izquierdo hay una gran columna titulada *Fundición Artística y Taller de Escultura* (Fig. 11), en la que se enumeran todas las obras artísticas producidas por el establecimiento, incluidas las copias de las mencionadas estatuas de San Martín; también encontramos, debajo de su nombre, *Pericias Mecánicas y Navales* (Fig. 12).

El aspecto financiero, que, como hemos visto, movilizó a Joris para defender lo que entendía como sus derechos, también movilizó a Garzia, que tuvo que involucrarse en una compleja trama para asegurarse una oportunidad de trabajo, la fundición de los bronce del mausoleo. Garzia reemplazó a Anglade como fiador del contrato firmado entre Bonnet y la Comisión. De hecho, el napolitano puso como garantía hipotecaria el terreno en el que se ubicaba su fundición artística, para asegurar a la Comisión la finalización de las obras. Esto demuestra su nivel de compromiso con el proyecto –que ya era problemático desde el punto de vista jurídico. En la cláusula decimocuarta del contrato entre Bonnet y la Comisión se lee

El Señor José F. M. Garzia se constituye en garante solidario de todas las obligaciones de este contrato

y especialmente del todo o parte de los veinte y cinco mil pesos, que para compra de materiales, pago de obreros y de necesidades de la Señorita Bonnet y en virtud de sus arreglos particulares con ésta, en los que la Comisión no es parte, se le entregan a él y para los efectos de ésta garantía el Señor Garzia se compromete a hipotecar a favor de la Comisión Central de Homenaje al Doctor Adolfo Alsina el terreno de su propiedad en que está instalada la Fundición situada en la calle Fitz Roy número mil, cuatrocientos cincuenta y ocho.<sup>67</sup>

La referencia a los 25.000 pesos entregados por la Comisión a Garzia se explica porque no sólo era el fundidor de los bronce, sino también el contratista de la obra. Dado que Bonnet era prácticamente una recién llegada y que, en el momento del encargo del monumento, aún no dominaba el castellano, habría tenido dificultades para contratar artesanos y peones cualificados para todos los trabajos de construcción del mausoleo monumental, que implicaban no sólo la fundición artística, sino también marmolería, granito, albañilería, etc. Para ello, Garzia subcontrató a otras personas, como Ángel Nanni para trabajar el granito y el marmolista Fernando del Panta para transponer el modelo de la estatua de Alsina del yeso al mármol. De este modo, vemos cómo los fundidores podían ir más allá de los límites de su actividad profesional, e involucrarse en otras fases y terrenos de la ejecución de los proyectos escultóricos –sin dominar sus prácticas, oficiando como contratista–, a fin de viabilizar la realización de los encargos. Hay que recordar que la fundición artística es una etapa relativamente tardía y una de las más costosas en la ejecución de una obra escultórica en metal. Por ello, algunos fundidores, como Garzia, se vieron a menudo obligados a comprometerse con el proyecto para garantizar su progreso. Dada la importancia que el napolitano asumió en la construcción del mausoleo, se convirtió, junto con Bonnet y Beccar, en el blanco favorito de la revuelta de Joris. Un telegrama enviado a Garzia en enero de 1915 remitía un aviso extrajudicial con el siguiente contenido:

Señor José F. M. Garzía, Fitz Roy 1458  
– Su confabulación con la comisión de homenaje al doctor Alsina, y doña M. Bonnet para llevar a cabo el respectivo

mausoleo, antes que finalice el juicio que debe determinar a quien corresponde realizar esta obra, importa la tentativa de violación de mis derechos, cosa que no estoy dispuesto a consentir, a cuyo efecto le hago esta notificación – Alejo Joris – Malabia 434.<sup>68</sup>

Teniendo en cuenta que la citada notificación fue reproducida en la prensa, lo que aumentó su publicidad, podemos suponer hasta qué punto la campaña promovida por Joris parece haber molestado a Garzia. Ese mismo día, el fundidor napolitano protestó ante la Comisión, mencionando la recepción del telegrama antes citado:

En último adjunto un telegrama recibido por el Sr. Alejo Joris que junto a los continuos artículos que publica dicho señor no hace más que producirme molestias y como dicho señor está tan mal intencionado desearía que la Honorable Comisión tomara algún procedimiento al respecto pues no es posible seguir trabajando con un continuo descrédito de parte de este señor, obligándome a no poder hacer ninguna operación ni mencionar en mis créditos este trabajo – Comprenderá Ud. que dada la situación actual el descrédito perjudica mucho.<sup>69</sup>

En verdad, la campaña de Joris no sólo causó daños a la imagen de Garzia, sino también a sus finanzas, que se agravaron aún más tras el estallido de la Primera Guerra Mundial y la consiguiente reducción del crédito bancario disponible.

### **Nuevos contratiempos: la fundición de los bronce**

Garzia fue el encargado de fundir los bronce del mausoleo, tras movilizarse para hacer valer sus intereses en este proceso. En el contrato firmado entre Bonnet y la Comisión, con el napolitano como garante, se especificaban rígidamente las condiciones en las que debía realizarse la fundición de las piezas, precisando el método a utilizar –fundición a la cera perdida– y la composición de la aleación metálica.<sup>70</sup> Sin embargo, en contra de estas estipulaciones, Garzia escribió una carta a Bonnet con peticiones que esperaba fueran

transmitidas a la Comisión, en particular una mayor flexibilidad en el proceso de fundición que debía adoptarse. Entre sus demandas, solicitaba que “el procedimiento de fundición a emplearse sea el que más cree oportuno el que lo hace habiendo dado bastante prueba con todos los monumentos fundidos hasta la fecha”.<sup>71</sup>

Al rechazar este primer intento de Garzia, la Comisión contestó a Bonnet que no estaba dispuesta a permitir la más mínima modificación en el contrato.<sup>72</sup> Garzia, sin embargo, no se dio por vencido y, tras negociaciones personales, logró su objetivo, según se lee en una nueva carta enviada por los comitentes, en la que anuncian que:

Al mismo tiempo ponemos en conocimiento de la señorita escultora que esta Comisión ha accedido a que la fundición de los altos y bajos relieves sea hecha en tierra o en cera perdida de acuerdo con las explicaciones del señor Garzia; es decir, en tierra las partes bastas fondo etc.; y en cera perdida las figuras de las personas, caballos y detalles que así lo requieran. También se ha resuelto que el color del bronce sea oscuro más o menos tipo florentino.<sup>73</sup>

Vemos que Garzia les había convencido de que el método de fundición podía variar en función de la pieza, reservando la cera perdida para las figuras más detalladas, humanas y de animales. Lo que explica el empeño en lograr esta flexibilidad es el costo material implicado en este método. Como subraya Élisabeth Lebon, los inconvenientes de la cera perdida eran su elevado costo, ya que requería una materia prima cara, y la lentitud del proceso – que exigía cocer la cera durante largo tiempo.<sup>74</sup> Por su parte, la fundición en arena, que utilizaba una materia prima abundante, según Catherine Chevillot, junto con el desarrollo de técnicas de reducción mecánica de esculturas, contribuyó a la disminución de los costos productivos y al avance de la producción industrial en serie de bronce artísticos en el siglo XIX, que tuvo a Francia como epicentro.<sup>75</sup>

La exigencia previa en el contrato de que todas las piezas de bronce se hicieran a la cera perdida se basaba en el prestigio de que gozaba este método en el mundo artístico de la época. Aunque la supuesta superioridad artística de la cera perdida ha sido matizada por la

historiografía más reciente,<sup>76</sup> este prestigio adquiriría rasgos aún más nítidos cuando se refería a fundidores de origen italiano, como Garzia, gracias a la respetada tradición peninsular en este campo –que se remontaba a la actuación de Benvenuto Cellini en el siglo XVI. Como vimos, movilizándolo este imaginario, el mismo Garzia había presentado sus obras en la Exposición de 1898 como “fundición a la cera perdida”, para llamar la atención de los escultores y presentarse como especializado en la materia.

Sin embargo, aunque la ejecución de los bronce fue menos conflictiva que la de la estatua principal de mármol,<sup>77</sup> no estuvo libre de problemas. El primer contratiempo fue un accidente en el taller del fundidor, según el informe de la visita de inspección realizada por la Subcomisión de Vigilancia. Garzia mostró a los inspectores los restos de la fundición fallida del altorrelieve que representa la Campaña del Desierto, de cuyo accidente, “felizmente, no ocurrieron desgracias personales”.<sup>78</sup> A su vez, las pátinas de los bronce fueron un dolor de cabeza mayor para el fundidor. Tras la instalación de las obras en el mausoleo, Garzia fue acusado de aplicar una “pseudo pátina”, ya que el color verdoso de las piezas no resistía a la prueba más sencilla:

Respecto a la pátina: a) al simple raspado con un cortapluma ha desaparecido el color verde de las estatuas en forma de escamas o capas, tal como sería un esmalte, pintura o barniz, siendo de notar que la capa de esa composición tenía de espesor un milímetro más o menos; b) [...] cábenos informar señor presidente, que la pseudo patina está constituida por una composición análoga a los esmaltes, pinturas secantes o pinturas a base de cera. No es óxido producido por reacción química.<sup>79</sup>

Tras consultar a expertos –la fundición Gottuzzo, el Arsenal de Guerra y el escultor De Pari–, la comisión ordenó a Garzia que lavara los bronce y aplicara la pátina correcta, suspendiendo el pago de la última cuota de su remuneración. A petición de la Comisión, el teniente coronel Alfredo Córdoba, de la Dirección General del Arsenal de Guerra, determinó que “la mejor patina para estatuas es la denominada ‘patina herculana’, de un color verde oscuro, como el que obtiene los bronce antiguos por la acción atmosférica”. El



director añadió también que "ese color se consigue artificialmente con una solución de ácido nítrico y un componente de sal amoníaco y ácido acético el cual se acentúa cada vez más con el transcurso del tiempo".<sup>80</sup>

Por último, Garzia se quejaba de haber sido víctima de un sabotaje. En una carta, el fundidor denunció que un vándalo anónimo había roto y robado uno de los componentes de bronce del monumento, ya instalado en el cementerio de la Recoleta pero aún no inaugurado: las manijas del arado de la estatua del *Trabajo*. Además, "han ensuciado con aceite y betún para lustrar botines varias partes de las estatuas". Su revuelta no iba dirigida al valor del metal robado, "sino el perjuicio que se me quiere ocasionar mientras no esté del todo recibida la pátina de los bronce".<sup>81</sup> Así, el robo de la pieza era más fácil de entender por el valor del metal, pero el hecho de que el vándalo hubiera ensuciado las estatuas con aceite y betún, justo cuando había que lavarlas y patinarlas, le parecía un sabotaje promovido por un desafecto informado de las fases de ejecución del monumento. Garzia no nombra a ningún sospechoso, pero ya hemos visto la promesa de Joris de convertir el monumento en escombros una vez inaugurado.

A la vez, el mismo Garzia había sido acusado por Bonnet de retrasar deliberadamente la finalización de su trabajo para aplazar los pagos finales adeudados por la Comisión, que debían repartirse entre ambos socios, a fin de ponerla en dificultades financieras. Esto se debía a que Garzia se aprovechaba de la situación de Bonnet –que había sido obligada por los tribunales a indemnizar a Joris– para forzarla a devolver la fianza que había depositado en su nombre.<sup>82</sup> Vemos así lo conflictivo que fue la ejecución del mausoleo, en la que ninguna parceria se mantuvo en pie y los fundidores fueron actores protagonistas.

¿Qué pasó con los dos escultores, Bonnet y Joris, después del *Affaire Alsina*? Se puede sugerir que este conflicto impactó de manera distinta a cada uno de ellos. Perdimos el rastro de Bonnet hasta el año de 1926, cuando expone en Francia, en el *Salon de la Société des Artistes Français* (Fig. 7). Al año siguiente, volvió a desembarcar en Buenos Aires una escultora francesa llamada "Margarite Bonnet", lo que sugiere que no rompió los lazos con el país.<sup>83</sup> Sin embargo, no

encontramos ningún registro de su actividad como escultora en Argentina después del episodio. Es cierto que, para la segunda década del siglo XX, si bien aún era algo infrecuente, algunas escultoras mujeres (más allá de Lola Mora) ya habían ejecutado obras de escultura pública, como Josefa Aguirre de Vassilicós (1838-1913) y Luisa Isabel Isella (1886-1942).<sup>84</sup> Aun así, tras las acusaciones de Joris y de la Comisión, perennizadas en los textos publicados por ellos, podemos imaginar lo perjudicial que fue el *Affaire Alsina* para la carrera artística local de Bonnet, tratándose de una extranjera poco integrada al circuito artístico porteño, en una época en que todavía pesaban muchos prejuicios para las mujeres en esta disciplina.



**Fig. 13:** Alejo Joris, *El Viejo Fundidor* (c. 1929). Catálogo oficial ilustrado del XIX Salón Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires, 1929, p. 191. Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

En cuando a Joris, cuando estalló el conflicto ya se dedicaba más a la actividad de fundidor que a la de escultor. Empero, al contrario de lo que se podría suponer, el *Affaire Alsina* no resultó en el colapso irreversible de su labor artística, dado que volvería a participar como expositor del Salón Nacional de Bellas Artes en

1925, 1927, 1929 y 1930, después de haber concurrido a las primeras ediciones de este certamen, en 1911 y 1913. Es curioso señalar que, en el salón de 1929 Joris presentó una especie de autorretrato, un busto en yeso titulado *El viejo fundidor* (**Fig. 13**). Acá se vislumbra una vez más el tema de los conflictos identitarios que cruzaron su trayectoria: aunque haya elegido bautizar su autorretrato de ese modo, se trataba de un busto en yeso que no había sido fundido en bronce. De esta manera, parece dejar un mensaje: aunque fuese fundidor y se reconociera así, para ejecutar aquella pieza sólo había movilizado su condición de escultor, afirmándose también como tal frente a sus colegas.

Como este artículo se centra en los conflictos que movilizaron a fundidores y escultores en torno a la cuestión de la autoría, no podríamos concluirlo sin mencionar que, tras supuestamente subcontratar a otros artistas y verse obligada a ceder la ejecución de la estatua de Alsina a Ernesto Durigón, la autoría de Bonnet terminó cuestionada no sólo por Joris, sino también por la misma Comisión: no se incluyó en los bronceos del mausoleo ninguna firma de la escultora que le atribuyera la realización de las piezas. Sin embargo, como denuncia la *Memoria* publicada al año siguiente, Bonnet no quedó satisfecha con esta situación:

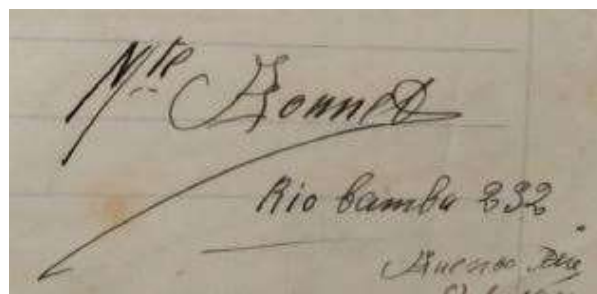
Poco tiempo después de inaugurado el Mausoleo, supo la Comisión que en el friso del monumento se había grabado el nombre de la señorita Bonnet, se hizo la denuncia y una exposición ante las autoridades del Cementerio, por cuanto es muy extraño que la contratista sin consentimiento de la Comisión y sin exhibir títulos, como es de práctica exigirlos, hubiera podido grabar su nombre. Después de varios días se le informó al presidente, que la señorita Bonnet había manifestado que ella era la propietaria artística del mausoleo y que por eso "ella había hecho grabar su nombre".<sup>85</sup>

Negándose a reconocerla como autora, la Comisión hizo constar que, en su opinión, Bonnet sólo había sido una contratista, "pues ninguna de las partes componentes del mausoleo ha sido obra suya, ni sus modelos ni en su ejecución".<sup>86</sup> Considerando que ya

habían entregado el mausoleo terminado al Estado y que no tenían ningún poder sobre él, los comisarios no tomaron ninguna medida práctica contra la firma de Bonnet, sino que se limitaron a enviar notas al ministro del Interior y al Intendente. Estas autoridades, a su vez, tampoco tomaron alguna medida y, a día de hoy, el granito de la obra mantiene una firma reveladora de la carga simbólica de grabar el propio nombre (**Fig. 14 y 15**).



**Fig. 14:** Firma de Bonnet en el granito del Mausoleo de Adolfo Alsina, Cementerio de la Recoleta, Buenos Aires. Fotografía del autor, 2023.



**Fig. 15:** Firma de Bonnet en una de sus cartas a la Comisión. En: Comisión Central de Homenaje. Documentos Bonnet - Garzia - Nani - Durigón - Del Panta (1912-1917). Archivo General de la Nación, Buenos Aires. Fondo Comisión de Homenaje a Adolfo Alsina, Sala VII, Legajo 1453.

## Notas

<sup>1</sup> Este trabajo es parte de mi investigación doctoral en curso, realizada en la Universidade de São Paulo (USP), bajo la dirección de Gabriela Pellegrino Soares, y que contó con una estancia en el Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio (CIAP-UNSAM/CONICET), en Buenos Aires, entre febrero y octubre de 2023. Este proyecto se realiza con financiación de la FAPESP (grant#2020/05096-0; grant#2022/08623-6, *São Paulo Research Foundation*). Los resultados iniciales se divulgaron en el Workshop “De Artes e Industrias: prácticas, discursos, actores, instituciones”, en agosto de 2023. Agradezco el apoyo y generosa interlocución de todos los colegas del CIAP, en especial, a Carolina Vanegas Carrasco, docente supervisora de mi estancia.

<sup>2</sup> En este sentido el bronce se contraponía, por ejemplo, al cemento, como sintetizó Carolina Vanegas al analizar la estatua de Policarpa Salavarrieta erigida en Bogotá. En la escultura –a diferencia de la arquitectura– este material portaba el estigma del atraso técnico. Carolina Vanegas, *Disputas monumentales*, Bogotá, Alcaldía, 2019, p. 222.

<sup>3</sup> *Memoria de la Comisión Central de Homenaje*, Buenos Aires, 1917. Agradezco a la Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia por haberme facilitado la digitalización de este libro durante la pandemia de Covid-19.

<sup>4</sup> El origen de parte de esta documentación se expresa en el mismo libro, donde consta la siguiente nota de recepción: “Recibí de la Comisión Central de Homenaje al Doctor Adolfo Alsina, en calidad de donación, para ser guardados en este Archivo los siguientes documentos [...]”.

<sup>5</sup> Alejo Joris, *L’Affaire Maquette del Monumento al Dr. Alsina ante el Presidente de la República*, Buenos Aires, Imprenta M. Bouxin, 1916.

<sup>6</sup> Alejo Joris, *La sonada ‘Affaire’ del Mausoleo del Dr. Alsina ante los Poderes Públicos de la Nación*, Buenos Aires, Imprenta M. Bouxin, 1917.

<sup>7</sup> Agradezco a Patricia Corsani por indicarme la existencia de este material en la Biblioteca Nacional Mariano Moreno.

<sup>8</sup> María Beatriz Arévalo, “Venturas y desventuras del mausoleo de Adolfo Alsina”, *Historias de la ciudad*, vol. 1, n° 2, 1999, pp. 71-79.

<sup>9</sup> Miguel Crespo, “Efectos diacrónicos del soporte escultórico”, en: *II Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Projectuales*, La Plata, septiembre de 2006, s/p. También: Miguel Crespo, “Condiciones de reconocimiento a través del tiempo de pátinas desarrolladas sobre bronce estatuario en obras integrantes del patrimonio del Cementerio de la Recoleta, Buenos Aires”, en: *1º Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica*, Buenos Aires, octubre de 2011, pp. 241-249.

<sup>10</sup> Para comprender este doble homenaje, hay que tener en cuenta su importancia política en la segunda mitad del siglo XIX. Tras regresar del exilio familiar en Montevideo durante el gobierno de Juan Manuel de Rosas, Alsina fue gobernador de la provincia de Buenos Aires (1866-1868), vicepresidente de la República bajo la presidencia de Domingo F. Sarmiento (1868-1874) y, finalmente, ministro de Guerra de Nicolás Avellaneda (1874-1877). Como líder del Partido Autonomista, fue una de las figuras al frente de la principal disputa política

del país en aquellos años, oponiéndose a la federalización de Buenos Aires como capital de la República, apoyada por Bartolomé Mitre. Sin embargo, más allá de ocupar altos cargos en la administración provincial y nacional, Alsina se destacó, como ministro de Guerra, por ser el propulsor de la *Zanja*, un foso destinado a servir de barrera contra los ataques de malones indígenas a pueblos y estancias rurales para robar ganado. Desde el punto de vista de sus partidarios, estos aspectos daban al fallecido ministro la estatura de gran líder político, así como el papel de iniciador de la lucha de la “civilización” contra la “barbarie” supuestamente representada por los indígenas. De hecho, estos eran los elementos que se destacaron en las bases del concurso del mausoleo, en la que se afirmó que “la idea fundamental que inspira a la Comisión es la del Doctor Alsina iniciador de la Conquista del Desierto, tribuno, legislador, estadista, etc.”. *Memoria... op. cit.*, pp. 55-56.

<sup>11</sup> *La Nación*, 23 de julio de 1913, p. 10.

<sup>12</sup> *La Nación*, 6 de octubre de 1898, p. 3.

<sup>13</sup> Participaron del concurso dieciocho propuestas, pero solo conocemos el nombre de otros dos concurrentes, laureados con el segundo y tercer premios por la Comisión: Emilio Andina, autor del proyecto *Carhue*, y Nicola A. Ferrari, autor del proyecto *Moles Alsina*. La Comisión resolvió dejar cerrados los sobres correspondientes a los otros proyectos no premiados para ser devueltos a los artistas junto con los bocetos, de manera que sus nombres no fueron conocidos. *Memoria... op. cit.*, pp. 66-67. Sobre Emilio Andina (1875-1935), escultor argentino que estudió en la Academia de Brera, en Milán, ver el catálogo de la exposición retrospectiva de sus obras, realizada luego de su fallecimiento: H. Concejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires. *Emilio Andina 1935. Exposición Retrospectiva*. Buenos Aires, 1935. Archivo José León Pagano, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. A su vez, el otro concurrente premiado, Nicola A. Ferrari, nacido en Italia y discípulo de la Real Academia de Bellas Artes de Roma, se radicó en Buenos Aires en 1899. Arte de la Argentina. “Escultura. Ferrari, Nicolás Antonio”. <https://artedelaargentina.com/disciplinas/artista/escultura/nicolas-antonio-ferrari>, (acceso: 03/01/2024). Ferrari se convertiría en ayudante de Bonnet en la ejecución del mausoleo, según la Comisión.

<sup>14</sup> *La Prensa*, Buenos Aires, 10 de mayo de 1913, p. 9.

<sup>15</sup> Félix Lima, “Una maquette en danza”, en: *Fray Mocho*, Buenos Aires, 15 de mayo de 1914. Debo al trabajo de Patricia Corsani la referencia que me condujo a esta publicación. Patricia Corsani, *Hacer esculturas*, Rosario, Prohistoria, 2021, p. 157 y 162.

<sup>16</sup> Joris, *La Sonada... op. cit.*, p. 8.

<sup>17</sup> De Correa Morales, Joris fundiría la estatua de Juan Madero, a fines del siglo XIX, además de las estatuas de Ignacio Pirovano, Ángela Menéndez y Carlos Tejedor, ya en el siglo XX. Véase: Érika Loiacono, *Trozos de modernidad*, Buenos Aires, Tesis de doctorado, UNSAM, 2020, pp. 126-127; Corsani, *Hacer... op. cit.*, p. 166.

<sup>18</sup> *Álbum Alejo Joris Escultor*, c. 1900. Biblioteca Nacional Mariano Moreno.

<sup>19</sup> *La Nación*, Buenos Aires, 20 de febrero de 1910, p. 10.

<sup>20</sup> La estatua de Alsina para la ciudad de Puan, inaugurada en diciembre de 1913 (*La Prensa*, Buenos Aires, 26 de diciembre de 1913, p. 11). Joris mencionó la realización de la fundición de esta obra poco antes de su ruptura con Bonnet, en una carta a la Comisión de Homenaje al Dr. Alsina, donde escribió: “Por otra parte

existen fotografías de las visitas que el señor Beccar hacía a la Bonnet en mi casa particular Malabia 444, en días en que el señor Andina se encontraba en mi taller de fundición Malabia 434 en circunstancias que le fundía la estatua de Alsina para Puén [sic]. Carta de Alejo Joris a la Comisión de Homenaje a Adolfo Alsina. Copia sin fecha. En Comisión Central en Honor al Dr. Adolfo Alsina. Mausoleo. *Documentos Bonnet...*, Fondo Comisión de Homenaje a Adolfo Alsina, Sala VII, Legajo 1453, Archivo General de la Nación (AGN).

<sup>21</sup> Fray Mocho, Buenos Aires, 28 de junio de 1912.

<sup>22</sup> Corsani, *op. cit.*, p. 161.

<sup>23</sup> Joris, *La Sonada...* *op. cit.*, p. 4.

<sup>24</sup> *Idem*, p. 30.

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

<sup>26</sup> Susana Shirkin, “El trabajo extranjero en los escenarios de Buenos Aires a través de *Caras y Caretas* y *Fray Mocho* (1900 – 1920)”, en: *Telondefondo*, n° 31, Buenos Aires, 12 de julio de 2020, p. 140.

<sup>27</sup> Patricia Corsani, “Ser escultora en Buenos Aires a comienzo del siglo XX”, *Avances*, n° 7, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 2003-2004, p. 59 y 66.

<sup>28</sup> Las traducciones son del autor. Carta de Bonnet [Rio Negro] a la Comisión, sin fecha. Comisión Central, *Documentos...*, *op. cit.*

<sup>29</sup> Como señala Tamar Garb, en el siglo XIX se añadieron argumentos supuestamente anatómicos -la estructura del cerebro-, para asociar la “genialidad” y la “originalidad” a lo masculino. Tamar Garb, “L’Art féminin”, *Art History*, vol. 12, n° 1, 1989, p. 48.

<sup>30</sup> “2877 – BONNET (Mlle. M.) – *Portrait de M. Henry Toraille; buste, plâtre*”. Société des Artistes Français. *Catalogue Illustré du Salon de 1906*. Paris, Bibliothèque des Annales, 1906, s/p. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k110436z/f45.item> (acceso: 3 /01/2024); “3317 – BONNET (Mlle. M.), rue d’Assas, 8 – *A la source de la Vie*”. Société des Artistes Français, *Catalogue Illustré du Salon. Peinture et Sculpture*, Paris, Bibliothèque des Annales, 1910, s/p. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3044584b/f60.item.r=3317> (acceso: 3 /01/2024), Gallica – Bibliothèque Nationale de France.

<sup>31</sup> *La Volonté Nationale*, Paris, 10 de junio de 1911, p. 1.

<sup>32</sup> *Idem*.

<sup>33</sup> Carta de Bonnet a la Comisión. Buenos Aires, 8 de marzo de 1915, en: Comisión Central, *Documentos...*, *op. cit.*

<sup>34</sup> Ana Paula Simioni, *Profissão Artista*, São Paulo, Edusp, Fapesp, 2008, p. 64.

<sup>35</sup> Se trata de una falda pantalón, que empezó a utilizarse a principios del siglo XX por las mujeres en Europa, generando mucha “indignación” masculina. Antonio García Jiménez, “La revolución feminista de la falda pantalón”, *El Blog de la BNE -Biblioteca Nacional de España*, 2021, en: <https://www.bne.es/es/blog/blog-bne/la-revolucion-feminista-de-la-falda-pantalon> (acceso: 12/08/2023).

<sup>36</sup> Proponemos esta reflexión teniendo en cuenta el análisis de Georgina Gluzman de los autorretratos expuestos por artistas mujeres en el Salón Nacional de Bellas Artes en aquel entonces, que contrastan con los aspectos aquí señalados. Georgina Gluzman, *Trazos invisibles*, Buenos Aires, Biblos, 2016, p. 247.

<sup>37</sup> Linda Nochlin, “Why Have There Been No Great Women Artists?”, en *Women, Art and Power*, New York, Harper and Row, 1988, pp. 170-175; Garb, *op. cit.*, p. 50.

<sup>38</sup> Patricia Corsani, “Honos y renunciaciones: la escultora argentina Lola Mora y la fuente de los debates”, *Anais do Museu Paulista*, vol. 15, n° 2, 2007, pp. 188-189. Es muy ilustrativo al respecto el epígrafe con que se publicó un dibujo de Cao en el semanario *Caras y Caretas* en 1903, que representaba a la escultora tallando el caballo de la *Fuente de las Nereidas*: “El vestido singular que usa cuando va a esculpir no hace sino comprobar que es mujer para sentir y hombre para ejecutar”. *Caras y Caretas*, n° 225, Buenos Aires, 24 de enero de 1903, s/p.

<sup>39</sup> Carta de Alejo Joris a la Comisión. Buenos Aires, sin fecha. En *Documentos...*, *op. cit.*

<sup>40</sup> Carolina Vanegas Carrasco, “Introducción”, *Disputas monumentales*, Buenos Aires, Tesis de doctorado, Buenos Aires, Universidad Nacional de San Martín, 2015.

<sup>41</sup> Fragmento de la nota que Arturo Dresco hizo publicar en el diario *La Nación*, titulada “Monumento a Adolfo Alsina – una aclaración”. Reproducida en *Memoria... op. cit.*, p. 119.

<sup>42</sup> Dice el texto de la *Memoria* de la comisión: “en vista de haberse roto las relaciones con el señor Dresco, el Presidente de la Comisión doctor Araujo solicitó del técnico asesor de la Comisión señor De Pari, indicase una persona competente para que ejecutara el modelo en barro y en yeso de la estatua del doctor Alsina. El señor De Pari recomendó al escultor argentino señor Ernesto Durigon, ex discípulo suyo, y después becado por el Gobierno Nacional, premiado en los salones de Roma y de París”. *Ibidem.*, p. 120.

<sup>43</sup> *Ibidem.*, p. 86.

<sup>44</sup> Carta de la Comisión a Bonnet. Buenos Aires, 1 de mayo de 1915, en: Comisión Central, *Documentos... op. cit.*

<sup>45</sup> Carta de Bonnet a la Comisión. Buenos Aires, 25 de abril de 1914. *Ibidem*.

<sup>46</sup> Carta de Alejo Joris a la Comisión. Buenos Aires, 25 de octubre de 1916. *Ibidem*.

<sup>47</sup> Joris, *La Sonada...*, *op. cit.*, pp. 12-13. No localizamos ni los originales ni las copias de los dos contratos firmados en privado entre Joris y Bonnet, de manera que sólo conocemos las informaciones parciales brindadas por el mismo Joris en sus escritos al respecto. El contrato firmado entre Bonnet y la Comisión se encuentra en Fondo documental del Archivo General de la Nación (Comisión Central, *Documentos...*, *op. cit.*).

<sup>48</sup> Dice: “Tengo otras pruebas de que mucho antes de este fallo existía entre la Bonnet y Beccar una convivencia secreta, que esta señorita dice versaba sobre afinidad de sentimientos”.

<sup>49</sup> Por ejemplo, en una de las reuniones de la Comisión para decidir si aprobaba la maqueta de Bonnet de la estatua de Alsina, tras el dictamen desfavorable del escultor Juan de Pari, Beccar habría abogado a favor de ella, diciendo, según la *Memoria*: “ese asesor señor De Pari lo que hace es perturbar, que no es asesor de la Comisión sino uno nombrado por el Presidente o que si la Comisión lo ha nombrado lo ha hecho en un mal momento e insiste en que la estatua debe aprobarse”. *Memoria... op. cit.*, pp. 99-100.

<sup>50</sup> *Ibidem.*, p. 38.

<sup>51</sup> Carta de Bonnet a la Comisión. Buenos Aires, 27 de junio de 1913, en: Comisión Central, *Documentos... op. cit.*

<sup>52</sup> Michelli Monteiro, “O Mausoléu de Belgrano de Ettore Ximenes e a presença artística italiana na Argentina”, *Caiana*, n° 8, Buenos Aires, 2016, pp. 1-16.

<https://caiana.caiana.com.ar/articulo/2016-1-08-a04/> (acceso: 3/01/2024).

<sup>53</sup> *Memoria... op. cit.*, pp. 73-74.

<sup>54</sup> Patrimonio Arquitectónico Marplatense, “Paseo de las Farolas”, 2023, en: <https://patrimoniomdp.blogspot.com/> (acceso: 26/04/2023).

<sup>55</sup> Carta de Bonnet a la Comisión. Buenos Aires, 21 de junio de 1913, en: Comisión Central, *Documentos... op. cit.*

<sup>56</sup> Joris, *La Sonada...*, *op. cit.*, pp. 30-32.

<sup>57</sup> Negando toda habilidad artística a su oponente, el suizo atribuyó la autoría del nuevo modelo al tallista Diana [Viana] Ugarte. Sin embargo, calificó la nueva versión, que presenta algunas diferencias con respecto al proyecto inicial, de “adefesio”.

<sup>58</sup> Carta de Joris a la Comisión. Buenos Aires, sin fecha, en: Comisión Central, *Documentos...*, *op. cit.*

<sup>59</sup> *Catálogo de las obras expuestas en la Exposición Nacional (Grupo V, Bellas Artes)*, Buenos Aires, Imprenta Elzeviriana, 1898, p. 64. Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes.

<sup>60</sup> Consulta hecha a la asistente administrativa del Archivo, Ilaria Sabatino, en noviembre de 2022.

<sup>61</sup> Patricia Corsani, “Una antigua querrela entre Eduardo Schiaffino y Ernesto de la Cárcova”, *Avances*, n° 11, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 2006-2007, pp. 43-61.

<sup>62</sup> Patricia Favre, *Deudas históricas, reparaciones escultóricas*, Mendoza, EDIUNC, 2010.

<sup>63</sup> Teresa Espantoso Rodríguez y Viviana Isola, “Derroteros de una imagen”, en *Anais do II Seminário Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica*, Belo Horizonte, C/Arte, 2011, pp. 240-251.

<sup>64</sup> Ley 7.092, 29 de octubre de 1910. <https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/ley-7092-288887> (acceso: 26/04/2023).

<sup>65</sup> La primera reproducción de la estatua de San Martín, de Daumas, fue realizada en 1902 por Garzia, destinada a la ciudad de Santa Fe. En los años siguientes, la misma estatua sería reproducida para decenas de otras ciudades, sobre todo, capitales provinciales.

<sup>66</sup> Por ejemplo, los anuncios en el *Anuario Nacional* de 1909 y en el *Anuario Kraft* de 1913.

<sup>67</sup> “Contrato entre Margarita Bonnet y la Comisión Central de Homenaje al Dr. Adolfo Alsina, ante el Escribano Teófilo Lescurat”. Buenos Aires, 25 de agosto de 1913, en: Comisión Central, *Documentos*, *op. cit.*

<sup>68</sup> También recibieron telegramas Ángel Nanni y Fernando Del Panta. El contenido de estos mensajes se reprodujo en *Crítica*, 30 de enero de 1915, p. 4.

<sup>69</sup> Carta de Garzia a la Comisión. Buenos Aires, 30 de enero de 1915, en: *Documentos...*, *op. cit.*

<sup>70</sup> “Las figuras simbólicas [...] así como los altos y bajos relieves [...] al fundirlos serán vaciados en cera”, en: Contrato entre Bonnet y la Comisión... *op. cit.*

<sup>71</sup> Carta de Garzia a Bonnet. Buenos Aires, 18 de mayo de 1914, en: Comisión Central, *Documentos... op. cit.*

<sup>72</sup> Carta de la Comisión a Bonnet. Buenos Aires, 18 de mayo de 1914. *Ibidem.*

<sup>73</sup> Carta de la Comisión a Bonnet. Buenos Aires, 29 de junio de 1914. *Ibidem.*

<sup>74</sup> Élisabeth Lebon, *Fonte au sable - fonte à cire perdue*, Paris, Editions Ophrys, 2012, p. 10.

<sup>75</sup> Catherine Chevillot, “Edition et Fonte au Sable”, en A. Pingot (org.), *La Sculpture Française au XIXe Siècle*, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1986, pp. 80-93.

<sup>76</sup> Élisabeth Lebon (*Fonte... op. cit.*) analiza la rivalidad de los dos procesos de fundición, a la cera perdida y en arena, en Francia desde el Antiguo Régimen.

<sup>77</sup> Además de que el modelo realizado por Bonnet fue rechazado por la Comisión, el primer bloque de mármol importado de Italia por Del Panta también lo fue, alegándose que no era un mármol de Carrara de primera calidad procedente de la cantera de Seravezza, como exigía el contrato. Carta de la Comisión. Buenos Aires, 26 de mayo de 1914, en: Comisión Central, *Documentos...*, *op. cit.*

<sup>78</sup> Informe de la Comisión de Vigilancia. Buenos Aires, 21 de noviembre de 1914. *Ibidem.*

<sup>79</sup> Informe de Diego P. Quintana y Leopoldo Villiers Tapia a la Comisión. Buenos Aires, 18 de septiembre de 1915. En *Memoria... op. cit.*, pp. 92-93.

<sup>80</sup> Informe de Alfredo Córdoba a la Comisión. Buenos Aires, 25 de septiembre de 1915, en: *Memoria... op. cit.*, p. 92.

<sup>81</sup> Carta de Garzia a la Comisión. Buenos Aires, sin fecha, en: Comisión Central, *Documentos...*, *op. cit.*

<sup>82</sup> Carta de Bonnet a la Comisión. Buenos Aires, 25 de agosto de 1915. *Ibidem.*

<sup>83</sup> Ver: CEMLA (Centro de Estudios Migratorios Latinoamericanos). <https://cemla.com/> (acceso: 30/12/2023). No se puede afirmar con seguridad que se trata de la misma persona porque la “Margarite Bonnet” que llegó a Argentina en 1927, procedente de la ciudad española de Vigo, aunque también se haya declarado como escultora y nacida en los Pirineos, tenía 49 años de edad, mientras que la Bonnet del *Affaire* Alsina, nacida en 1871, debía tener 56 años en 1927.

<sup>84</sup> Sobre Aguirre de Vassilicós y su monumento *El Genio de Colón*, ver: Adriana Van Deurs y Marcelo Renard, “El monumento ‘antiguo’ de Colón”, *Estudios e investigaciones*, n° 6, Buenos Aires, 1996, pp. 127-131; Gluzman, *Trazos invisibles... op. cit.*, pp. 60-69. Sobre Isella, autora de *La Fuente del Sedito*, ver, entre otros: Oscar Haedo, *La escultora Isella*, Buenos Aires, Club de Lectores, 1978 y Gluzman, *Trazos invisibles... op. cit.*, pp. 226-230.

<sup>85</sup> *Memoria... op. cit.*, p. 127.

<sup>86</sup> *Ibidem.*, pp. 127-128.

## ¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Rafael Días Scarelli; “Un “affaire” entre escultores y fundidores: Alejo Joris, Marguerite Bonnet, José Garzia y la construcción del Mausoleo de Adolfo Alsina en Buenos Aires (1912-1916)”. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. N° 23 | Primer semestre 2024, pp. 1-21.

URL:

<https://caiana.caiana.com.ar/articulo/2024-1-23-a01/>

**Recibido:** 14 de agosto de 2023

**Aceptado:** 28 de diciembre de 2023