



**ÁNGEL GUIDO**

INGENIERO CIVIL Y URBANISTA



**MUNICIPALIDAD DE ROSARIO**

**Intendenta**

Bq. Mónica Fein

**Secretario de Gobierno**

Lic. Gustavo Leone

**MONUMENTO HISTÓRICO NACIONAL  
A LA BANDERA**

**Dirección General**

Prof. Alejandra Ramos

**Coordinación Administrativa**

Lic. Pablo Samamez

**Coordinación Conservación Edilicia**

Arq. Eduardo Arbio

**Coordinación Cultural**

Lic. Marcela Römer

**Coordinación Comunicación**

Diego Ferneti

**Coordinación Archivo Documental**

Mg. Alex Ratto

**COLEGIO DE PROFESIONALES DE LA INGENIERÍA  
CIVIL. DISTRITO II, PROVINCIA DE SANTA FE**

**Presidente**

Ing. Civil Alejandro D. Laraia

**Vice-Presidente**

Ing. Civil José Omar De Matteis

**Secretario**

Ing. Civil Bernardo López

**Tesorero**

Ing. Civil Bibiana Vignaduzzo

**Revisor de Cuentas Titular**

Ing. Civil Diego Orłowski

**EQUIPO EDITORIAL**

**Coordinación General**

Lic. Marcela Römer

**Diseño y maquetación**

Lic. Joaquina Parma

**Corrección y Edición**

Prof. Mariana Manoni

**Traducción**

Trad. Marilyn Grandi

**Archivo documental, Monumento  
Histórico Nacional a la Bandera**

Mg. Alex Ratto

Tec. Carina Di Chiara

**Gestión CPIC2**

Ing. Civil Jorge Gómez

Ing. Civil Alicia Sofer



Ángel Guido : ingeniero civil y urbanista / Roberto De Gregorio...  
[et al.]. - 1a edición bilingüe - Rosario : Marcela Römer, 2019.  
236 p. ; 25 x 21 cm.

Edición bilingüe: Español ; Inglés.  
ISBN 978-987-86-2456-3

1. Historia. 2. Patrimonio. 3. Bienes Culturales. I. De Gregorio, Roberto.  
CDD 624.092

---

#### IMAGEN DE TAPA

Heliocopia de plano planta Monumento a la Bandera , 1943  
Archivo documental MHNB

#### IMAGEN DE SOLAPA TRASERA

Alfredo Guido, *Ángel Guido*, óleo/tela, Rosario, ca. 1920  
Museo Histórico Provincial de Rosario "Dr. Julio Marc"  
Donación Sucesión Beatriz Guido

## ÍNDICE

---

### 09 AGRADECIMIENTOS

#### PRÓLOGO

11 Por Monumento Histórico Nacional a la Bandera

13 Por Colegio de Profesionales de la Ingeniería Civil Distrito II

### 15 GUIDO Y EL MONUMENTO IMPOSIBLE

*Gabriela Couselo*

### 41 YO QUIERO SER YA INGENIERO

*Jorge Gómez*

### 73 ÁNGEL GUIDO ENTRE EL ARTE Y LAS FORMAS AMERICANAS

*Pablo Montini*

### 107 EL MONUMENTO NACIONAL A LA BANDERA: TRASCENDER LO EFÍMERO

*Anaía Brarda · Roberto De Gregorio*

### 129 ÁNGEL GUIDO: LA CONSTRUCCIÓN DE UN PROGRAMA ESTÉTICO-PEDAGÓGICO AMERICANISTA PARA LA CIUDAD DE ROSARIO

*María Elisa Welti*

### 159 SOBRE LOS AUTORES

### 163 BIOGRAFÍA ÁNGEL GUIDO

### 167 ÁNGEL GUIDO - LISTADO DE OBRAS

### 169 BIBLIOGRAFÍA

### 173 ENGLISH TEXTS



MONUMENTO  
HISTÓRICO NACIONAL  
A LA BANDERA

Rosario =



## AGRADECIMIENTOS

---

El Monumento Histórico Nacional a la Bandera agradece a las siguientes instituciones, que hicieron posible esta publicación:

Archivo del Diario La Capital (Rosario)

Archivo documental e investigación, Museo Casa de Ricardo Roja (Buenos Aires)

Archivo Fotográfico Escuela Superior de Museología (Rosario)

Archivo Histórico Museo Mitre (Buenos Aires)

Archivo Histórico Universidad Nacional de Córdoba (Córdoba)

Archivo Histórico Universidad Nacional del Litoral (Santa Fe)

Biblioteca de la Academia Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires)

Biblioteca de la Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño de la Universidad Nacional de la UNR “Arq. Don Hilarión Hernández Larguía” (Rosario)

Biblioteca del Museo Histórico Provincial “Dr. Julio Marc” (Rosario)

Biblioteca del Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino+macro” (Rosario)

Biblioteca y Asociación de ex - alumnos/as de la Escuela Normal Superior N° 2, provincial N° 35 “Juan María Gutiérrez” (Rosario)

Biblioteca Nacional Mariano Moreno (Buenos Aires)

Hemeroteca Digital “Fray Francisco de Paula Castañeda”, Archivo General de la Provincia de Santa Fe (Santa Fe)

# PRÓLOGO

---

**Prof. Alejandra Ramos**

Directora General MHNB

Ángel Guido fue un intelectual excepcional, en una época excepcional. Su legado como escritor, docente, artista y constructor hubiera bastado para incluirlo en cualquier listado de rosarinos notables, pero su obra más importante y perdurable será el Monumento Histórico Nacional a la Bandera.

Entrado el siglo XX, Guido y otros jóvenes artistas y pensadores comenzaron a darle forma a una identidad nacional desde el arte y el diseño. La fusión de elementos locales -indígenas y coloniales- encontraba un nuevo impulso a partir de su utilización en construcciones modernas y su mixtura con las vanguardias estéticas de posguerra. Guido no se limitaba a aplicar sus ideas a edificios, sino que además podía llevarlas con maestría al campo más amplio del urbanismo.

Con esta publicación queremos revisar una vez más la trayectoria de este profesional inquieto que soñó una ciudad del futuro y trabajó intensamente para lograrlo. Es un recorrido sobre su obra en los aspectos que refieren a su profesión de ingeniero y arquitecto, como también a su vida educativa, intelectual y sus grandes inquietudes sobre el mundo del arte y la historia americana.

De esta manera, Gabriela Couselo nos introduce en la historia previa de la creación del actual Monumento y su colosal obra; Jorge Gómez nos lleva hacia un escenario donde hallaremos al ingeniero y urbanista; Pablo Montini nos invita a explorar su perfil intelectual a través de su producción escrita y sus planteos estéticos; Analía Brarda y Roberto De Gregorio profundizan sobre el conocimiento arquitectónico en la construcción del Monumento, mientras que Elisa Welti ahonda en la fase educativa y cultural, quizás la menos conocida.

Estos artículos proponen examinar la vida de este creador desde diferentes perspectivas, desde lo técnico hasta lo artístico. La publicación que presentamos aspira a conocerlo con una mirada inteligente, y redescubrir su aporte a nuestra ciudad y nuestro país. Su homenaje a Manuel Belgrano lo ha inmortalizado en el ámbito nacional e internacional.

Nos enorgullece haber compartido este proyecto con el Colegio de Profesionales de la Ingeniería Civil de la Provincia de Santa Fe - Distrito II. Sin su aporte hubiera sido imposible que este trabajo se concretara.

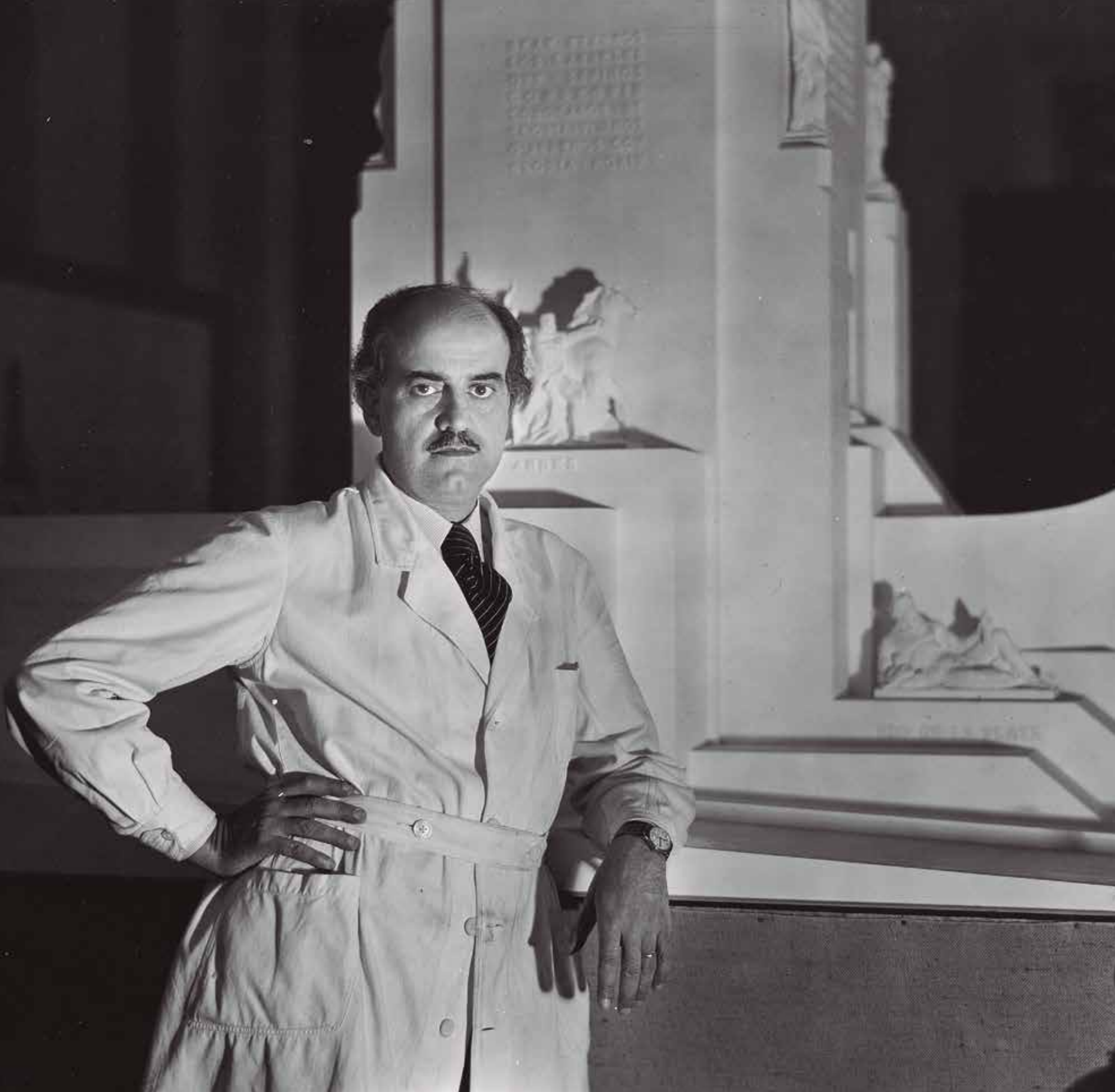
# PRÓLOGO

---

**Ing. Civil Alejandro D. Laraia**

Presidente Colegio de Profesionales de la Ingeniería Civil Distrito II

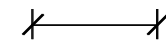
¿Qué abarca la Ingeniería Civil? A esta simple pregunta, muchas veces ni los propios Ingenieros Civiles la podemos contestar con exactitud. Es por eso que desde el Colegio de Profesionales de la Ingeniería Civil, siempre se ha trabajado para informar sobre todas las facetas de nuestra profesión. Esta profesión que produce ingentes cantidades de bienes para la ciudadanía no es tenida debidamente en cuenta como corresponde porque en realidad el general de la sociedad no conoce la silenciosa labor que realizamos los Ingenieros Civiles; hacemos desde una simple vereda por la cual transitamos todos los días, hasta el puente más complejo, las represas más imponentes, las mejores casas, no solo desde el punto de vista de diseño sino que desde los cimientos hasta los más ínfimos detalles que necesitan los seres humanos para tener una excelente calidad de vida (eficiencia energética, reciclado de materiales, comunión con la naturaleza, etc). Por eso el Colegio de Profesionales de la Ingeniería Civil de la Provincia de Santa Fe Distrito II ha decidido colaborar con el presente libro que muestra otro tipo de obra para la cual estamos capacitados los Profesionales de la Ingeniería Civil. El Ingeniero Civil Ángel Guido fue capaz de sobresalir entre muchos otros profesionales pudiendo concretar nuestro Monumento Histórico Nacional a la Bandera, obra icónica que identifica nuestra querida Ciudad de Rosario.



---

## GUIDO Y EL MONUMENTO IMPOSIBLE

Gabriela Couselo



# GUIDO Y EL MONUMENTO IMPOSIBLE

Gabriela Couselo

En 1939 se realizó el concurso para construir el Monumento a la Bandera en la ciudad de Rosario. Lo ganaron Ángel Guido y Alejandro Bustillo como arquitectos, y Alfredo Bigatti y José Fioravanti como escultores. El contrato se firmó sólo con Guido y los escultores. La obra comenzó en 1943 y se inauguró el 20 de junio de 1957.

El Monumento Histórico Nacional a la Bandera es la obra más conocida y reproducida de Ángel Guido, es su presencia más fuerte en el espacio público. Esta simbiótica relación entre el autor y su obra más importante nos obliga a reflexionar sobre la trayectoria de Guido en el campo profesional de la arquitectura y del urbanismo, y al mismo tiempo sobre la historia del Monumento entendido como un artefacto con una trayectoria propia. En algún momento, Guido se encontró con el Monumento a la Bandera, un proyecto inconcluso desde hacía más de cincuenta años.

Si bien en 1862, en el escudo municipal diseñado por Eudoro Carrasco,<sup>1</sup> se había expresado por primera vez oficialmente el vínculo entre Rosario y el primer izamiento de la bandera nacional,<sup>2</sup> fue diez años más tarde cuando Nicolás Grondona,

<sup>1</sup> En la ordenanza del 4 de mayo de 1862 se describe el escudo señalando que éste simboliza el comercio marítimo, la producción agrícola de la región y el primer izamiento de la bandera nacional a orillas del Paraná. En *Los Anales de la ciudad de Rosario*, publicado en 1897, Gabriel Carrasco aclara que fue la lectura de la primera edición de la *Historia de Belgrano y la independencia argentina*, de Bartolomé Mitre, la que inspiró a su padre Eudoro para el diseño del escudo de Rosario. Véase Carrasco, Eudoro & Carrasco, Gabriel, *Anales de la ciudad del Rosario de Santa Fe*, Peuser, Buenos Aires, 1897.

<sup>2</sup> Belgrano había llegado a Rosario en el contexto de la guerra de Independencia con la intención de custodiar las costas del Paraná frente a posibles ataques provenientes de los realistas ubicados en la actual ciudad de Montevideo (Uruguay). Con esta intención mandó a instalar dos baterías de cañones a las que llamó Libertad e Independencia, la primera ubicada en la actual costa de Rosario y la segunda, en la isla frente al centro. De acuerdo a lo consignado por Bartolomé Mitre y a los documentos

p. 14

Ángel Guido y la maqueta del Monumento a la Bandera, ca. 1940  
Colección Manuel Chamarro,  
Archivo documental, Monumento Histórico Nacional a la Bandera (MHNB)



desde su cargo como Ingeniero Municipal, formulará el primer proyecto de monumento destinado a recordar el acontecimiento.<sup>3</sup>

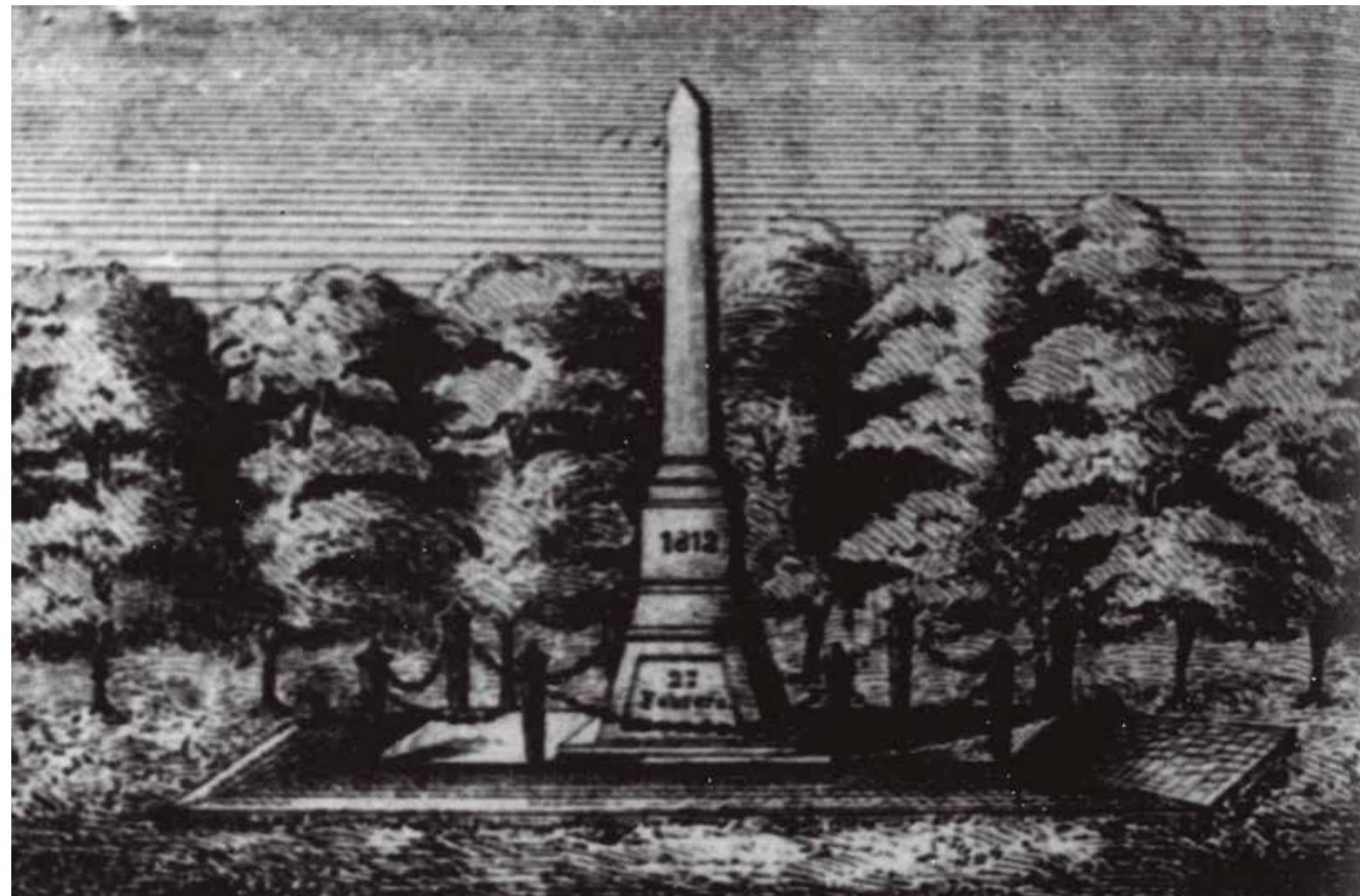
En el folleto “Ciudad del Rosario de Santa Fe. Monumento Conmemorativo a la Bandera Nacional Argentina” (15 de agosto de 1872), Grondona dejó plasmada la propuesta de erigir dos instalaciones; una en la ciudad, donde habría estado ubicada la batería Libertad y otra en una de las islas vecinas allende el río, donde habría existido la batería Independencia. Respecto a su diseño, ambos monumentos respondían a las tendencias del período, ya que las columnas, los obeliscos y las pirámides constituyeron para América un recurso topológico conmemorativo vinculado con la celebración de la Independencia, que mantuvo su vigencia desde fines del siglo XIX y durante las primeras décadas del siguiente.<sup>4</sup>

La pirámide ubicada en la isla era sencilla y de materiales económicos, por lo que no resistió una crecida del río Paraná y se derrumbó alrededor del año 1878. La segunda, destinada a embellecer la costa rosarina, más grande y relevante, estaría coronada por una cúpula con la alegoría de la *Victoria alada*. Sin embargo, debido a que Nicolás Grondona no había cumplido con los plazos para formar las comisiones y solicitar las colaboraciones, el monumento pensado para Rosario ni siquiera comenzó a construirse. De este primer proyecto podemos destacar la tenacidad de Grondona, ya que fue producto de su propia iniciativa y respondía a su intuición

por él recuperados cuando estaba investigando la vida del prócer, la bandera nacional fue izada por primera vez en la inauguración de las baterías, a las 18 horas del día 27 de febrero de 1812. Véase Mitre, Bartolomé, *Obras completas de Bartolomé Mitre*, vol. VI, Buenos Aires, Edición ordenada por el Congreso de la Nación Argentina, 1940.

<sup>3</sup> Nicolás Grondona emigró desde Génova en 1848, pasando primero por Montevideo, Buenos Aires, Entre Ríos y Corrientes hasta llegar a Rosario. Luego de regresar de una breve estadía en Europa, la actividad de Grondona se centró en la edición de planos y mapas en sociedad con su hermano Marcelo. En 1871 es nombrado Ingeniero Municipal de Rosario y disuelve la sociedad con su hermano, aunque continúa con la edición de mapas y planos desde la Oficina Geográfica Argentina. Para ampliar los datos biográficos y el análisis de su actividad en Rosario, recomendamos los trabajos de la Arquitecta Silvia Dócola, en especial “La delimitación como instrumento para proyectar una ciudad portuaria de y en el mundo moderno. El Proyecto de delimitación de Rosario de 1873” en *Programa Internacional de investigaciones sobre el campo urbano y las condiciones históricas de la emergencia de las competencias urbanísticas*, Segundo Seminario Internacional, Vaquerías, Córdoba, 1996 y “Entre el negocio de los mapas y planos y el rol técnico delimitador de planos. Los planos de Nicolás Grondona 1856-1877” en *Reflexiones sobre la cartografía como objeto de la cultura. Workshop de investigadores 2010*, FAD&P, Rosario, 2010.

<sup>4</sup> Véase Gutiérrez Viñuales, Rodrigo, *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*, Cátedra, Madrid, 2004. Disponible en la web oficial de la Universidad de Granada, [en línea] <http://www.ugr.es/~rgutierr/PDF2/LIB%20011.pdf> [consulta: 4 de abril de 2019].



Nicolás Grondona, Dibujo del primer Monumento a la Bandera en la isla del Espinillo, en *Geografía nacional*, Imprenta de Obras, Rosario, 1876, Sala Tesoro, Biblioteca Nacional Mariano Moreno



Eduardo Fleuti, Litografía del primer proyecto de Monumento  
Museo Histórico Provincial de Rosario  
"Dr. Julio Marc"

sobre el futuro crecimiento de Rosario. Una ciudad grande, necesita un acontecimiento relevante y un importante monumento que lo recuerde.

Luego de un largo silencio, en 1898, el intendente Luis Lamas incorporó un proyecto de Monumento a la Bandera en un conjunto de obras que estaba realizando para ordenar una ciudad que iba creciendo de manera desbordante.<sup>5</sup> El resultado más importante de las gestiones de Lamas fue la marcación del sitio histórico del primer izamiento de la bandera mediante la colocación de la "primera piedra" del futuro monumento.<sup>6</sup>

Con esta intención, el Intendente convocó a vecinos destacados de la ciudad para que encabezaran una investigación que combinó la historia oral<sup>7</sup> y la revisión de las obras de Bartolomé Mitre y los Carrasco (Eudoro y Gabriel). En el informe que elaboraron y en el decreto de la Intendencia para la colocación de la piedra fundamental del Monumento a la Bandera del 5 de julio de 1898 quedó registrado "que el punto histórico en que el General Argentino don Manuel Belgrano enarboló el 27 de febrero de 1812 la Bandera Nacional, es el local en que actualmente se encuentra la plaza Almirante Brown entre las calles Córdoba por el Sud, de Santa Fe por el Norte, de 1º de mayo por el Oeste, del Bajo por el Este".<sup>8</sup> A partir de entonces, la plaza pasó a denominarse Manuel Belgrano.

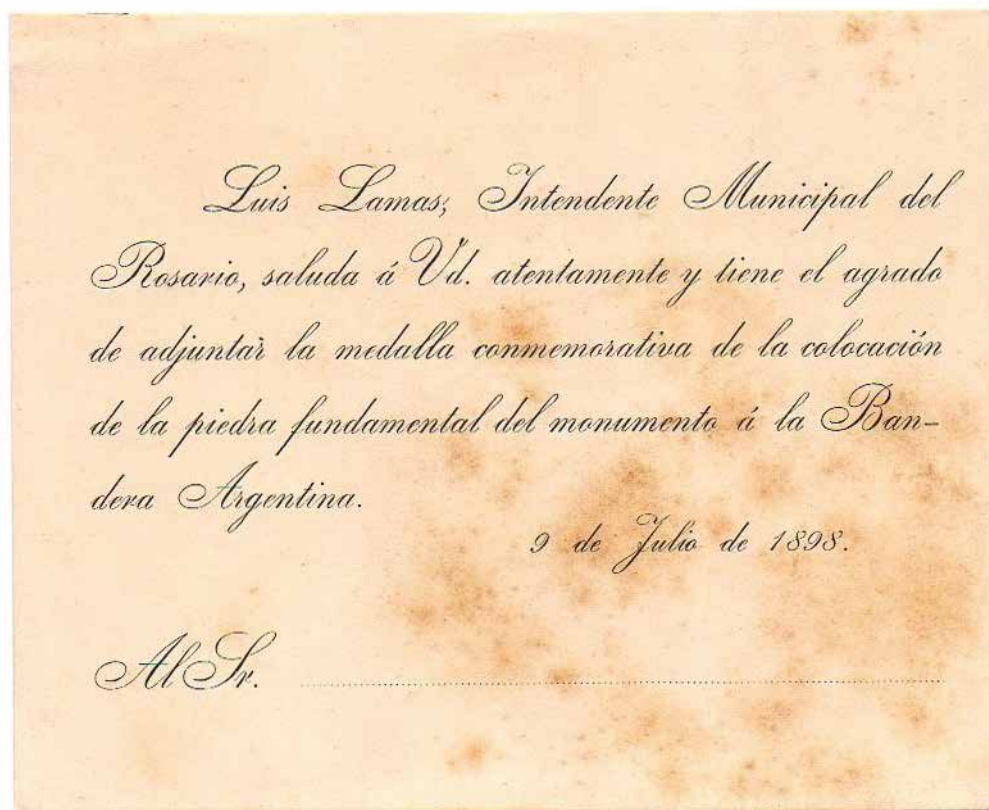
<sup>5</sup> Luis Lamas gobernó en dos períodos sucesivos, primero entre 1898 y 1901 y luego hasta 1903. Entre las obras realizadas en estos años podemos mencionar la ampliación del cementerio El Salvador, el Parque Independencia, la Avenida Belgrano y la apertura del Pasaje Celedonio de Escalada.

<sup>6</sup> Las ceremonias de colocación de las primeras piedras permiten que las obras se ligen a ciertas figuras políticas que están en mandato en ese momento. En este sentido, el intendente Lamas logró relacionar su nombre, no sólo con el Parque Independencia, sino también con las obras destinadas a la revalorización de la estada de Belgrano en Rosario: comenzó la construcción de la avenida que lleva su nombre y señaló en la ciudad el sitio histórico de la batería Libertad.

<sup>7</sup> Mencionamos la historia oral como método, ya que la tarea principal de Calixto Lassaga y Jacinto Fernández, encargados de elaborar el informe, fue consultar a vecinos destacados de la ciudad si recordaban dónde había estado ubicada la batería Libertad. Entre los consultados estaban el ya mencionado Gabriel Carrasco (1854-1908), el comerciante Meliton Ybarlucea (1830-1901) y el abogado y ex gobernador de Santa Fe, Juan Manuel Cafferata (1852-1920). Además, participaron de las consultas Rufino Villaroel, Leonardo Nicolorich, las señoras Santos Nicolorich y Tomasa Gómez de Guillón, el agrimensor don Vicente Pusso y Cipriano Fernández. Véase *Documentos sobre la erección del monumento conmemorativo de la creación de la bandera nacional en la ciudad de Rosario*, publicación ordenada por la Comisión Popular Pro-Monumento presidida por el Ingeniero Ramón Araya, Rosario, 1928.

<sup>8</sup> Decreto de la municipalidad para la colocación de la piedra fundamental, 5 de julio, sancionada por el Intendente el 11 de julio de 1898, en *Documentos...*, op. cit., pp. 47-48.





Tarjeta del Intendente Lamas a Bartolomé Mitre, 1898  
 Archivo Histórico Museo Mitre

Si bien la intención había surgido del Concejo Deliberante y había sido acompañada por el Intendente, los requerimientos legales establecían que la obra del Monumento debía encargarse a una comisión de ciudadanos, la cual se formó recién en 1903. Esta Comisión Popular Pro-Monumento a la Bandera se ocupó de la obra hasta que en 1909 pasó a cargo de la Nación con motivo de los festejos por el Primer Centenario de mayo de 1810.<sup>9</sup>

La Comisión Nacional del Centenario contrató a la artista Lola Mora,<sup>10</sup> una figura conocida por haber entendido rápidamente la necesidad de entablar relaciones con el Estado para destacarse en el campo artístico, vinculado a la escultura conmemorativa y pública.<sup>11</sup> Para 1903 Lola Mora había logrado cierto conocimiento por *Las Nereidas*, una fuente que había realizado en Roma y regaló a la ciudad de Buenos Aires. En esta primera década del siglo XX también había realizado instalaciones con temas históricos, como los bajorrelieves de la Casa Histórica de Tucumán (1904).

De acuerdo al contrato con la Comisión Nacional del Centenario, el Monumento debía estar terminado para 1911, pero por lo que vemos en los documentos, este plazo nunca estuvo cerca de cumplirse. Pasando por evaluaciones más o menos favorables, conflictos por el incumplimiento de pagos y deudas, encontramos pedidos de rescisión en 1912, 1913 y 1919. Una de las consecuencias principales del

<sup>9</sup> No tenemos mucha información sobre el avance de las gestiones del Monumento desde 1898 hasta 1903. De acuerdo a los documentos consultados, el único dato que tenemos es que en 1899 el gobierno provincial autorizó expropiaciones en la zona de la plaza Belgrano. Por una carta que Lamas envió a Mitre ya en 1903, sabemos que durante la fiesta de colocación de la piedra fundamental el 9 de julio de 1898 se recibieron contribuciones de las provincias de Santa Fe y Buenos Aires, además de la que había aportado la misma Municipalidad. En la misma correspondencia, Lamas expresaba que la obra se abandonó por los problemas limítrofes con Chile que se habían reactivado en 1899 con el litigio por la Puna de Atacama y habían continuado por un conjunto de lagos de la Patagonia. Estas disputas se extendieron hasta la firma de los Pactos de mayo del año 1902. Véase *Carta de Luis Lamas a Bartolomé Mitre*, 6 de mayo de 1903, Archivo Histórico Museo Mitre, N° 14637.

<sup>10</sup> Si bien el contrato se firma en 1909, se puede afirmar que Lola Mora había entrado con contacto Lamas en 1902 y, de acuerdo a un artículo aparecido en *La Nación* en septiembre del mismo año, la escultora ya tenía listos dos bocetos para el Monumento. Véase Corsani, Patricia, "Historia y memoria: Lola Mora y sus proyectos para el monumento a la bandera de la ciudad de Rosario" en *Avances N°12*, Córdoba, 2007-2008. Además, en 1903, la artista le dejó una nota a Bartolomé Mitre para que interceda a su favor en la elección del artista para el Monumento a la Bandera. Véase Archivo Histórico del Museo Mitre.

<sup>11</sup> Lola Mora había iniciado su carrera artística donando una serie de retratos de gobernadores al Estado tucumano, que fueron el puntapié para conseguir su primer encargo oficial en 1894 y una beca del Estado nacional para estudiar en Roma al año siguiente.



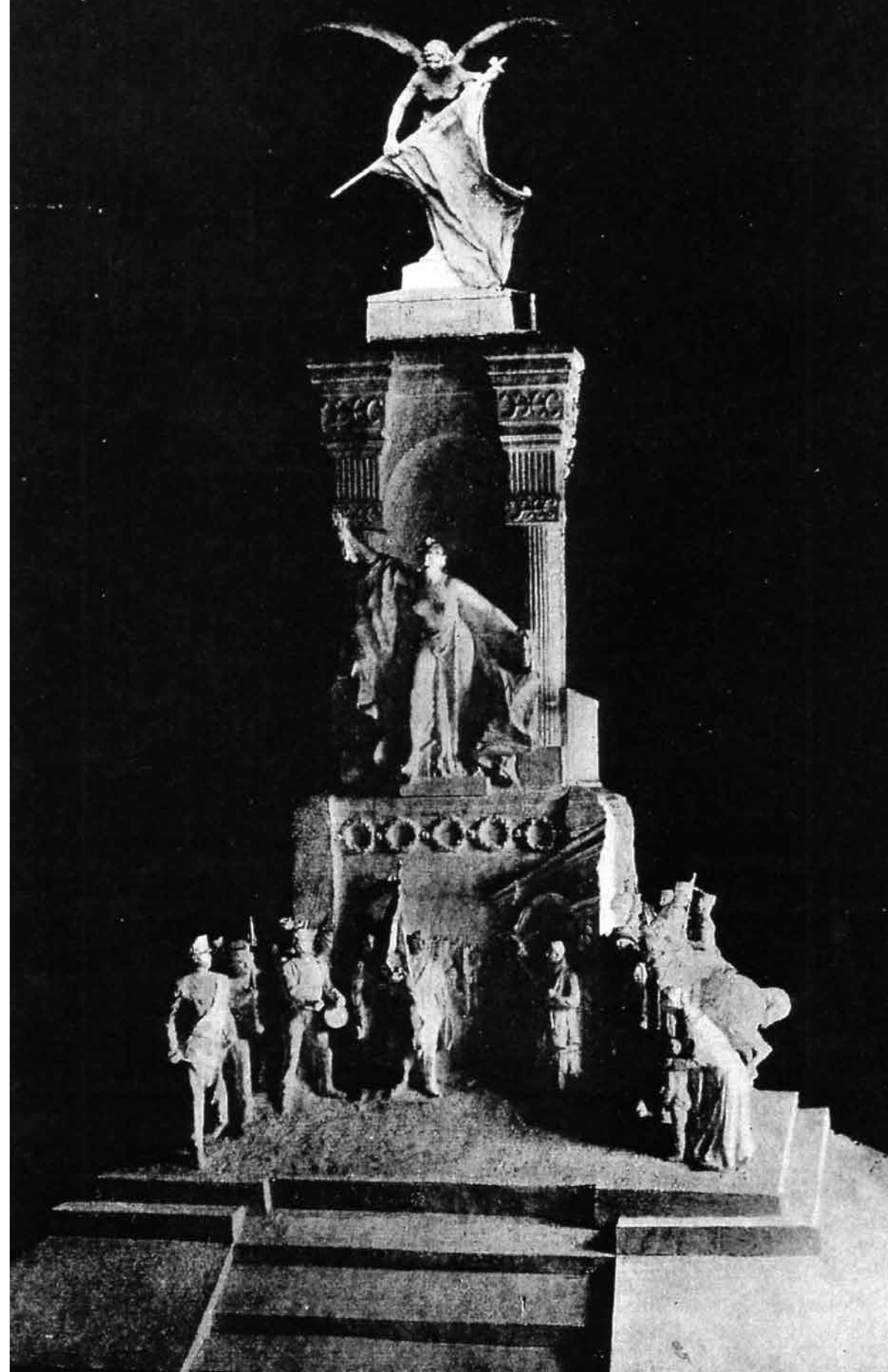
Lola Mora, Boceto de monumento,  
 Revista Atlántida, tomo II,  
 Imprenta Coni Hermanos,  
 Buenos Aires, 1911

atraso del pago de las cuotas y las constantes evaluaciones fue la demora en el envío de los componentes del monumento.

Mientras que todo se decidía en Buenos Aires, primero en la Comisión Nacional del Centenario y luego en la Dirección General de Arquitectura dependiente del Ministerio de Obras Públicas, en Rosario se formó una nueva Comisión Popular Pro-Monumento a la Bandera que en 1923 reanudó el diálogo con Lola Mora. Sin embargo, luego de varias reuniones y de evaluar las esculturas enviadas por la artista, en 1925 la Comisión Municipal de Bellas Artes, encargada de asesorar al gobierno local en los casos de adquisición de artefactos artísticos y decoración de espacios públicos, emitió una comunicación al Intendente manifestando que el resultado no se correspondía con una obra de arte, sino que parecía una realización de “ineptos oficiales marmoleros”. En lo sucesivo, la Comisión Pro-Monumento decidió pedir la rescisión del contrato con Lola Mora y llamar por primera vez a un concurso.

Como podemos observar, para mediados de la década de 1920 el Monumento se había transformado en un deseo difícil de concretar. En este contexto es que se produce el encuentro entre el monumento inalcanzable y Ángel Guido, o por lo menos es la primera vez que hallamos la voz del arquitecto preocupado por esta obra y por la necesidad de que sea una expresión cabalmente nacional. Guido, un rosarino, arquitecto, ingeniero, urbanista, ensayista e intelectual vinculado con el campo artístico, parecía la figura que podía combinar preocupaciones por la ciudad con sensibilidad histórica con el fin de concretar el monumento que se transformaría en la imagen de Rosario.

Al momento de realizarse el concurso para el Monumento a la Bandera, Ángel Guido era una figura conocida tanto en el campo profesional como intelectual. En sus años de estudiante en la Universidad Nacional de Córdoba, que comenzaron en 1917, participó de las discusiones en torno a la arquitectura y la ingeniería que



se dieron en el marco de la Reforma Universitaria. Guido pareció demostrar desde muy joven la necesidad de diferenciar a la arquitectura de otras disciplinas, ya que ésta, entendida como una expresión artística, sería la encargada de encarnar un estilo nacional. Desde mediados de la década de 1920 venía publicando sus ideas en libros y revistas y trabajando como arquitecto en diferentes proyectos, además se desempeñaba como profesor en la Universidad Nacional del Litoral y en la de Buenos Aires.<sup>12</sup>

En 1927, año en que se llama al concurso para el Monumento a la Bandera, Guido brindó la conferencia inaugural del III Congreso Panamericano de Arquitectos que se reunió en la ciudad de Buenos Aires. En esta exposición, titulada “Orientación espiritual de la arquitectura en América”, expuso sus ideas sobre la necesidad de restituir una identidad americana como elemento fundamental para entender nuestra nación y desde allí realizar una arquitectura acorde a las necesidades de la época. Esta exaltación de lo americano como elemento esencial del ser nacional era una idea que Guido retomaba de los escritos de Ricardo Rojas, más específicamente de *Eurindia*, aunque también de la *Restauración Nacionalista*. Del primero, que en realidad es posterior, extrae este elemento americano de la identidad nacional y la función del arte para favorecerla. Del segundo libro, que surge a partir de un pedido del Ministerio de Educación en el clima del Centenario, rescata, entre otras cuestiones, la función de la arquitectura pública mediante la monumentalización, también en pos de la nacionalización. Pablo Montini sostiene que las ideas de Ricardo Rojas sobre la fusión entre lo indígena y lo hispánico fueron revitalizadas por Guido luego de su viaje por Perú y Bolivia, a partir del cual publica en 1925 *Fusión hispano-indígena en la arquitectura colonial*.<sup>13</sup>

Esa admiración y adopción del pensamiento de Ricardo Rojas se expresó sensiblemente en la construcción de la “casa del maestro” durante el mismo año 1927, para la cual tomó como modelo la casa histórica de Tucumán. Fue entonces, durante la construcción de la casa de Ricardo Rojas, que Guido ingresó de lleno en el debate en torno al Monumento a la Bandera. En una carta del 25 de abril de 1928, Guido le informaba a Rojas sobre algunas cuestiones técnicas de la casa que estaba construyendo y además aprovechaba para comentar a su maestro lo siguiente:

<sup>12</sup> En esta misma publicación pueden acceder a una biografía comentada de Ángel Guido.

<sup>13</sup> Para 1930 amplía el marco de referencias tomando ideas del líder del movimiento indigenista Uriel García. En Rosario, las ideas de fusión defendidas por Guido se vieron expresadas en el Museo Histórico Provincial de Rosario, inaugurado en 1939. En esta institución, de la que fue uno de los animadores y participantes más asiduos, junto con su director Julio Marc, quien además le da su nombre, Guido incorporó en el frontispicio leyendas y estatuas del escultor Troiano Troiani representando a la

Por acá estamos embarcados con mi hermano Alfredo en una contienda argentinista por reconquistar el respeto que no ha tenido una Comisión para con los artistas argentinos. El Monumento a la Bandera por incultura de aquella comisión extranjerizada, que no quiere ver su fracaso ineludible, está a punto de caer en manos extrañas a nosotros y a nuestro país mediante proyectos tipo standard, industrializados [...] (Carta del 29 de abril de 1928, Instituto de Investigaciones Museo Casa Ricardo Rojas).

¿A qué se refería Guido con “contienda argentinista”? ¿Quiénes son esos “nosotros” que se oponen a los extranjeros? Para responder estas preguntas hay que remontarse al concurso convocado por la Comisión Pro-Monumento a la Bandera, presidida por el Ingeniero Ramón Araya<sup>14</sup> entre abril y mayo de 1927 y reflexionar en torno a los debates que generó su carácter internacional.

Si bien la intención desde el comienzo fue romper con el mecanismo de contratación directa de un artista nacional y para ello el concurso fue llamado con carácter internacional, se realizaron invitaciones especiales que, en cierta medida, fueron contradictorias con todos los argumentos presentados. Los beneficiarios de estas invitaciones fueron los escultores Rogelio Yrurtia, Alberto Lagos, Gaetano Moretti, Víctor Garino, y los arquitectos René Villeminot y Francisco Gianotti. Alejandro Bustillo y Alejandro Christophersen fueron invitados pero presentaron excusas particulares y no participaron. El argumento principal para llamar a un concurso abierto a extranjeros se centraba en que el monumento debía ser el más espectacular del país y para conseguirlo había que abrir la convocatoria a todas las mentes brillantes del mundo.

De los doce proyectos presentados (ocho argentinos y cuatro extranjeros) fueron descalificados en una primera evaluación siete. Los cinco que quedaron para ser evaluados fueron: *Azul y blanco* (torre flanqueada por pórticos semicirculares,

América India, la América Colonial y la Historia Patria. Véase Montini, Pablo (coord.), *Anales del Museo Histórico Provincial de Rosario “Dr. Julio Marc”*, Gobierno de Santa Fe, Museo Histórico Provincial Julio Marc, Rosario, 2011.

<sup>14</sup> Araya fue la cara visible de la Comisión y se cargó sobre sus hombros la responsabilidad de la realización del Monumento. Ingeniero civil egresado de la Universidad de Buenos Aires en 1891, tuvo una intensa actividad pública, primero para ordenar y embellecer la ciudad desde la Dirección de Obras Públicas y luego para conformar un campo profesional autónomo y consolidado, para lo cual fundó el Centro de Ingenieros, Arquitectos y Agrimensores Titulares de Rosario, el 26 de julio de 1918. También fue diputado provincial, primero por el departamento Belgrano y luego por el de Rosario. Desde este rol estuvo ligado a la historia del Monumento tempranamente, ya que fue uno de los diputados firmantes de la ley que autorizaba la erección del mismo en Rosario en 1898, durante la Intendencia de Lamas.



Casa  
Rosario 25 Abril 28

ANGEL GUIDO  
INGENIERO CIVIL Y URBANISTA

D. Ricardo Rojas.

Admirado y estimado amigo,

Días atrás le envié a su hermano Absalón, para que solici tara precios, croquis correspondiente a la puerta del escritorio incario, aprovechando el finis tallado que Vd. tiene cores que ya tendra precio - Le asjuntó una copia para su opinion.

La obra, como Vd. ha leaí observado, marcha bien. La escultura se está ejecutando con feliz resultado.

En breve llevaré un pilar completo, para presentarlo y medir el efecto detornali-

de piedra para su aprobación.

Por acá, estamos embarcados con mi hermano Alfredo, en una contienda argentimista, por reconquistar el respeto que no ha tenido una Comisión para con los artistas argentinos. El Monumento a la bandera por manutención de aquella Comisión extrangerizada, que no quiere ver su fracaso ineludible, está a punto de caer en manos extrañas a nosotros y a nuestros país, mediante proyectos tipo Standard, industrializ-

zados y lo que no defa de ser el unico caso, sin duda. - Le envío algu nos antecedentes más de los que le mandó mi hermano. Va Tambien su opinion, la que no se presento tan bien, como yo hubiera deseado. Se han escurrido algunas faltas tipograficas. Va, luego, una opinion mia, remitida al Centro Estudiantil de Arquitectura.

Se envío aparte, una foto del palacio Marzano, cuyas características arquitectonicas no se pueden apreciar por lo frecuentes, obra monumental de

intención americanista, que he logrado merced a la admirable bondad y grandeza de espíritu artista, de su hermano Absalón.

Mis homenajes para su distinguido esbora y aciba D. el saludo cordial de su amigo,

Angel Guido

Carta de Ángel Guido a Ricardo Rojas, Rosario, 25 de abril de 1928  
 Archivo documental e investigación,  
 Museo Casa de Ricardo Rojas



que harían fondo a una gran estatua simbolizando a la República, colocada sobre una terraza flanqueada por jardines; de René Villeminot); *Belgrano* (columna monumental de granito sobre una base destinada a cripta; de Rogelio Yrurtia); *27 de febrero* (combinación de torre, faro y arco de triunfo; de Bono-Fontana); *Floreat* (torre de 112 metros de altura con un asta-bandera que daría una longitud total de 130 metros; de Moretti) y *Patria de leyes justas, patria de todos* (obelisco de 100 metros y una gradería en forma de herradura por 4 metros de largo y 2,5 metros de altura que forma la base del Monumento; de Troiani- Gianotti).

De acuerdo a las bases del concurso, el jurado iba a estar “compuesto por siete miembros, tres de ellos nombrados por la Comisión Pro-Monumento, uno por el Ministerio de Obras Públicas de la Nación y dos por la Comisión Nacional de Bellas Artes, bajo la presidencia de la Comisión-Pro Monumento [en la persona de Araya]” (Artículo 5). La comisión de Rosario designó a Juan Álvarez, Juez Federal y único vinculado con la Historia, al Ingeniero Luis Laporte, Decano de la Facultad de Ciencias Físico-Matemáticas del Litoral, y a Luis Lamas, mencionado como “el iniciador de los trabajos tendientes a erigir el Monumento a la Bandera en la ciudad del Rosario”, quien renunció y fue reemplazado por el Dr. Alejandro Carrasco, presidente del Jockey Club. Desde el Ministerio de Obras Públicas se seleccionó a Sebastián Ghigliazza, Director General de Arquitectura, y la Comisión Nacional de Bellas Artes designó a Alfredo Guido y a José Fioravanti. Aquí tenemos un primer indicio de la “disputa argentina” entre “nosotros” y los defensores de lo extranjero de la que habla Ángel Guido a Ricardo Rojas. Nosotros, los representantes del arte argentino, y ellos, los miembros de la Comisión Pro-Monumento.

Las críticas al concurso comenzaron inmediatamente luego de la presentación de los proyectos. Desde la Sociedad de Artistas Argentinos (parte del nosotros al que aludía Guido), una comisión *ad hoc* que parecería formarse para reclamos de este tipo, se invocaba el incumplimiento de supuestas promesas de colaboración con los artistas nacionales, además de argumentar que una obra fundamental para el país no podía quedar en manos de un extranjero. Los cuestionamientos fueron puntualmente hacia la Comisión Popular por su actuación en diferentes aspectos vinculados con el concurso: ha invitado especialmente a tres arquitectos extranjeros prescindiendo de los profesionales argentinos, se ha reservado mayoría en el jurado y sus miembros no ocultaban su opinión adversa al arte nacional y su desdén para los artistas locales.

El presidente de la Comisión Popular se defiende y las críticas de la Sociedad de Artistas Argentinos parecen desvanecerse. Sin embargo, la solidaridad de la

Comisión Municipal de Bellas Artes con su par nacional determina el conflicto en contra de la Comisión Popular formada en Rosario. Los cargos de la Comisión de Bellas Artes, que había sido tan crítica con la obra de la escultora argentina Lola Mora, se centraban en no haber sido convocados en todo el proceso y en que el jurado se formó con posterioridad a la presentación de los proyectos.<sup>15</sup> Como resultado de estos reclamos y controversias, el presidente de la República, Marcelo Torcuato de Alvear, se encontró obligado a intervenir y se anuló el concurso.<sup>16</sup>

Si bien, como hemos explicado, las principales voces que se expresaron durante el conflicto fueron la de los artistas (representados en la Comisión Municipal de Bellas Artes y la Sociedad de Artistas Argentinos), la de la Comisión Popular Pro-Monumento a la Bandera y la del gobierno nacional mediante el Ministerio de Obras Públicas y el propio Presidente Alvear, existieron tomas de posición desde la prensa porteña y rosarina.<sup>17</sup> A la distancia, podemos observar que el nuevo fracaso

<sup>15</sup> La Comisión Municipal de Bellas Artes presentó una declaración pública en la que esgrimía argumentos parecidos a los de su par nacional, indicando, por ejemplo, que consideraba a los artistas argentinos “los más indicados para producir el monumento que se proyecta, ya que esa obra debe constituir la expresión máxima del sentimiento nacional” y que el jurado se había formado posteriormente a la presentación de proyectos por lo que no estaba garantizada “la imparcialidad” (*Acta n° 126*, Comisión Municipal de Bellas Artes, 8 de mayo de 1928). Si bien uno de los reclamos era que no había sido convocada, lo cierto es que Alfredo Guido, que había sido designado jurado por la Comisión Nacional de Bellas Artes, también era miembro de la Comisión Municipal que encabezaba el reclamo.

<sup>16</sup> Antes de la intervención definitiva para anular el concurso, el Poder Ejecutivo accedió al pedido de la Sociedad Central de Arquitectos de ampliar el número de miembros del jurado. El día 31 de mayo se sumaron Raúl E. Fitté, en ese momento Presidente de la Sociedad Central de Arquitectos –que había firmado en apoyo a las peticiones de la Sociedad de Artistas Argentinos– y Pio Collivadino, Director de la Academia Nacional de Bellas Artes. El nuevo jurado de nueve miembros se reunió el día 23 de junio sin ningún ausente. Por unanimidad se eliminaron los proyectos que indicamos más arriba y se pasó a evaluar *Patria de leyes justas, patria de todos*; *Floreat*; *Belgrano*; *Azul y blanco* y *27 de febrero*. El primero en expresar su opinión fue el experimentado Ghigliazza, quien sostuvo que *Floreat* y *27 de febrero* tenían los mayores méritos, aunque a ambos les “falta carácter para ser definidos monumentos a la bandera nacional y no expresan la idea principal”. A partir de esta afirmación y de la inmediata respuesta de Araya, todas las intervenciones fueron para colocarse de un lado o del otro del debate, mientras que unos buscaron secundar a Ghigliazza desacreditando a los proyectos, otros los defendieron para apoyar las opiniones del presidente de la Comisión Pro-Monumento a la Bandera. *Documentos...*, *op. cit.*, p. 182 y ss.

<sup>17</sup> Por ejemplo, en el diario *La Prensa* se publicaron diferentes notas tendientes a favorecer la intención de anular el concurso. En una nota del 5 de mayo de 1928 se expresaba que existía un anhelo “públicamente exteriorizado de declarar desierto el concurso” y por ello algunos arquitectos y escultores concurrentes (de los cuales no se aclaran los nombres) pidieron opinión al Dr. David Peña en calidad de profesor universitario de historia nacional, rosarino y hombre vinculado a las leyes. De acuerdo a David Peña las críticas al concurso no tenían sustento porque se basaban en un rumor relacionado con la disconformidad de los bocetos expuestos. El 26 de junio se expresaban en contra del decreto de

del Monumento a la Bandera se relacionó con una lucha de largo aliento para determinar quién debe producir y decidir sobre las obras de arte público destinadas a perpetuar la historia de una nación. En este marco se enfrentaron arquitectos nacionales con arquitectos extranjeros, artistas nacionales con artistas extranjeros, arquitectos con artistas, funcionarios locales con funcionarios porteños. En el segundo y definitivo concurso para la construcción del Monumento a la Bandera, estas cuestiones aparecen levemente saldadas, con una preponderancia de la arquitectura sobre la escultura y también con la exclusividad de concursantes argentinos. Pero esto sucederá recién en 1939.

Aparte de lo mencionado más arriba sobre las preocupaciones de Guido por la arquitectura, nos interesa destacar su aporte al urbanismo desde fines de la década de 1920, también valorado como una herramienta para el fortalecimiento de la identidad nacional en ciudades cada vez más cosmopolitas. De hecho, Guido había participado del nacimiento de esta disciplina y había formulado, junto a Farengo y Della Paolera, el Plan Regulador de Rosario, el cual contenía sus ideas respecto al lugar preeminente que debería tener el futuro Monumento a la Bandera, al mismo tiempo que ordenaba la ciudad que venía creciendo de manera descontrolada hasta entonces. En 1929 se formuló la Ordenanza Municipal que preveía el contrato con los autores del Plan Regulador, enumerando las operaciones, los plazos y los futuros documentos del Plan, previendo obras hasta treinta años hacia adelante.<sup>18</sup> El encargo se concretó a mediados de 1931 y el 6 de abril de 1935 fue presentado el *Plan Regulador y de Extensión de Rosario*, siendo aprobado por unanimidad el 23 de octubre por un jurado *ad-hoc*.<sup>19</sup>

ampliación del jurado, por insuficiente, incitando directamente para que se llame a un nuevo concurso en el que se superen los inconvenientes sufridos en este. Finalmente, el 6 de julio se volvía a insistir en la anulación del concurso y en la formulación de un principio que indique sin ambigüedades “que el culto de la patria corresponde exclusivamente a sus hijos”.

<sup>18</sup> La Ordenanza se promulgó el 21 de octubre de 1929 y en su primer artículo estipulaba la contratación para la confección del Plan Regulador a los mencionados Carlos María Della Paolera, Alberto Farengo y Ángel Guido. El artículo 2º preveía los plazos, que luego no iban a cumplirse por un viaje que realiza Guido luego de que le es otorgada la beca *Guggenheim* (debían presentar el expediente urbano a los 8 meses y el Plan Regulador y de Extensión, y la memoria descriptiva, a los 18 meses). En el artículo 11º se especificaba que “los técnicos nombrados deberán prever en sus proyectos los trabajos que deberán realizarse en un plano de diez, veinte y treinta años, a la expiración de cuyo término se estima que la agrupación urbana de Rosario comprendida su expansión alcanzará a una población de dos millones de habitantes”. Véase Della Paolera, Carlos María, Farengo, Adolfo & Guido, Ángel, *Plan Regulador y de Extensión de Rosario*, Municipalidad de Rosario, 1935.

<sup>19</sup> En un Apéndice al Plan Regulador de Rosario se agrega completo el fallo del jurado que estaba formado por diferentes profesionales representantes de las cuatro facultades (Ciencias Económicas,



*Monumento a la Bandera Nacional en la ciudad de Rosario. Bases del concurso de planos preparados por la Comisión Nacional Pro-Monumento, Talleres Fenner, Rosario, 1927*

Si bien figuran los tres autores, distintos argumentos muestran la preponderancia de Guido en la elaboración del Plan para Rosario. Para 1933, cuando Guido regresa de Estados Unidos, finalizada la beca *Guggenheim*, Farengo ya había renunciado para hacerse cargo de la Dirección de Ferrocarriles y Della Paolera había sido contratado para la Dirección del Plan de Buenos Aires.<sup>20</sup> Ana María Rigotti argumenta que el carácter técnico del plan evidencia el aporte de Guido, especialmente por la influencia del *planning* y el *zoning* que debe haber absorbido en su estadía en Estados Unidos.<sup>21</sup>

¿Qué espacio tiene el Monumento en el plan de urbanización de 1935? La mención al Monumento a la Bandera la encontramos en la sección dedicada a la urbanización de “zonas especiales y de conjuntos monumentales”. En estas páginas<sup>22</sup> se puede leer que de las dos grandes avenidas proyectadas, la que correrá este-oeste y la que lo hará norte-sur, la primera sería el escenario de un “verdadero sistema de centros monumentales” que comenzaría por el “conjunto del Monumento a la Bandera”. En esta avenida, al estilo del Paseo de la Reforma de Ciudad de México, se “consagrará con nobles formas plásticas los aspectos más representativos e influyentes en la historia y la vida de nuestra ciudad”. Sobre el Monumento, se aclara

Ciencias Matemáticas, Ciencias Médicas de Rosario y de Ciencias Exactas de Buenos Aires) y delegados del Honorable Concejo Deliberante y del Departamento de Obras Públicas de Rosario, del colegio de Abogados y del Centro Nacional de Ingenieros y el Centro de Ingenieros, Arquitectos y Agrimensores de Rosario. Le debemos a Ana María Rigotti la sistematización del conocimiento sobre la consolidación del urbanismo como disciplina en Argentina. En este caso tomamos como referencia su tesis doctoral “Las invenciones del urbanismo en Argentina 1900-1960: inestabilidad de sus representaciones científicas y dificultades para su profesionalización”. Disponible en el repositorio de la Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Urbanismo de la Universidad Nacional de Rosario [en línea] <https://rephip.unr.edu.ar/handle/2133/3567?show=full> [consulta: 4 de abril de 2019].

<sup>20</sup> Si bien podemos observar que Guido queda al frente de la ejecución, Cicutti y Nicolini sostienen que debe haber sido Della Paolera quien más participó en la primera formulación del Plan de Rosario ya que había cursado un posgrado en el Instituto de Urbanismo de París y había ocupado cátedras de urbanismo en la Universidad del Litoral y de Buenos Aires. Véase Cicutti, Bibiana & Nicolini, Alberto, “Ángel Guido, arquitecto de una época de transición”, *Cuadernos de Historia IAA*, N° 9. *Protagonistas de la Arquitectura Argentina*, 1998.

<sup>21</sup> Uno de los mayores aportes del Plan fue la incorporación de los principios del *zoning*, herramienta orientada a revertir las consecuencias de una concentración de actividades sin coordinación y una desorganización funcional de la ciudad. La división de la ciudad en seis zonas caracterizadas por actividades específicas también se correspondía con una densidad de las construcciones que se reducía a medida que se distanciaba del núcleo central y por una caracterización del trazado por áreas que de algún modo intentaba resolver el trazado en pequeño damero, que es antiestético por monotonía y rigidez.

<sup>22</sup> Della Paolera, Carlos María, Farengo, Adolfo & Guido, Ángel, *op. cit.*, p. 58.

que “el lugar elegido es histórica y topográficamente el más apropiado pues fue en sus inmediaciones que el general Belgrano hizo flamear por vez primera la bandera argentina que él creara, desplegándola sobre las prominentes barrancas de esa región de Rosario”.

En el Plan Regulador de 1935, casi como lo había hecho Grondona en 1872, el Monumento vuelve a ser pensado para la Rosario del futuro. Grondona imaginó una ciudad que no existía a fines del siglo XIX, una ciudad que iba a necesitar de manera urgente un monumento histórico de carácter nacional. Guido también imaginó un espacio monumental para una ciudad del futuro, rodeado de un parque inmenso que aportará una “inmejorable perspectiva desde las regiones Este y Norte”, mientras que desde el Sur y el Oeste “aparecería como remate imponente de las grandes líneas de las avenidas Este-Oeste y Ayacucho”. La ciudad que imaginó Guido en 1935 no llegó a ser, pero sí su monumento y su parque.

Pensando en la trayectoria de Guido, se podría afirmar que esta primera experiencia se perfecciona en sus futuras propuestas, especialmente en las de Tucumán y Salta, expresando entonces sus modos de entender el urbanismo, uno para las ciudades del Litoral y otro para las del norte argentino. Para Guido las ciudades del norte y otras del interior son viejas y nobles y están expuestas a un destino difícil principalmente a partir de la invasión del riel. Esas ciudades están sufriendo la incursión del estilo moderno, un estilo pseudo-funcional que pretende avanzar hacia el progreso desplazando lo regional, una belleza “fina y melodiosa”. El caso de Rosario, sin embargo, es todo lo contrario, es el ejemplo de la ciudad que nace sin identidad, a partir de la pura improvisación y, en palabras de Guido, es “lo no histórico por antonomasia”. En definitiva, la urbanización del Norte argentino debe “defender el patrimonio tradicional y detener el avance portuario”.<sup>23</sup>

En la misma época que confecciona los planes para Salta y Tucumán, Guido participa del concurso para construir el Monumento a la Bandera de Rosario. Luego del fracaso de la gestión de la Comisión presidida por Araya, tuvieron que pasar varios años para que desde la ciudad se recuperara la intención de construir un monumento a la bandera argentina en la Plaza Belgrano donde habían quedado dispersas las esculturas de la obra inconclusa de Lola Mora.

<sup>23</sup> Guido se suma de este modo a un conjunto de autores que durante la década de 1930 están denunciando el avance de lo moderno y argumentando que lo verdaderamente nacional se encuentra en el interior, en las provincias no colonizadas. Véase Guido, Ángel, *Reargentización edilicia por el urbanismo*, Instituto Argentino de Urbanismo, Buenos Aires, 1939.





Entre 1936 y marzo de 1939 la Comisión y su Junta Nacional Ejecutiva tuvieron como objetivo principal recaudar fondos mediante la venta de estampillas conmemorativas por suscripción a todo el país y, principalmente desde la aprobación de la partida por parte del Gobierno Nacional, se concentraron en insistir con el pedido de subsidios a gobiernos municipales y provinciales para la erección del Monumento. Luego de conseguir que se aprobara en las Cámaras de diputados y senadores la ley que autorizaba la inversión de dinero en la construcción del Monumento, con un decreto del Poder Ejecutivo Nacional se asignaron nuevas funciones a la Comisión, entre las que se destacaban “sacar a concurso el plano y presupuesto para su construcción” y “contratar la construcción del Monumento”. El concurso se llamó con carácter nacional, expresado en el origen de los autores y de los materiales que se utilizarían, y se presentaron doce proyectos de los cuales siete pasaron a evaluación. El 22 de septiembre de 1940 se otorgó, por unanimidad, el primer premio al proyecto *Invicta* presentado por los arquitectos Alejandro Bustillo y Ángel Guido, y los escultores José Fioravanti y Alfredo Bigatti.

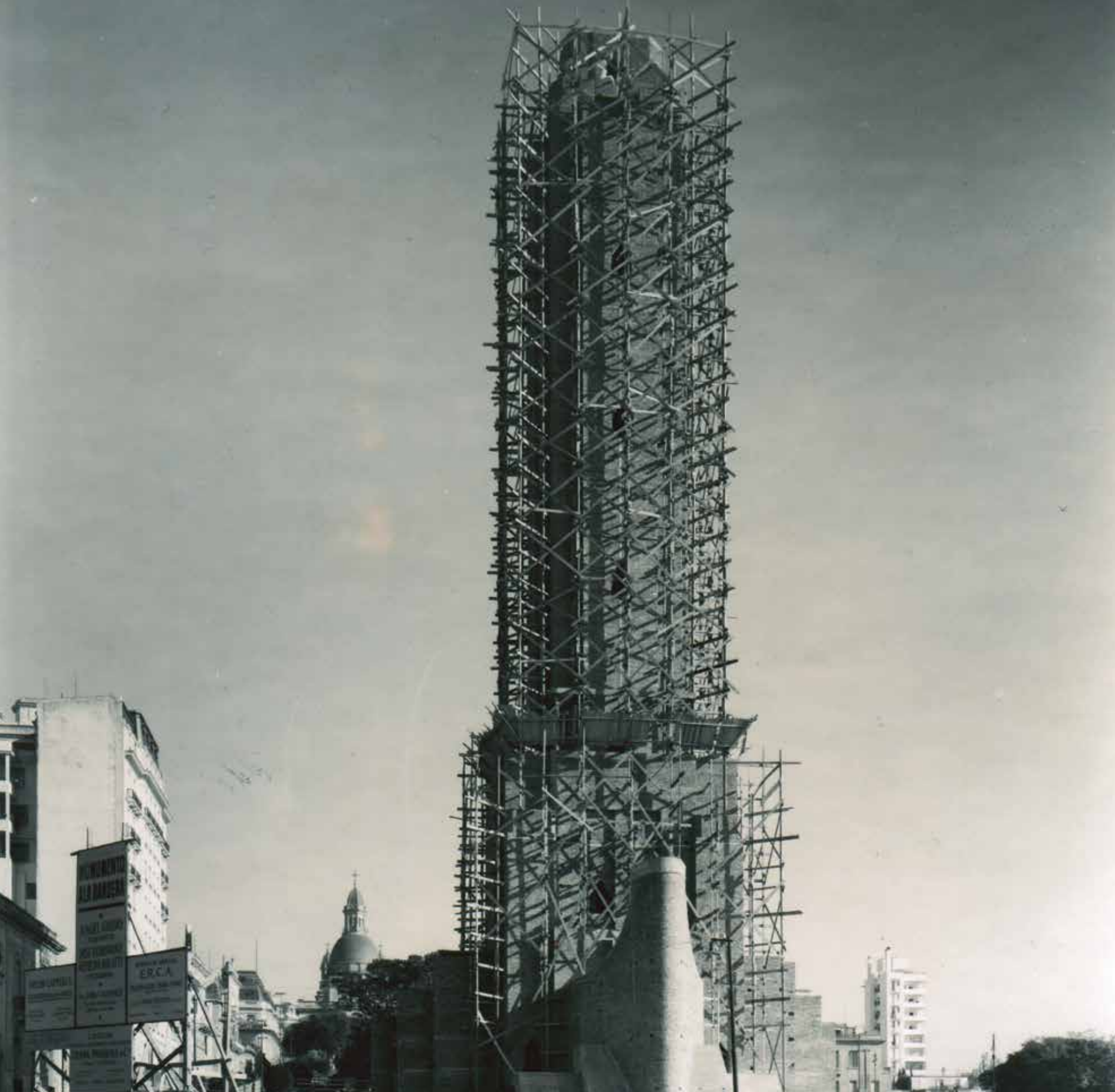
La historia que sigue al triunfo –aunque parezca redundante– de *Invicta* es larga y particularmente sufrida para Guido y los escultores, ya que Bustillo, por diferencias con el arquitecto rosarino, renuncia antes de que se firme el contrato. Como anticipamos en el primer párrafo, la construcción del Monumento durará catorce años entre 1943 y 1957 y fue Guido el que estuvo al frente de todo el proceso y el que mantenía el diálogo con la Junta Nacional Ejecutiva, que se renovará en su totalidad en el año 1950.

No es nuestra intención detallar en estas páginas las diferencias entre el proyecto ganador y el Monumento construido, ya que no es necesario este análisis para notar con sólo mirarlo que el resultado fue mucho más de lo que habían imaginado Nicolás Grondona y Lola Mora, acercándose al deseo de Araya respecto a que el Monumento debía reflejar lo que la bandera representaba –y representa–. Sabemos también que Guido imaginó mucho más, un parque más grande que el que actualmente enmarca al Monumento, una reubicación de los edificios históricos de la Plaza 25 de mayo y una gran avenida que sólo se concretó en un modesto Pasaje Juramento inaugurado en la década de 1990.

En 1954, cuando todavía se encontraba luchando por la obtención de recursos para concluir la obra de su vida, Guido publica la novela *La ciudad del puerto petrificado* bajo el seudónimo Onir Asor (rosarino). En este escrito el enfoque más esperanzador y de tareas por hacer en pos de la nacionalización de las ciudades

portuarias y cosmopolitas que había caracterizado sus escritos hasta fines de la década de 1930, se transforma en pesimista y mortificado. En el final, el protagonista se suicida ante la desazón de una ciudad que dejó de tener la pujanza y el brillo del progreso.





# YO QUIERO SER YA INGENIERO

Jorge Gómez



# YO QUIERO SER YA INGENIERO

Jorge Gómez

“Señor, Señor, yo quiero ser ya ingeniero para poner una placa en mi puerta que diga, austeramente: “Guido Ingeniero – poeta...”<sup>1</sup>

Corría la década de 1920 y un joven Ángel Guido manifestaba un ferviente deseo en su cuaderno de poemas y dibujos. De puño y letra, y casi como un presagio, postulaba los lineamientos que años más tarde desarrollará y lo acompañarán durante su vida profesional, académica y artística.

Ángel Guido nació en el año 1896 en la ciudad de Rosario, en un contexto socio económico donde las fuentes de trabajo se multiplicaban y la ciudad recibía a cientos de inmigrantes esperanzados por construir la Argentina del futuro.

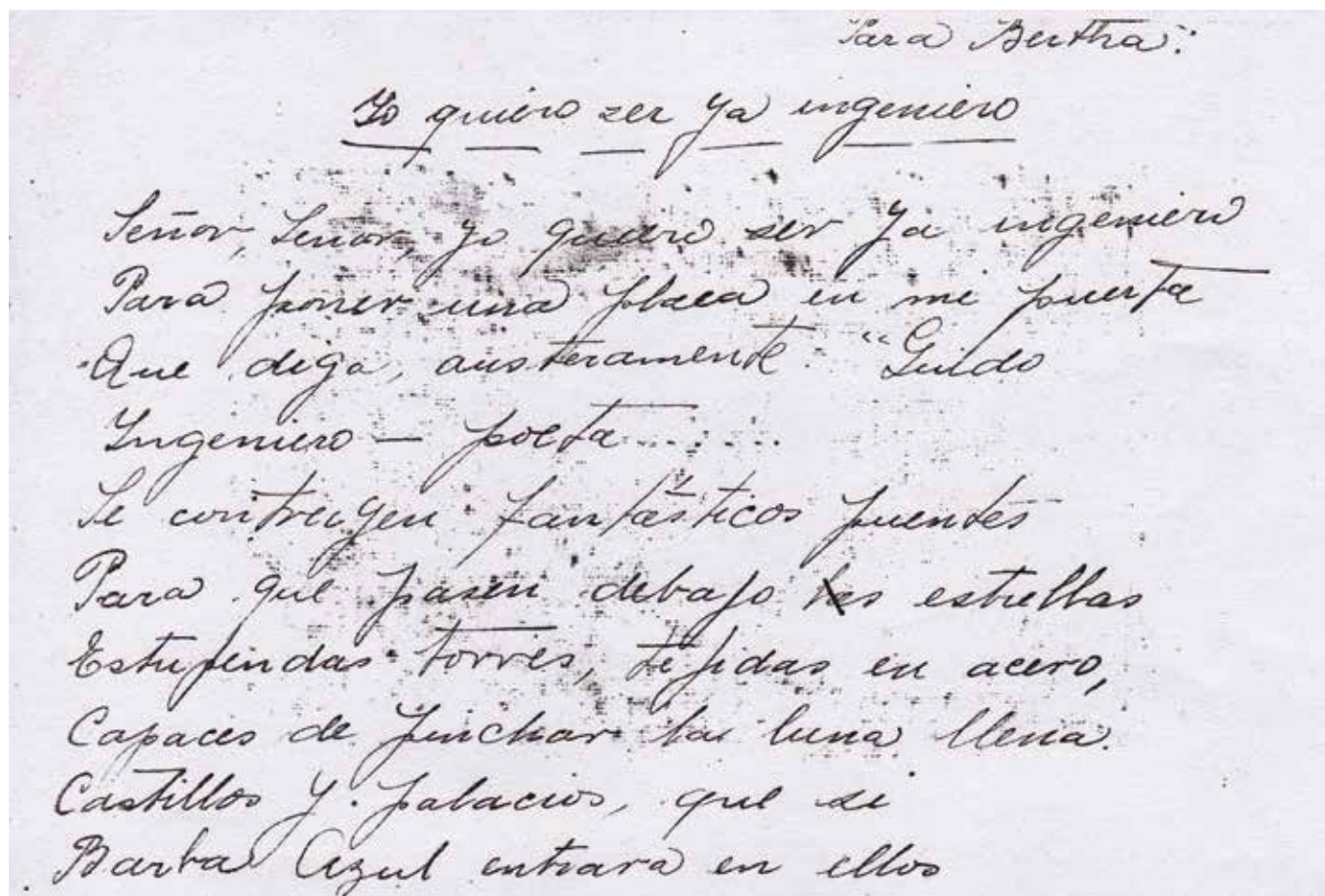
En la ciudad y la región aumentaba el número de personalidades deseosas de formar parte de una élite. Buscaban destacarse socialmente exhibiendo logros personales y participando de acciones colectivas. Artistas como Marcos Vanzo, fotógrafos como G.H. Alfed. Eximios dibujantes y retratistas como el boliviano Francisco Solano Ortega o los italianos Rafael Barone, Mateo Casella, Salvador Zaino, o el catalán Eugenio Fornells y el rosarino Lucio Fontana (padre).<sup>2</sup> Además los Ingenieros Civiles que transformaron el espacio territorial como Nicolás Grondona que realizó el primer plano de la ciudad; Allan Campbell promotor de los ferrocarriles; Héctor Thedy que llevó a cabo el Parque Independencia, la Avenida Belgrano y el Hospital Carrasco; Ítalo Meliga que erigió la residencia Castagnino y el Gran Hotel Italia; Alejo Infante

<sup>1</sup> Libro de poesías manuscritas de Ángel Guido. Donación de la Familia Guido al Archivo documental MHNB, en el año 2018.

<sup>2</sup> Cf. Sebastianelli, Héctor, *Rosario temático*, Ediciones Fotomat, Talleres Gráficos de Carlos Casati. Rosario, 1995, p 84.

p. 40

Monumento en construcción sin esculturas  
Fotografía de Antonino Carrillo, ca. 1950  
Archivo documental MHNB



Poesía manuscrita de Ángel Guido  
Poemario, 1921 (inédito)  
Donación Familia Guido,  
Archivo documental MHNB

que planeó el Palacio Vasallo (actual Consejo Municipal), entre otros. Fueron también los responsables de construir la estética de los edificios de Rosario, con una mano de obra que evidenciaba notables habilidades técnicas en el rubro de la construcción.

En este contexto, la educación, el arte y la recreación comenzaron a ser una meta concreta y alcanzable. El esperado puerto que haría de la ciudad una de las más importantes del país se encontraba en todo su potencial, conjuntamente con el modelo agro-exportador que transitaba uno de sus períodos de mayor plenitud.

La urbe mostraba grandes residencias, colegios públicos y privados, teatros y parques; como el Parque de la Independencia con sus especies arbóreas y el roseal. Paseos como el del Boulevard Oroño y edificios como el del Hospital provincial del Centenario lo demostraban. Grandes obras iban rápidamente construyendo la retícula urbana y ese crecimiento planteaba desafíos para los ingenieros civiles de la ciudad, quienes se sentían convocados a innovar en el plano constructivo, intención demandada no sólo por los dirigentes de la época sino también por los ciudadanos, ávidos de los vientos que aquellos cambios suscitaban.

Frente a este escenario, el joven Ángel Guido se sintió convocado y tras recibirse de Ingeniero Civil en 1920, en la Universidad Nacional de Córdoba, inicia lo que será una carrera que llevará su nombre a lo más alto del reconocimiento.

Allí se vislumbró tempranamente como un estudiante aplicado, interesado en la manera de pensar y sentir de Sudamérica. Los valores, intereses y las sensibilidades que guiaban a Guido lo llevaron a ser uno de los pioneros en teorías artísticas y urbanísticas, estrechamente ligadas a cuestiones políticas e ideológicas vinculadas al pulso de América del Sur por aquellos años.<sup>3</sup> El pensamiento americanista se convirtió así en uno de los ejes de la vida y de la obra de Ángel Guido y desde esa óptica planificó los innumerables proyectos que concretó. Uno de sus más claros ejemplos es el Monumento Histórico Nacional a la Bandera.<sup>4</sup>

Durante su formación académica, Guido se vio influenciado por las ideas de la Reforma Universitaria. Tras finalizar sus estudios, en 1921, asumió por concurso la

<sup>3</sup> Guido es un prolífico escritor sobre este tema, algunos de sus títulos son: *Fusión hispano-indígena en la Arquitectura Colonial* (1925), *La arquitectura hispanoamericana a través de Wölfflin* (1927), *Arqueología y estética de la arquitectura criolla* (1932).

<sup>4</sup> En marzo 1939 un decreto presidencial autorizó a la Comisión Nacional del Monumento a la Bandera a llamar a concurso de planos y presupuestos para la ejecución del Monumento. Ángel Guido ganó el proyecto junto al Arquitecto Alejandro Bustillo y los artistas José Fioravanti y Alfredo Bigatti. Lo comienza a construir en el año 1943 y el mismo se inaugura recién en 1957.



Proyecto inconcluso del actual sede  
central de Correo Argentino, Rosario, ca. 1930  
Archivo documental MHNB

asignatura Arquitectura II, en la carrera de Ingeniería Civil y al año siguiente integró el primer Consejo Directivo de la Facultad de Ciencias e Ingeniería de Rosario, que en ese entonces dependía de la Universidad Nacional del Litoral (UNL). En consonancia con este trabajo, en 1932 redactó el ensayo “Definición de la Reforma Universitaria” y estableció lineamientos claros sobre la función social y la función docente de la Reforma. En este postulado, actualizar y regionalizar la enseñanza universitaria con el fin de aportar luz sobre la crisis moral e intelectual que atravesaba la Universidad argentina era un asunto lo suficientemente urgente como para no quedar fuera de su obra.

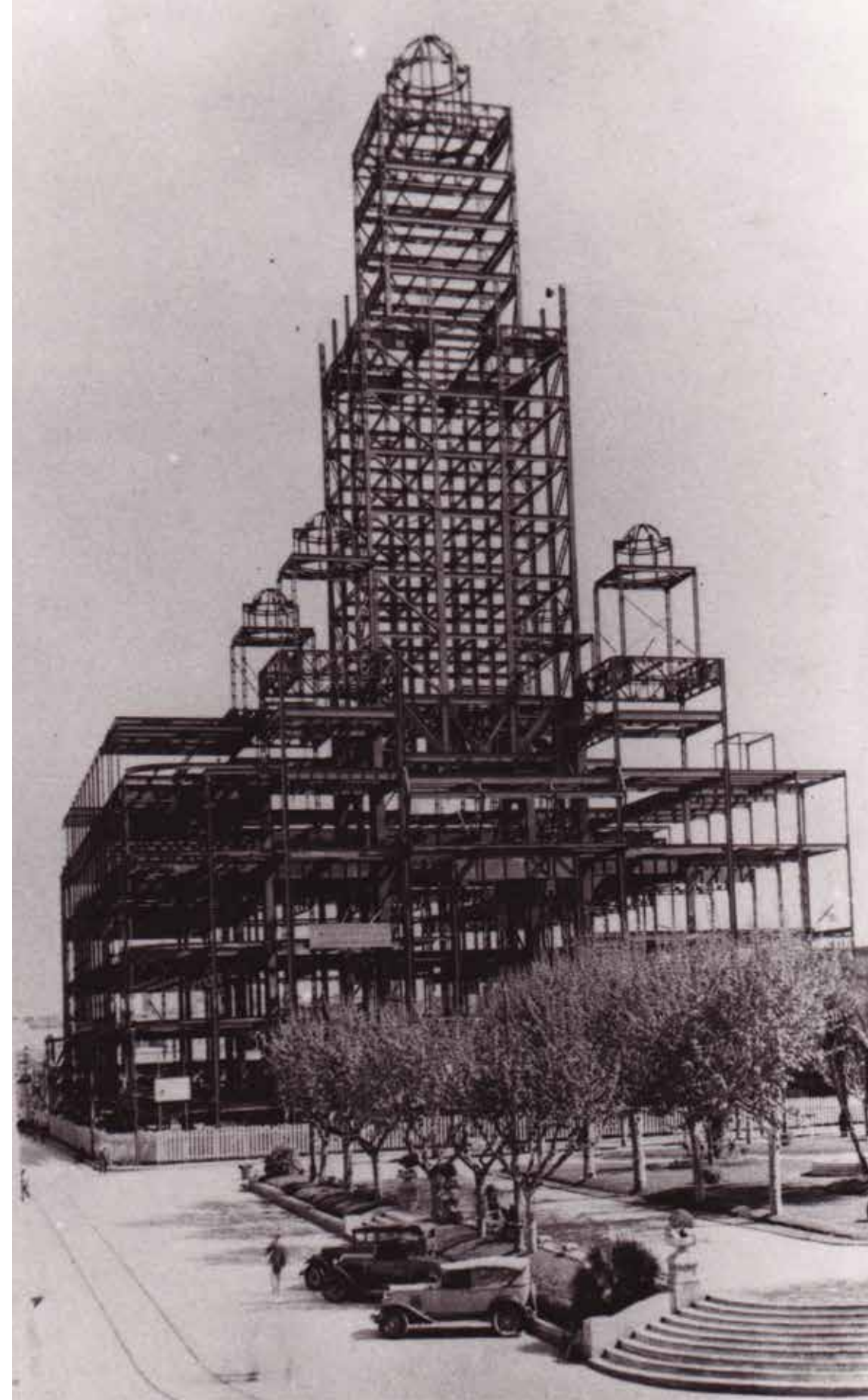
Su ascendente carrera hizo que Guido ocupara el Vicedecanato (1934) y dictara la cátedra de Urbanismo I, en la UNL. En mayo de 1948, el Poder Ejecutivo Nacional lo nombró Rector de la Universidad Nacional del Litoral. En esa oportunidad, es cuando pronuncia la célebre frase “debemos movilizarnos para proteger, americanizar y argentinizar ese patrimonio del saber y del sentir”.<sup>5</sup>

Entre los logros más visibles de esta etapa, sabemos que casi en simultáneo con su ascunción como Rector comenzó a funcionar en Rosario la Facultad de Filosofía y Letras, bajo el ejido de la UNL. Y que propuso anexar a ese nuevo organismo la Escuela Superior de Bellas Artes y a su vez, incluir en el plan de estudio el Profesorado Nacional de Dibujo junto al proyecto del Plan de estudios de la Escuela de Artesanos.<sup>6</sup>

En forma paralela al desarrollo de esta intensa vida académica, Ángel Guido cumplía con el diseño y la ejecución de diversos proyectos en Rosario y alrededores. La ciudad bordeada por el Paraná consolidaba su carácter pujante asociado al puerto y a la vida comercial, y vislumbraba un futuro con grandes obras.

<sup>5</sup> Guido, Ángel, “La nueva universidad” en *Universidad*, N° 20, diciembre 1948, p. 20.

<sup>6</sup> Véase en documentos y actas sobre el tema, pertenecientes al Archivo Histórico de la UNL. Allí figuran peticiones firmadas por el mismo Guido y otros profesores.



## ESTRUCTURAS TEJIDAS DE ACERO

Entre las obras emblemáticas del ya por entonces ingeniero civil, arquitecto y urbanista Ángel Guido, se destaca la sede del Edificio del Correo Central de Rosario, proyecto iniciado en el año 1929. El planteo original del edificio de correos, conocido posteriormente como “La Torre de Guido”, fue concebido como una “torre tejida”, un esqueleto metálico de 80 metros de altura. La proyección de esta obra mostró a un Guido con una gran capacidad y rigor científico para calcular y construir una torre de acero que se destacara del perfil urbano; definiendo con excelencia el método constructivo y las condiciones ambientales a las que estaría expuesta.

En la imagen observamos que lo proyectado por Ángel Guido se construyó sólo hasta el esqueleto metálico, ya que en 1930 –y apenas producido el golpe de Estado del 6 de septiembre– se ordenó la paralización de las obras.

La detención del proyecto llevó a que diversas personalidades y organizaciones rosarinas buscaran medios para evitar la destrucción del edificio. Entre las organizaciones que hicieron esfuerzos para salvar lo que ya estaba construido se encontraban, por ejemplo, el diario La Capital, la Bolsa de Comercio de Rosario y la Federación Gremial del Comercio y la Industria.

El intendente de la ciudad por aquel entonces, Esteban Morcillo, viajó a Buenos Aires a pedir que no demolieran la torre. Finalmente, la estructura metálica montada con increíble maestría fue desarmada en su mayoría y adecuada hasta lograr la estructura que sustenta a la actual.

Ángel Guido superó la frustración de no poder construir el correo central tal como lo había imaginado. Años más tarde, su intención se concretaría redoblando la apuesta en una nueva torre tejida en acero, esta vez recubierta de mármol sudamericano: producto de una mente brillante, nacería así uno de los mayores íconos de nuestro país, el Monumento Histórico Nacional a la Bandera.

## CASAS PARA POETAS

Entre los años 1927 y 1929 Guido proyectó y dirigió por encargo, la residencia particular de Ricardo Rojas en la ciudad de Buenos Aires.<sup>7</sup> La casa está actualmente ubicada en el barrio porteño de Recoleta y es un manifiesto estético de una de

<sup>7</sup> Actualmente es el Museo Casa de Ricardo Rojas, ubicado en calle Charcas 2837, en la ciudad de Buenos Aires.

las ideas fundamentales de Guido. De su obra *Eurindia*<sup>8</sup> se desprende el concepto mismo. Este neologismo inventado por Ricardo Rojas propone la existencia de influencias indígenas y europeas sobre la identidad argentina y el ser nacional.

La fachada de la casa fue diseñada en relación a la Casa Histórica de la Independencia, ubicada en la provincia de Tucumán. En su interior se utilizaron por primera vez en Argentina elementos decorativos inspirados en expresiones artísticas precolombinas. Los ambientes y ornamentos exaltaban el mestizaje y exteriorizaban el profundo pensamiento americanista de Ricardo Rojas y de su amigo personal, el ingeniero Ángel Guido.

El patio está inspirado en la Iglesia de San Lorenzo de Potosí, rodeado por una galería interna con arcadas en las que conviven techos góticos y columnas con capiteles corintios y simbología incaica.

La decoración íntegra de la biblioteca de la casa destaca expresiones de las civilizaciones prehispánicas Inca y Tiahuanaco. Las paredes están cubiertas de dibujos precolombinos y en el dintel de la puerta de acceso se advierte una reproducción del friso de la Puerta del Sol, un monumento de las ruinas arqueológicas de Tiahuanaco, un templo boliviano.

En el texto *La Casa del Maestro*,<sup>9</sup> Guido describe las características de este friso draconiano:

[...] Con motivos draconianos diaguita y tihuanacuense se desarrolla una composición en sentido longitudinal realizada por la unión decorativa de aquellos elementos. Los dragones así estilizados adquieren cierta postura de combate, terminando precisamente sobre el dintel de cada puerta frente a un sol lacrimoso, de oro y halo, de acuerdo a motivos rigurosamente arqueológicos. Una pátina profundamente distribuida le da carácter de cerámica antigua.<sup>10</sup>

En la biblioteca de la hoy Casa Museo de Ricardo Rojas existe un manuscrito de Guido en el que argumenta el proyecto de esta particular vivienda. El texto contiene correcciones de puño y letra del autor y espacios para el insert de planos y dibujos. En el original, la palabra dragones está subrayada con lápiz. Es probable que

<sup>8</sup> Rojas, Ricardo, *Eurindia*, Losada, Buenos Aires, 1951.

<sup>9</sup> Guido, Ángel, “Recibimiento incaico. El friso draconiano” en *La casa del Maestro*, s/d, 1928.

<sup>10</sup> *Ibidem*.





Construcción de residencia de Ricardo Rojas,  
Buenos Aires  
Ricardo Rojas en el centro con traje oscuro y a  
su derecha Ángel Guido, ca. 1928  
Archivo documental e investigación,  
Museo Casa de Ricardo Rojas

eso significara que sería revisada nuevamente. Este era un procedimiento usual en la corrección de sus escritos y conferencias.<sup>11</sup>

Hacia el final, Guido escribe:

[...] Lector: la casa de Ricardo Rojas no podía ser gestada sino en formas amigas de las anchas pampas y hermana de la Puna recia. Expongo en esta pequeña obra las tres ecuaciones del problema de arquitectura de la “Casa del Maestro”, la estética, la arqueológica y la humana, como las tres aristas de la pirámide triangular convergentes en su vértice: la obra”.<sup>12</sup>

Percibimos aquí como un plus en esta gran obra que es el legado de Guido, una escritura poética con una clara intención de argentinidad, haciendo convivir la Pampa con la Puna. Presencia del rigor técnico y matemático de un ingeniero civil, pensando los problemas como ecuaciones y construyendo la obra como un triángulo estético.

Ángel Guido, sin ningún pudor, mezclaba estilos y construía fuertes mensajes simbólicos. Ricardo Rojas se refería a él con el apelativo de “arquitecto de Eurindia” y en esta expresión resumía la complicidad de ambos sobre la idiosincrasia mestiza de la cultura americana. Guido compartía con su maestro la necesidad de encontrar un lenguaje propio para traducir lo argentino en la arquitectura y el arte.

En las diferentes partes de la casa de Ricardo Rojas está presente la búsqueda de un estilo propio, de un estilo criollo. Para Ángel Guido, toda la arquitectura del momento plagiaba un arte que no era el nuestro. En Buenos Aires se respiraba un aire cosmopolita que poco tenía que ver con nuestra cultura. Guido reclamaba una vuelta a nuestras raíces, a una arquitectura que se relacionara con el arte criollo, con el arte mestizo.

Mes de julio en Buenos Aires. Avenida de Mayo. El viento hostil y helado doblaba las esquinas [...] El cielo gris esfumaba las cúpulas de pizarra y los techos caedizos nostálgicos de una nieve que nunca vieron.

<sup>11</sup> En el Archivo documental MHNB existen documentos, cartas y escritos que son corregidos de puño y letra. Se pueden observar allí otros documentos donde solía usar este tipo de correcciones.

<sup>12</sup> Guido, Ángel, *La Casa del Maestro*, s/d, 1928. Los espacios mecanografiados del texto son los que el mismo autor determina. Fechado por Ángel Guido de manera manuscrita en la tapa, en el año 1928. Perteneciente a la Biblioteca del Museo Casa de Ricardo Rojas en Buenos Aires.





Patio e interior de la Casa de Ricardo Rojas  
 “Friso draconiano”  
 Fotografía de Luis Abregú y Camila Cersósimo,  
 2014  
 Archivo documental e investigación,  
 Museo Casa de Ricardo Rojas

Fachadas de arquitectura francesa, italiana, germana, petizas [sic] y altas, obesas y esqueléticas, cuadradas de pié [sic] en la vereda, escuchaban tras de su hastío, el quejido bronco del viento recio [...] Aquel vendaval criollo, vigoroso, hostil, que cacheteaba las fachadas vulgares y plagiarias; que raleaba el público de las aceras y traía sin embargo olor de Pampa y sabor de Puna, se me antojó la encarnación de una ira india, que arreciara en las calles porteñas, feas en su falta de armonía, pretenciosas en sus cúpulas pedantes, indiscretas en sus letreros políglotas, bullangueros en sus altoparlantes.

En el escenario que describe Guido, lo único nuestro era el heroico viento, “corcel alado ebrio de furia, cabalgado del alma de tierra adentro”. Todo lo demás era extranjero. Una Avenida de Mayo mal copiada de la Ópera de París. La arquitectura de las fachadas plagiadas de las europeas. Todo ajeno, todo exótico. Y en este espectáculo, “una sola nota de arte en la engréida avenida porteña: el vendaval criollo que traía olor de Pampa y sabor de Puna”.<sup>13</sup>

### PLAN REGULADOR DE ROSARIO

La mirada integradora de Ángel Guido rebasaba los límites de un proyecto específico. De esta manera comenzó a expandirse partiendo de obras arquitectónicas en las que la ciencia y el arte eran piedras fundamentales para lo que serían planes integrales de diferentes ciudades. Guido pensó y elaboró, junto a otros profesionales, los planes reguladores de las ciudades de Rosario (1935), Salta (1938), Tucumán (1940) y San Juan (1943).

Hacia 1930 los ingenieros civiles Ángel Guido, Carlos María Della Paolera y Adolfo Farengo, analizaron en profundidad la ciudad de Rosario y sus problemáticas mediante lo que ellos consideraban un “método científico”. El equipo de trabajo desarrolló un plan urbano de mejoramiento de lo existente, mediante un detallado

<sup>13</sup> Guido, Ángel, “Prólogo” en *La Casa del Maestro*, inédito, 1928.



Mapa de Rosario 1935  
Guido; Della Paolera y Farengo,  
*Plan Regular y de extensión de Rosario*  
Municipalidad de Rosario

diagnóstico de los problemas que tenía la ciudad y de cuáles eran las gestiones necesarias para resolverlos; y concretar de esta manera las mejoras correspondientes.

Diversos temas fueron abordados con gran meticulosidad como, por ejemplo, el sistema vial, el sistema ferro-portuario, el sistema de espacios verdes y la vivienda obrera. Estos tópicos eran recurrentes en los planes urbanos de otras provincias argentinas, planes que también Guido elaborará en los años posteriores.

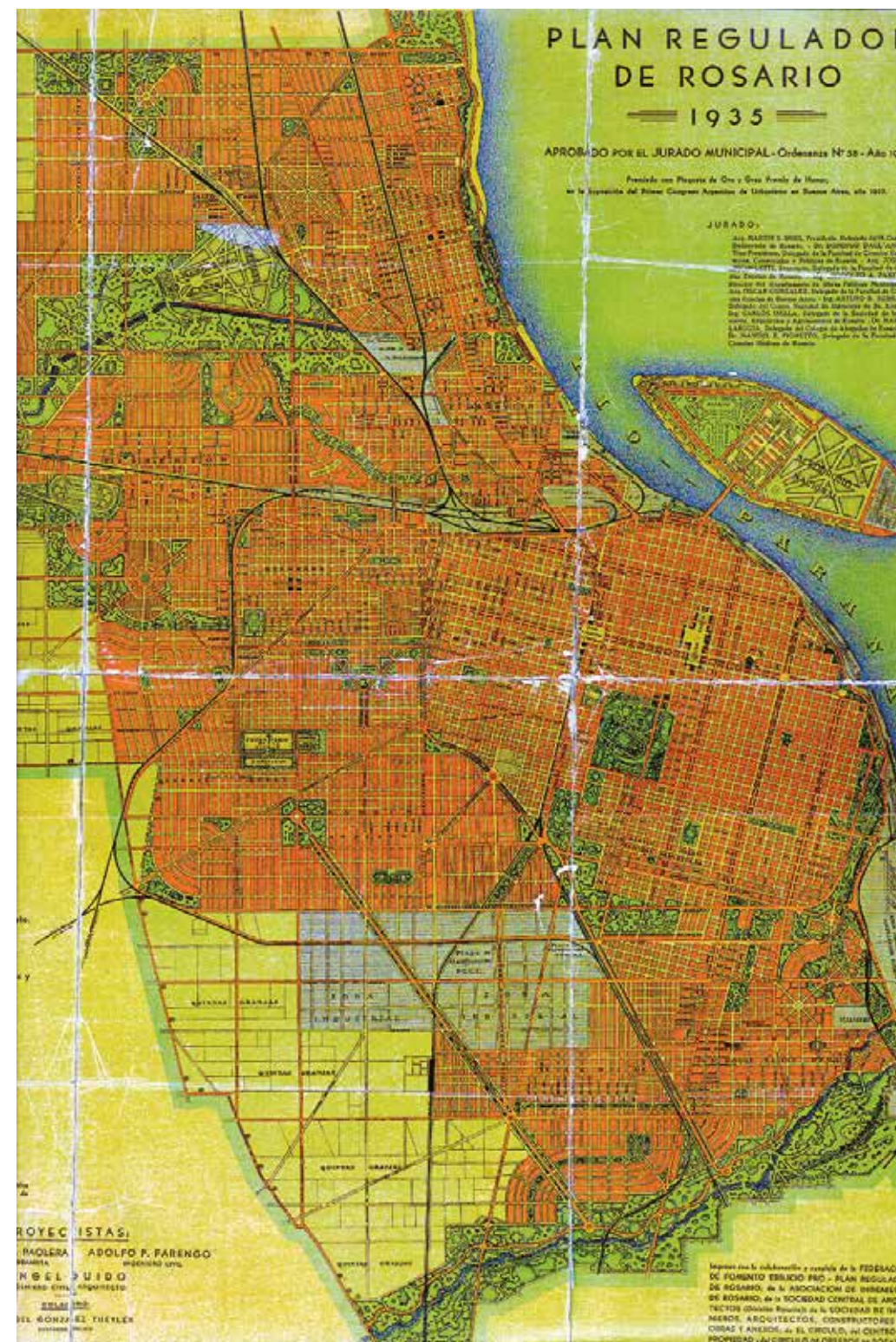
En lo que concierne a Rosario, se proyectó una red subterránea como complemento del sistema de transformación y reformulación ferroviaria. El ferrocarril y el subterráneo constituían el plan integral de comunicaciones rápidas y de descongestión de las zonas céntricas; una solución de los problemas que cada día originaba el tránsito en nuestra ciudad. Contemplaba la construcción de barrios obreros además de un aeródromo, estadios deportivos, un jardín botánico y un zoológico.

Desde una mirada actual, podemos notar lo avanzado de estas propuestas, sobre todo en lo referente a la red subterránea, red que hasta la fecha Rosario no posee. Ya en 1935, el equipo de profesionales que trabajaba con Guido analizaba las necesidades a futuro, aquellas relacionadas con una evaluación demográfica, con el crecimiento y la circulación del tránsito.

En todos los planes urbanos que Guido elaboraba –con ayuda de distintos colaboradores– se observaban análisis profundos que contemplaban criterios históricos usados no sólo en los tiempos de la colonia española, sino también por las poblaciones anteriores.

La rigurosidad de los análisis de la problemática del asoleamiento, la heliometría, la frecuencia y velocidad de viento; el tránsito, las viviendas para obreros y la demografía estaban basadas en estadísticas que figuraban en los planes como adjuntos, para poder verificar los análisis planificados. Guido siempre hallaba propuestas superadoras para mejorar la calidad de vida urbana, tanto en la movilidad, en la salud o en el aprovechamiento del sol.

Por ejemplo, en el prólogo del Plan Regulador para la provincia de Tucumán, menciona: “[...] su ejecución fue encargada en dos etapas. La primera, la que dimos





en llamar oportunamente Ideología o reargentinización edilicia del norte argentino. La segunda, Realización o solución técnica y científica del problema”.<sup>14</sup>

Nuevamente el Ingeniero se refería a la ciencia y a la técnica, a las que jamás olvidará en todas sus obras; como pasará con el criollismo y la constitución de una argentina nueva, temas que serán muy estudiados en las publicaciones que hará Guido como docente y Rector en la Universidad del Litoral.

En el Plan de Tucumán, cuando hablaba de “reargentinización” se refería a la configuración de un plan urbano estrechamente relacionado a la geografía tucumana. Lograr un

“[...] uso técnico de los beneficios del río, la montaña, el bosque, la piedra, el surgente [...] Una arquitectura funcional, regional, mediante la interpretación moderna de las deducciones meteorológicas, geológicas, heliotérmicas, estéticas y tradicionales”.<sup>15</sup>

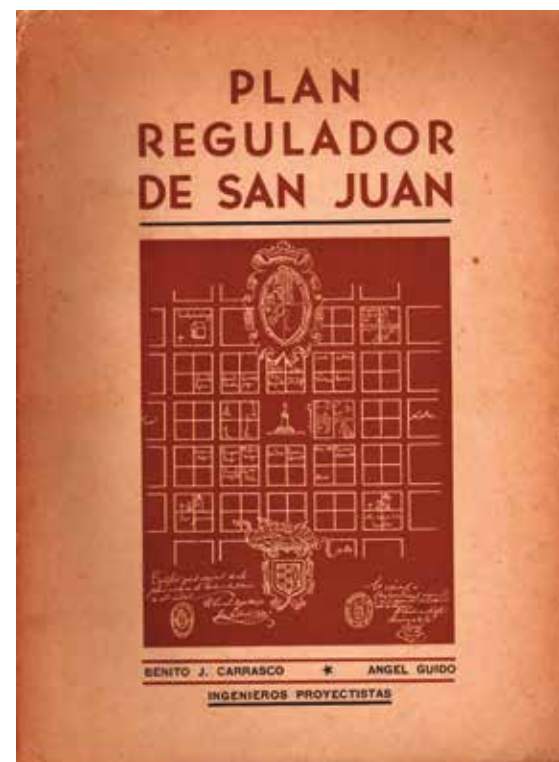
Tanto en el Plan de Tucumán como en el de San Juan, Guido propuso que la ciudad no diera la espalda a la geografía. En estas líneas se puede leer su visión acerca del entorno que debía resolver como ingeniero y arquitecto. Proponía incorporar los recursos naturales y usarlos para beneficio de la población. Similar reclamo en relación a la “Vivienda Mínima Funcional para obreros”, pensándola con un concepto “humano y técnico”. Observaba que los obreros vivían en habitaciones “antihigiénicas y miserables”, con un gran índice de mortalidad infantil, un tema que debería avergonzar a los argentinos.<sup>16</sup>

En el Plan Regulador de San Juan trabajó sobre los canales de regadío. Concretamente pensó un plan de acequias –recuperando ideas históricas al respecto– y un plan de zonas verdes sustentables, integradas a las viviendas de la ciudad. Es importante mencionar que en muchos de los planes reguladores usaba el moderno término arquitectónico de *zoning*, refiriendo al diseño urbano de zonas específicas para el plan de una ciudad.

<sup>14</sup> Guido, Ángel, “Prólogo” en *Plan Regulador de Tucumán*, Ediciones Facultad de Ingeniería de la Universidad Nacional del Litoral. Segunda Edición. Talleres Gráficos Emilio Fenner. Dirección artística de Ángel Guido y Dirección Técnica de Jacinto Fenner, Rosario, p. 8. Se presume edición luego de 1941.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 12.



Plan Regulador de San Juan  
Talleres gráficos Emilio Fenner,  
Rosario, 1943  
Archivo documental MHNB

## CASTILLOS Y PALACIOS

Ángel Guido también concretó el sueño de construir castillos y palacios gracias a pedidos puntuales, como lo fue el diseño y la construcción del Museo Histórico Provincial de Rosario “Dr. Julio Marc”; y de algunas residencias particulares de intelectuales de la época.

En 1925 un nuevo proyecto tomaba forma en la ciudad de Rosario, el de la residencia de la familia Fracassi.<sup>17</sup> El Dr. Fracassi era un reconocido psiquiatra rosarino que en esa época se carteaba con Sigmund Freud y Albert Einstein. Esta obra en particular, como algunas otras del Ingeniero, posee la influencia estética, práctica e ideológica de *Eurindia* –ensayo escrito por Ricardo Rojas, sobre la estética de las culturas americanas– Esta paradigmática publicación ha sido influencia indiscutible de innumerables producciones artísticas basadas en el mestizaje de

<sup>17</sup> La casa está ubicada en calle Corrientes y San Luis. Actualmente, en el primer piso funciona un centro cultural y la planta baja se encuentra alquilada.

lo europeo y lo indoamericano y bajo estas influencias intelectuales Guido se lanzó a la aventura de la Casa Fracassi.

María Florencia Antequera, en su artículo “Bienvenidos a Eurindia”<sup>18</sup> detalla que tanto el exterior como el interior de la casa metaforizan el pensamiento de Ángel Guido. En el frente, se acentúan los motivos iconográficos de extracción euríndica sobre un fondo blanco, a la manera hispanoamericana de los siglos XVII y XVIII donde conviven estatuillas, pináculos y tejas coloniales dando lugar a un contraste de materiales, colores y ornamentos.

El interior de la casa cuenta con detalles europeos como florones de estilo francés o azulejos sevillanos y elementos americanos como ventanas con vitraux con ánforas incaicas. Colaboraron con la ornamentación y la decoración, sobre todo de un importante mural en el comedor, su hermano Alfredo Guido y los artistas Luis Rovatti y José de Bikandi, en el resto de la casa.

Para Guido, pensar viviendas o espacios en donde convivían los conceptos precolombinos con los coloniales, más algunos modernistas funcionales, era una prioridad.

[...] Aunque suene paradójico, la gramática acorde a los nuevos modos de expresar lo nacional en arquitectura será esta suerte de “retorno a las raíces”: debe entenderse como una de las formas que adoptará en Latinoamérica la Modernidad [...] el futuro canon eurindiano unifica las dispersas energías hacia una soñada arquitectura propia.<sup>19</sup>

Tanto la casa de Rojas, como la casa del Dr. Fracassi, son ensayos de esta teoría que hoy podemos disfrutar. Guido, en ambas propiedades y por la anuencia de sus dueños, pudo llevar a cabo, *in situ*, todo lo que pensaba que debía innovarse dentro de las corrientes de la época, siendo pionero en la forma de construir una estética propia, mixturada y americanista.

<sup>18</sup> Antequera, María Florencia, “Bienvenidos a Eurindia” en la revista *Rosario, su Historia y Región*, Fascículo N° 131, julio de 2014.

<sup>19</sup> Antequera, María Florencia, “La residencia y casa de rentas Fracassi, una inflexión del neocolonial en la ciudad de Rosario” en *Res Gesta 51*, 2014-2015, [en línea] <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/residencia-casa-rentas-fracassi-rosario.pdf>, p. 191 [consulta: 11 de julio de 2019].



Fachada Casa Fracassi, Rosario  
 Revista El Constructor Rosarino, Año III, N° 27,  
 septiembre 1927  
 Biblioteca “Arq. Don Hilarión Hernández  
 Larguía”, FAPyD, UNR





Construcción del Monumento Histórico Nacional a la Bandera, ca. 1950. Colección Manuel Chamarro, Archivo documental MHNB

## MONUMENTO HISTÓRICO NACIONAL A LA BANDERA

En el Plan Regulador de Rosario, en el capítulo VI titulado “Urbanización de zonas especiales y de conjuntos monumentales”, Guido y el equipo que lo acompañaba, mencionaban lo siguiente:

“Ubicado dicho monumento en el eje mismo de la Avenida Este-Oeste y rodeado por un parque de carácter especial, presentaría una inmejorable perspectiva desde las regiones Este y Norte. Desde el Oeste y el Sud aparecería como remate imponente de las grandes líneas de las avenidas Este-Oeste y Ayacucho, respectivamente”.<sup>20</sup>

Las avenidas y sus puntos cardinales tenían que ver con el extenso análisis de las trazas urbanas de la ciudad de Rosario, elaborado por los ingenieros. Visualizaban la importancia del Monumento y su emplazamiento privilegiado, ya que era histórica y topográficamente el más indicado. El General Manuel Belgrano había enarbolado allí la bandera nacional por primera vez.

La séptima parte del Plan regulador, refiere a temas de financiación

“Por su jerarquía, monumentalidad, emplazamiento y características, deberá invertirse en el Monumento a la Bandera, un millón de pesos en títulos de Obras Públicas de la Nación, para lo cual deberá votarse la Ley respectiva”.<sup>21</sup>

En 1939, luego de atravesar el desafío de construir la torre del Correo, el ingeniero civil Ángel Guido comenzó a visualizar la obra que sería la más emblemática de

<sup>20</sup> Guido, Ángel, Farengo, Adolfo y Della Paolera, Carlos, *Plan Regulador de Rosario*, Municipalidad de Rosario, Rosario, 1935, p. 58.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 169.

Guido, Ángel, fragmento de Boceto  
Ojo de Buey, popularmente conocida  
como estrella, 1943  
Archivo documental MHNB

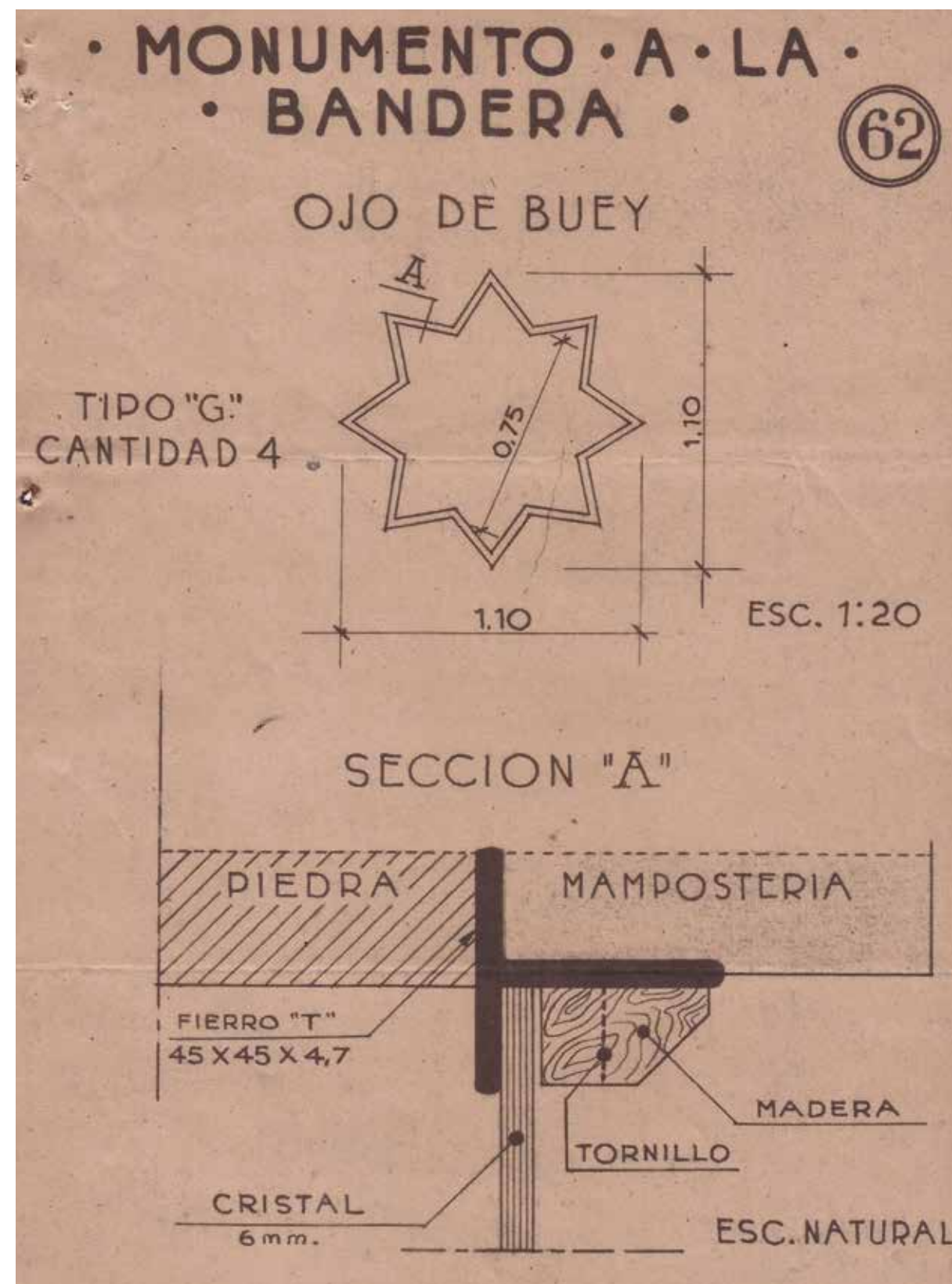
su carrera. Imaginó una construcción con raíces profundas en el mestizaje indio europeo que contendría, de diversas formas y a perpetuidad, a todas aquellas personas que participaran de sus actividades.

Las obras de construcción comenzaron en el año 1943 y su consecuente materialización nos permite afirmar que es la obra y el monumento más emblemático de nuestro país. El Ingeniero Guido recubrió todo el Monumento con piedras de los Andes de San Juan, de mármol travertino. Esta piedra le dio posibilidades de durabilidad y una estética de características únicas. Con el diseño de su forma, acompañó los relieves naturales haciendo con ellos una especie de juego espacial respecto a la circulación y a la manera de contener a los visitantes. El Patio Cívico se presenta como un gran anfiteatro que contiene a todos los que quieran estar “adentro” del Monumento. Es lugar de encuentros, conciertos, festejos y celebraciones. El Monumento a la Bandera posee la capacidad de trascender lo individual hacia lo colectivo, posibilitando una profunda emoción convocante que a veces se expresa hasta las lágrimas.

El trayecto que enlaza La Torre con el Propileo simboliza las guerras, los conflictos y los pactos que debieron afrontar varias generaciones para organizar la sociedad argentina, entre 1810 y 1853.

El Monumento está plagado de referencias simbólicas.<sup>22</sup> Para Ángel Guido, el sol tenía varios significados inherentes a los puntos cardinales, que representan los horizontes de la patria: el Este, trigo y sol naciente; el Oeste, Andes del mineral y la vid; el Norte, historia vinculada al corazón de los incas y el Sur, patagónico y antártico con el epicentro cósmico de la Cruz del Sur. El sol siempre presente, ubicado en el lugar más alto, al igual que el sol real y natural. La figura de

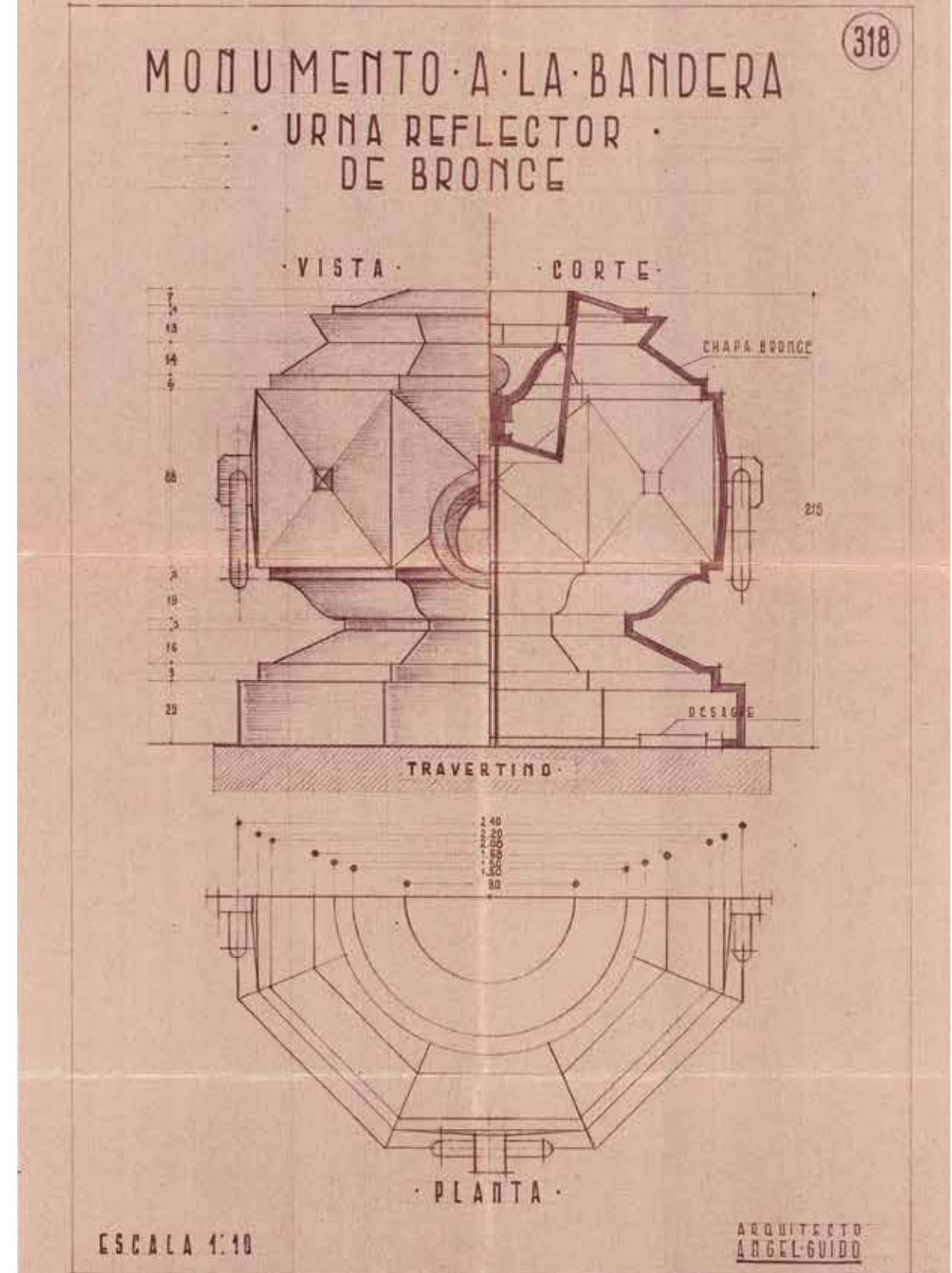
<sup>22</sup> Véase web oficial del Monumento Histórico Nacional a la Bandera <https://www.monumentoala-bandera.gob.ar/> [consulta: 18 de junio de 2019].





Urna reflector de bronce para llama votiva,  
1943  
Archivo documental MHNB

p. 66 y 67  
Heliocopia de plano fachada lateral del  
Propileo Triunfal de la Patria, 1943  
Archivo documental MHNB









Concurso exposición 10 de julio de 1940 en  
Aduana de Rosario  
Archivo documental MHNB

p. 70 y 71  
Montaje de escultura La Pampa, 1950  
Colección de Manuel Chamarro,  
Archivo documental MHNB

la mujer expresaba con fuerza e hidalguía la extensa cultura de Sudamérica, La Patria Abandera (Alfredo Bigatti) y la Libertad (Lola Mora). El elemento fuego, siempre encendido en la llama votiva, representa a los que entregaron su vida por la Patria. Personas que no conocemos pero que fueron fundamentales en la gesta revolucionaria y en el proceso emancipatorio de nuestro país.

Desde el comienzo del proyecto del Monumento a la Bandera, Guido siguió con minuciosidad y certera resolución la construcción, la cual se extendió mas de un década. En todos esos años afrontó innumerables problemas económicos que lo obligaron a repensar presupuestos y maneras de utilizarlos eficientemente.<sup>23</sup>

Ángel Guido fue Ingeniero Civil en cada acto. En sus ideas, en las propuestas de ejecución y transformación del espacio; en la elección y análisis científico requerido para cada obra. Desde la estructura “tejida en acero” hasta el hormigón que la sustentaba y su futura fundación. En la elaboración de todos los detalles y procesos que hacían más sustentable la concreción y el mantenimiento de cada obra; en la utilización de los fondos y recursos; en la interacción y defensa de todos y cada uno de los participantes en la obra.

Todos estos son procesos que Guido llevó adelante con el fin de lograr un objetivo común, un monumento que será el principal símbolo de la nacionalidad, un ícono no sólo de la ciudad sino también del país y el mundo.

Ángel Guido, rosarino, ferviente admirador de Sudamérica, investigó sobre su pasado y en esa carrera, mediante el arte, descubrió el corazón de quienes la habitaban. Todo lo hizo suyo y lo materializó en cada uno de los proyectos que constituyen su inmenso legado profesional. Sus obras nos unen, nos dan identidad como argentinos y como ingenieros civiles.

<sup>23</sup> El Archivo documental MHNB posee numerosos documentos y cartas firmadas por el mismo Guido en donde figuran reclamos de partidas presupuestarias, envío de dinero a los artistas y proveedores, discusiones con los encargados de enviarle el dinero, entre otros documentos.









---

## ÁNGEL GUIDO ENTRE EL ARTE Y LAS FORMAS AMERICANAS

Pablo Montini



# ÁNGEL GUIDO ENTRE EL ARTE Y LAS FORMAS AMERICANAS

Pablo Montini

## EN DEFENSA DE GUIDO

En 1934 se publicaba en Buenos Aires el curso dictado por el escritor y pintor peruano Felipe Cossio del Pomar en el Colegio Libre de Estudios Superiores sobre las teorías de la pintura contemporánea. En el libro, titulado *Arte Nuevo*, se exaltaba a Ángel Guido como uno de los pocos artistas argentinos que con un esfuerzo meritorio lucharon por la creación de un arte nacional, dando forma al movimiento artístico “indoamericanista” que buscaba desplazar la “leyenda de teatralidad tropical con que se revestía al arte sudamericano”.<sup>1</sup> A diferencia de lo sucedido en Argentina, esta valoración se transformó en constante en muchos países latinoamericanos. No sólo en vida con el otorgamiento de numerosos doctorados *honoris causa*, invitaciones y nombramientos especiales sino hasta la actualidad con la aplicación, no exenta de debates, de su categoría del arte mestizo.

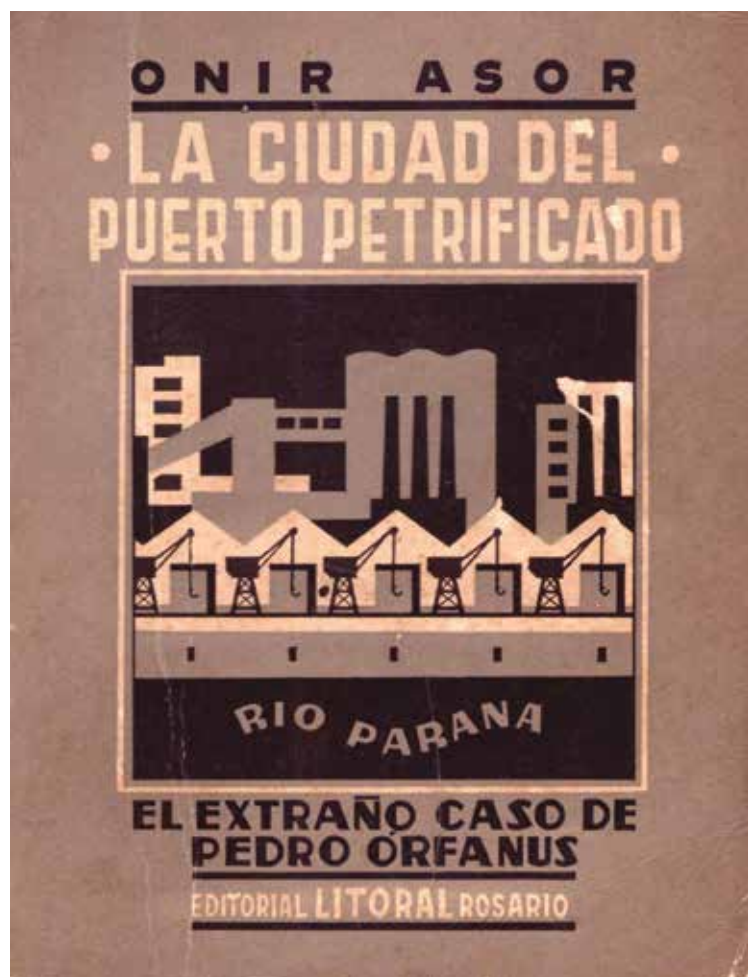
En nuestro país, su momentánea adscripción al gobierno de Juan Domingo Perón, cuando fue nombrado por decreto Rector de la Universidad Nacional del Litoral en 1948 llevó a una creciente desacreditación de su figura.<sup>2</sup> La modernización desarrollada por los grupos “liberales y progresistas” en los espacios universitarios a partir de 1955, no sólo lo expulsó de uno de los ámbitos por los que había luchado desde joven por su democratización sino que personificaron en él “la intervención universitaria, el conservadurismo académico, el oscurantismo ideológico,

<sup>1</sup> Cossio del Pomar, Felipe, *Arte Nuevo*, Editorial La Facultad, Buenos Aires, 1934, p. 187.

<sup>2</sup> Guido, Ángel e Ivanissevich, Oscar, *Asunción del rectorado*, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1948.

p. 72

Estudio del arquitecto-ingeniero Ángel Guido, fotografía, Rosario, ca. 1927  
Archivo fotográfico Escuela Superior de Museología de Rosario



Onir Asor, *La ciudad del puerto petrificado. El extraño caso de Pedro Orfanus*, Editorial Litoral, Rosario, 1954  
Colección particular  
Onir Asor es el seudónimo de Ángel Guido

Autorretrato de Onir Asor, por Ángel Guido, publicado en "Rosario: la ciudad del puerto petrificado" de Juan B. Brun, en *Esto es*, n° 105, año III, Buenos Aires, 20 al 26 de diciembre de 1955  
Colección particular



etcétera, contribuyendo a la formación de toda una generación de detractores".<sup>3</sup> Este encasillamiento no se encuentra sustentado en las investigaciones históricas que demuestran que Guido, desde 1952, se había mostrado como un firme opositor a muchas de las políticas implementadas por el peronismo.<sup>4</sup> Sólo basta leer su novela *La Ciudad del Puerto Petrificado* cargada de referencias autobiográficas, artísticas y filosóficas publicada en 1954 para entender su posicionamiento político.<sup>5</sup> Apenas derrocado Perón, la prensa del gobierno de facto la calificaba como la obra que planteaba con más fuerza la "violenta reacción política" al gobierno de- puesto.<sup>6</sup> Tampoco resulta exacta la mención que el gobierno de la autoproclamada Revolución Libertadora lo haya excluido de los actos de la inauguración en 1957 del Monumento Nacional a la Bandera, momento en que fue nombrado director del Monumento. En el archivo del diario *La Tribuna* existen fotos que lo muestran junto a los dictadores Pedro E. Aramburu e Isaac Rojas.

Su obra maestra, el Monumento a la Bandera, a pesar de su "relevancia icónica y su extendido reconocimiento", definida por él mismo como "ni muy moderna ni muy clásica", "ha sido poco estimado por la historiografía y la crítica, seguramente por su asimilación al monumentalismo de los años 30, particularmente al *stile littorio*, tan despreciado por una asociación lineal con los regímenes totalitarios".<sup>7</sup> El proyecto presentado en 1940 junto al arquitecto Alejandro Bustillo y los escultores Alfredo Bigatti y José Fioravanti fue posteriormente reconfigurado y construido por Guido a través de una pieza que pretendió en su momento ser "moderna", "recogiendo sus propias indagaciones sobre una arquitectura americana debida y

<sup>3</sup> Cicutti, Bibiana - Nicolini, Alberto, "Ángel Guido, arquitecto de una época de transición" en *Cuaderno de Historia IAA n° 9*, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo", Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (FADU), Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1998, p. 28.

<sup>4</sup> Montini, Pablo, "La Ciudad del puerto petrificado" en Megías, Alicia et. al., *Las batallas por la identidad*, Editorial Municipal de Rosario, Rosario, 2014.

<sup>5</sup> Onir Asor, *La ciudad del puerto petrificado. El extraño caso de Pedro Orfanus*, Editorial Litoral, Rosario, 1954.

<sup>6</sup> Brun, Juan Bautista, "Rosario: La ciudad del puerto petrificado" en *Esto es*, n° 105, año III, Buenos Aires, 20 al 26 de diciembre de 1955.

<sup>7</sup> Rigotti, Ana María, "Monumento a la bandera en Rosario. Síntesis de búsquedas excéntricas en la modernidad argentina" en *Actas de las Primeras Jornadas de Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad: Grandes obras de la arquitectura en la Argentina (1910-1980). Historia, estética y teorías de la arquitectura*, Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires, 2011, p. 30.



respondiendo al mismo tiempo a una nostalgia de belleza edilicia y orden urbano esquivos hasta ese momento en nuestro país”.<sup>8</sup>

Las críticas siempre estuvieron presentes en relación a la construcción de sus obras arquitectónicas, artísticas o historiográficas, solo basta recordar los primeros debates con la vanguardia martinfierrista donde, como polemista de nota, con un texto programático salió desde *La Revista de El Círculo* “En defensa de Eurindia” reivindicando la búsqueda de un “espíritu telúrico.”<sup>9</sup> También las hubo luego de su muerte, cuando el historiador y arquitecto Mario J. Buschiazzo publicó un artículo donde hacía referencia a todos los problemas que entrañaba la categoría de arte mestizo creada por Guido para ser aplicada al contexto artístico virreinal. En esta crítica historiográfica, Buschiazzo desarticulaba todos sus planteos y los de los historiadores del arte “americanistas” que lo acompañaron en la tarea de revalorizar sólo “desde el lado formal” arte y la arquitectura de los tiempos coloniales.

La falta de preocupación en las cuestiones inherentes a la documentación de los autores y las obras era uno de los fallos más señalados en este grupo de historiadores.<sup>10</sup> Sin embargo, el arquitecto rosarino más allá de sus errores, prejuicios estéticos e ideológicos, según el análisis de Marta Penhos y María A. Bovisio, buscaba, a través de la incorporación de la idea de mezcla, alivianar la tensión entre “indigenismo” e “hispanismo” que se producía en el campo historiográfico de la época.<sup>11</sup>

Las polémicas que desde hace décadas se vienen produciendo en el ámbito académico americano por esta categoría estilística, no deben hacernos olvidar que Guido fue uno de los primeros historiadores en ocuparse de investigar y revalorizar el arte del período de dominación hispana en América. Aunque a diferencia de sus proyectos arquitectónicos y de sus programas urbanísticos, quizás por su destacada y exuberante impronta material, sus trabajos vinculados al arte y su historiografía quedaron alejados durante un tiempo de la investigación universitaria nacional. No hay dudas, que los historiadores de la arquitectura fueron los que desde diversas perspectivas más se han ocupado de su obra y siguen adelante desarrollando un marco de análisis cada vez más avanzado cercano a la historia de las ideas.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>9</sup> Guido, Ángel, “En defensa de Eurindia” en *La Revista de El Círculo*, Rosario, otoño-invierno, 1924.

<sup>10</sup> Buschiazzo, Mario J., “El problema del arte mestizo: contribución a su esclarecimiento” en *XXXVI Congreso Internacional de Americanistas*, vol. 4, UBA, Buenos Aires, 1966, pp. 229-244.

<sup>11</sup> Penhos, Marta - Bovisio, María Alba, “La construcción de América en la obra de Ricardo Rojas y Ángel Guido”, en *Actas III Jornadas de Historia Moderna y Contemporánea* [CD-ROM], Facultad de Humanidades y Artes, UNR, 2002.



El General Pedro E. Aramburu, el almirante Isaac Rojas y Ángel Guido en la inauguración del Monumento Nacional a la Bandera, fotografía, Rosario, 20 de junio de 1957 Archivo Diario La Tribuna. Museo Histórico Provincial de Rosario “Dr. Julio Marc”



Solo hace unos pocos años la historia del arte ha vuelto a acercarse a Guido con nuevas preguntas desarrolladas por la consolidada renovación de la disciplina a partir del creciente apoyo estatal a la investigación científica en las universidades públicas durante la última década. En una primera etapa, se han destacado los trabajos que insertaban en un lugar protagónico a su producción historiográfica en el contexto del nacionalismo cultural desarrollado en Argentina, a partir de la celebración del primer centenario de 1810. Estos análisis siempre giraron en torno a dos fuentes fundamentales para la creación de sus teorías: la matriz “euríndica” tomada de Ricardo Rojas y la filiación al método formalista de Heinrich Wölfflin.<sup>12</sup> En una segunda etapa, los estudios se concentran en la metodología y en el universo de referencias intelectuales tomadas del pensamiento alemán utilizadas por Guido para la construcción “moderna” de la historia del arte colonial, que en algunos casos buscan romper con una visión “encorsetada” que lo vincula exclusivamente con el fenómeno neocolonial.<sup>13</sup> En el caso local, se destacan los trabajos cercanos a una historia social del arte que han analizado la participación decisiva de Guido en el programa cultural de la burguesía rosarina de la primera mitad del siglo XX, vinculados al lugar protagónico que ocupó en las instituciones artísticas y museos de la ciudad.<sup>14</sup>

A pesar de que aún, tal como lo plantea Lucio Piccoli, se manifiesta la “ausencia de significativos puntos de contactos” entre los estudios llevados adelante por los historiadores del arte y de la arquitectura, el interés de los historiadores, críticos

<sup>12</sup> Telesca, Ana María, Malosetti Costa, Laura y Siracusano, Gabriela, “Impacto de la «moderna» historiografía europea en la construcción de los primeros relatos de la historia del arte argentina” en *(In) disciplinas: estética e historia del arte en el cruce de los discursos. XXII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, UNAM, 1999. Armando, Adriana, “Ángel Guido: conquistas europeas y reconquistas americanas” en Dávila, Beatriz (coord.) et al., *Territorios, memoria y relato en la construcción de identidades colectivas*, tomo I, UNR editora, Rosario, 2004. Funes, Ofelia, “La Kunstwille y la segunda emancipación americana” en *Europa y Latinoamérica. Artes visuales y música, III Jornadas de Estudios e Investigaciones* [CD-ROM], Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1999.

<sup>13</sup> Piccoli, Lucio, “Ángel Guido y la *Einfühlungstheorie*: nuevas claves para reflexionar en torno al pensamiento territorial a partir del problema de la percepción de la forma y el espacio” en Alicia Megías, et al., *Rastrear memorias. Rosario, historia y representaciones sociales 1850-1950*, UNR editora, Rosario, 2017. Weddigen, Tristan, “Hispano-Incaic Fusions: Ángel Guido and the Latin American Reception of Heinrich Wölfflin” en *Art in Translation: Connecting Art Histories*, Los Angeles, Getty Foundation, vol. 9, 2017. Piccoli, Lucio, “Ángel Guido: voluntad de forma y capacidad de estilo. Notas sobre Concepto moderno de la historia del arte. Influencia de la *Einfühlung* en la moderna historiografía del arte” en *VI Jornadas Espacio, Memoria e Identidad*, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, Rosario, 2011.

<sup>14</sup> Montini, Pablo, *Anales del Museo Histórico Provincial de Rosario «Dr. Julio Marc»: I. Ángel Guido*, Museo Histórico Provincial de Rosario, Rosario, 2011.

y curadores por su figura, crece constantemente.<sup>15</sup> En algunos casos a modo de reivindicación del movimiento americanista del que formaba parte, como en la exposición curada en el Museo Nacional de Bellas Artes por Roberto Amigo y Alberto Petrina en el 2014; o siendo uno de los protagonistas de la Reforma Universitaria de 1918, como en la exposición itinerante coordinada por Ramón Gutiérrez. Con ellas, más allá del Monumento a la Bandera, Guido ha vuelto a ser representado en los espacios culturales.<sup>16</sup> En el campo universitario nacional, revisando críticamente las tradiciones de su pasado disciplinar, la historia del arte lo ha ubicado como uno de los padres fundadores que propusieron nuevos abordajes sobre la historia de la producción artística. Tal como ha sucedido en el libro editado en el 2017 por Sandra Szir y María Amalia García sobre la construcción discursiva y disciplinar de la historia del arte en Argentina durante el siglo XX.<sup>17</sup> Ese mismo año, María Florencia Antequera ha coordinado un dossier sobre Guido en los *Cuadernos de Historia del Arte* editado por el Instituto de Historia del Arte de la Universidad Nacional de Cuyo aportando nuevas perspectivas que se abren sobre su obra desde la historia cultural, la historia intelectual, la teoría y la crítica literaria.<sup>18</sup>

Sin dudas, en los últimos años ha operado un redescubrimiento de la actuación de Guido en el campo del arte, aunque dado el carácter polifacético del intelectual rosarino queda aún mucho por investigar. Tarea que no resulta fácil teniendo en cuenta que no ha quedado un archivo personal y muchos de sus proyectos se ha perdido con el paso del tiempo.

## EL REDESCUBRIMIENTO DE GUIDO EN EL ARTE

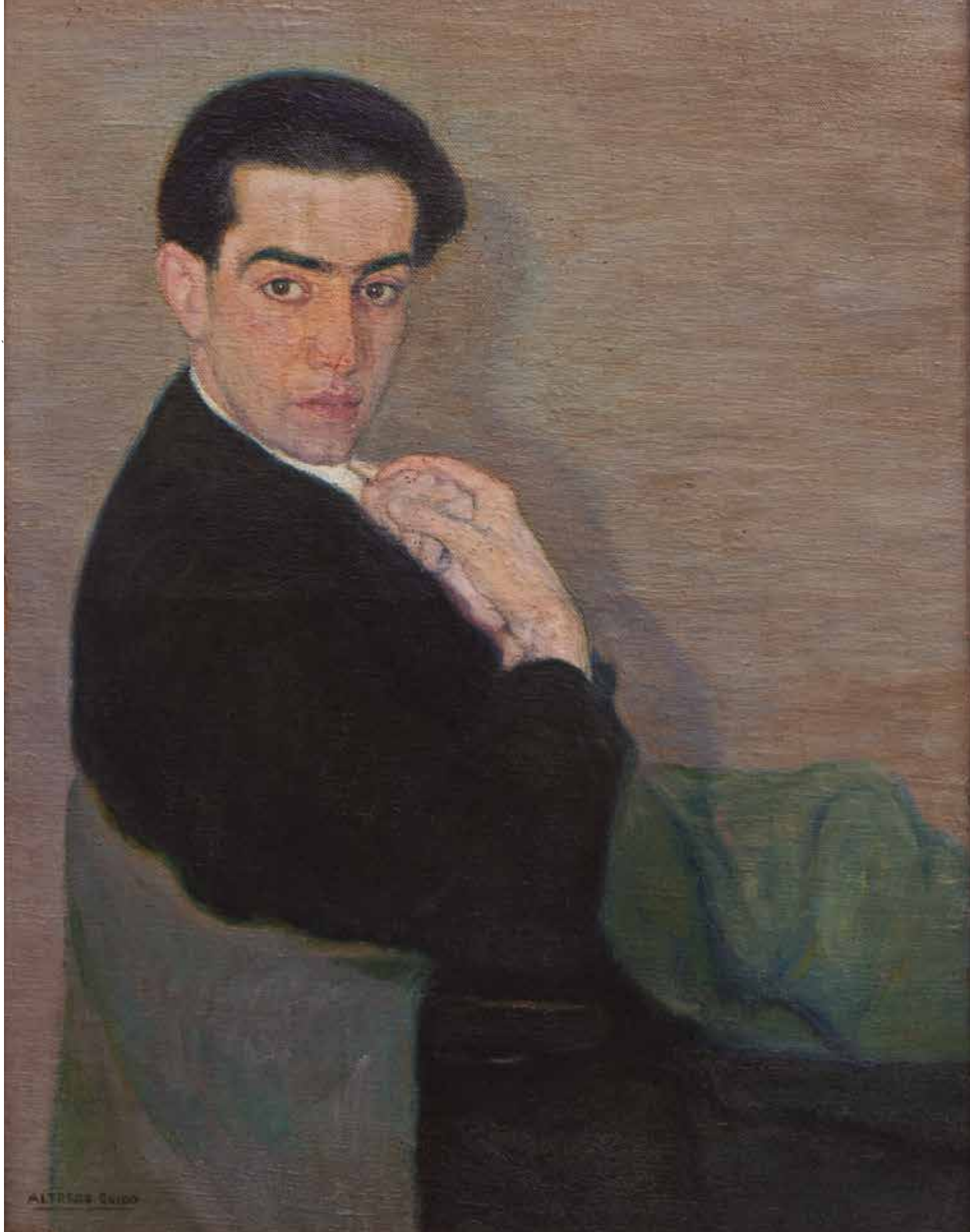
En 1955 los editores de *Rosario biográfico* planteaban como “harto difícil” realizar la biografía de Ángel Guido ya que sus antecedentes profesionales, científicos y artísticos eran tan vastos y de una magnitud tan exuberante que, para quien no tuviera conocimientos sobre los mismos, resultaría difícil realizar una apretada síntesis

<sup>15</sup> Piccoli, Lucio, *op. cit.*, p. 62.

<sup>16</sup> Amigo, Roberto, *La hora americana 1910-1950* (cat. exp.), Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 2014. Gutiérrez, Ramón (coord.), *El pensamiento americanista en tiempos de la Reforma Universitaria Ricardo Rojas-Ángel Guido* (cat. exp.), Fundación Bunge y Born, Buenos Aires, 2018.

<sup>17</sup> Szir, Sandra y García, María Amalia (eds.), *Entre la Academia y la crítica. La construcción discursiva y disciplinar de la historia del arte. Argentina-Siglo XX*, EDUNTREF, Buenos Aires, 2017.

<sup>18</sup> *Cuadernos de Historia del Arte*, n° 27, Dossier: “Obra de Ángel Guido y arquitectura”, Instituto de Historia del Arte, UNCUYO, Mendoza, 2017.



Alfredo Guido, *Ángel Guido*, óleo/tela, Rosario, ca. 1920  
Museo Histórico Provincial de Rosario "Dr. Julio Marc"  
Donación Sucesión Beatriz Guido

que expresara el valor de los trabajos realizados por el nombrado. Sin dudas, Guido fue una figura polifacética dentro del campo de las artes: arquitecto, ingeniero, urbanista, docente universitario, historiador y crítico de arte, poeta, novelista y editor, grabador y dibujante, coleccionista, inventor y museógrafo.<sup>19</sup> Un intelectual siempre preocupado por resolver el "ancho" problema de América frente a Europa en el arte.

Había nacido en Rosario en el seno de una familia de clase media que le brindó la posibilidad de graduarse en 1920 de Ingeniero Civil y en 1921 de Arquitecto en la Universidad de Córdoba. Se destacó como uno de los líderes estudiantiles del movimiento reformista que había estallado en la universidad mediterránea. Con las marcas impuestas por la Reforma Universitaria, sobre el lugar privilegiado que debía ocupar el continente americano a partir de la búsqueda de su identidad cultural frente a la crisis mundial, llega a su ciudad natal en 1921 para comenzar una carrera académica ininterrumpida y convertirse rápidamente en uno de los teóricos del movimiento neocolonial en arquitectura, buscando en la revalorización de ésta y del arte surandino del siglo XVIII, construir una tradición que posibilitara la creación de un "arte nuevo".

Distintas influencias podrían rastrearse en su pensamiento americanista, que fue complejizándose a los largo de los años en el establecimiento de redes con los intelectuales e historiadores del arte más prestigiosos del continente. El primer contacto con el ideario estético americanista lo recibió de su hermano Alfredo (1892-1965), quien ante la imposibilidad de concretar en 1915 el "Premio Europa" otorgado por el Gobierno Nacional, debido al estallido de la Primera Guerra

<sup>19</sup> Para comprender la trayectoria de Guido en el campo arquitectónico, historiográfico y universitario se sugiere consultar: Rigotti, Ana María - Adagio, Noemí, "Ángel Guido" en Liernur, Jorge Francisco y Aliata, Fernando (comps.), *Diccionario de arquitectura en la Argentina*, Clarín, tomo e/h, Buenos Aires, 2004, pp. 130-137.



Mundial, decidió utilizar el dinero de la beca para viajar por Sudamérica. Recorrido que marcó su precursora vocación americanista en el campo artístico argentino, plasmada en su amplia obra como pintor, ceramista, grabador, ilustrador y muralista. También, el viaje de estudios que emprende en 1919 junto a su hermano y Alcides Greca por Chile, Perú, Bolivia y el norte argentino, con la intención de conocer las claves del barroco andino de los siglos XVII y XVIII, se transforma en iniciático al ofrecerle el develamiento cultural y estético de la identidad americana.<sup>20</sup>

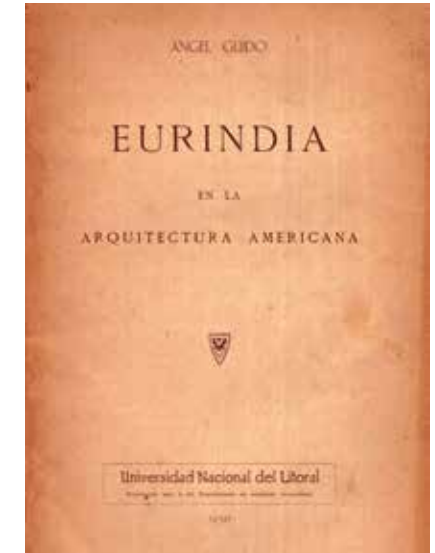
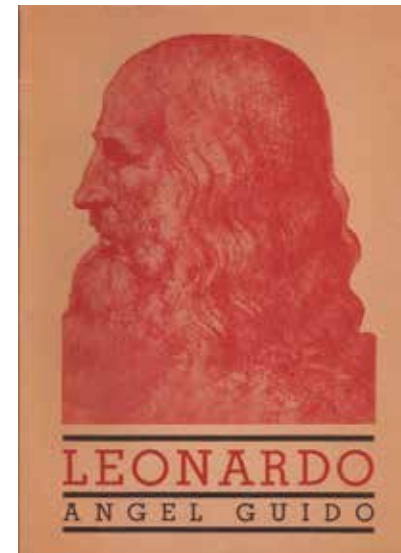
Sin embargo, será del modelo doctrinario planteado desde el Centenario de 1810 por Ricardo Rojas (1882-1957), a quien Ángel Guido consideraba su maestro, de donde tomará las matrices teóricas para enmarcar a nuestra identidad nacional en una dimensión americana, procurando desmontar los anteriores relatos sobre la historia del arte argentino, asentados en modelos europeos.

Fue, sin dudas, quien adoptó de modo más sistemático el modelo aportado por Rojas mediante la incorporación de la noción de síntesis o fusión de lo hispano-indígena, pretendiendo aplicarla de manera científica a través de la inclusión en sus planteos historiográficos de los postulados de la escuela de historia del arte de Viena. Su apoyo en el método de análisis visibilista de Heinrich Wölfflin (1864-1945), que rápidamente lo convertiría en un activo divulgador, le sirvió como plataforma superadora del positivismo para apreciar al arte americano por fuera de las ideas de progreso de las formas europeas universalmente aceptadas. Además de aportarle nuevas herramientas y definiciones como la relectura de Wölfflin sobre el barroco, le otorgó nuevas calificaciones a la arquitectura colonial americana, conjuntamente a la constitución de un aparato crítico con el cual podía enfrentarse a la “arquitectura de los nuevos ricos” de las ciudades portuarias argentinas. Cómo oponerse, haciendo foco en la figura de Le Corbusier, al funcionalismo y la estandarización que alejaban al arquitecto del arte, para someterlo a la tecnología.<sup>21</sup>

De esta forma, Guido se constituyó en uno de los primeros historiadores del arte en construir un campo de estudio para el arte colonial, procurando la identificación, localización y el rescate de las obras más emblemáticas, como se vislumbra en su proyecto de creación de un Instituto Nacional Arqueológico de Arquitectura

<sup>20</sup> Véase Greca, Alcides, *La torre de los ingleses*, Editorial Inca, Buenos Aires, 1929. Antequera, Florencia, “Las claves plásticas del recuerdo en *La torre de los ingleses* de Alcides Greca: una aproximación a la literatura de viajes” en *Historia Regional* n° 28, Instituto Superior del Profesorado N° 3 “Eduardo Lafferrière”, Villa Constitución, 2010.

<sup>21</sup> Adagio, Noemí, “¡Hay que salvar a la arquitectura que se hizo atea! Ángel Guido y su apuesta a la dimensión artística de la disciplina”, *Block*, n° 1, Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires, 1997.

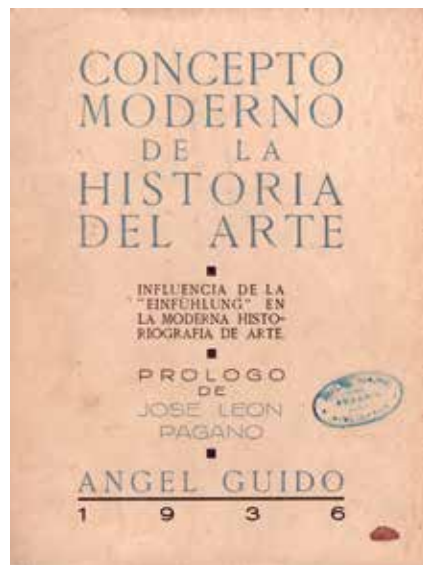
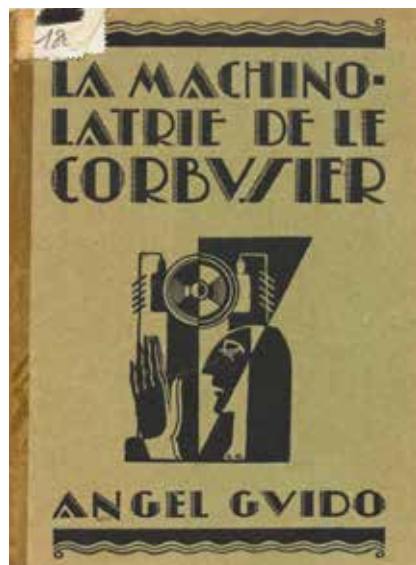


Ángel Guido, *La arquitectura hispanoamericana a través de Wölfflin*, Edición del autor, Rosario, 1927

Biblioteca Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”

Ángel Guido, *Eurindia en la arquitectura americana*, Universidad Nacional del Litoral, Instituto social, publicación n° 6 del Departamento de Extensión Universitaria, Santa Fe, 1930  
Biblioteca Museo Histórico Provincial de Rosario “Dr. Julio Marc”

Ángel Guido, *Leonardo. Meditaciones sobre la vida, la obra y el dolor del gran florentino*, Edición del autor, Rosario, 1940  
Colección particular



Ángel Guido, *Concepto moderno de la historia del arte. Influencia de la "Einfühlung" en la moderna historiografía de arte*, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1936  
Biblioteca Museo Histórico Provincial de Rosario "Dr. Julio Marc"

Ángel Guido, *La Machinolatrie de Le Corbusier*, Edición del autor, Rosario, 1930. Biblioteca Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino"

Ángel Guido, *Redescubrimiento de América en el arte*, Universidad Nacional del Litoral, 2da. Edición, Rosario, 1941  
Biblioteca Museo Histórico Provincial de Rosario "Dr. Julio Marc"

Americana con el fin de inventariar la arquitectura prehispánica y colonial, recopilar estudios e investigar el patrimonio de Argentina, Bolivia, Perú y Ecuador, para posteriormente analizar su significación en el marco de las culturas que lo produjeron. También sintió la necesidad de clasificar escuelas, cotejar el trabajo de algunos artistas como el indio Condori o el "Aleijadinho" con artistas de fama mundial y definir nuevas categorías y estilos. Con Ricardo Rojas participó en la construcción de la noción de "arte indígena" valorizando las investigaciones arqueológicas que descubrían la herencia artística de los pueblos andinos permitiéndole conjugarlos con los elementos hispanos para concretar "el feliz connubio estético": el arte mestizo.<sup>22</sup>

En 1930 publicó un trabajo donde el mito de Eurindia fue explícitamente utilizado como herramienta historiográfica y que dio lugar a la demarcación de una categoría histórico-artística nueva, la de "estilo mestizo", cuyo centro se situaba en las costas del lago Titicaca mientras que su influencia se hacía llegar hasta Quito por el norte, y Córdoba por el sur.<sup>23</sup> Este arte que se gestaba a espaldas del arte oficial importado de España, en las capillas e iglesias de los pequeños poblados, fue examinado por Guido en sus formas decorativas aplicando el instrumental "moderno" brindado por Wölfflin y Wilhelm Worringer (1881-1965), de quien tomó el concepto de "voluntad de forma" para explicar las diferencias entre el arte barroco español y el arte mestizo.

Con esta nueva definición, que tuvo por muchos años una amplia y polémica difusión, buscaba alivianar la tensión entre indigenismo e hispanismo que se producía en el campo historiográfico de la época. Consciente de los problemas que reportaba el análisis histórico del arte colonial, Guido se apropió del instrumental crítico-analítico del puro visibilismo para realizar una historia del arte sin nombres, superando las proposiciones positivistas del "medio" y sostener el presupuesto de la autonomía artística identificando en las formas artísticas surandinas del siglo XVIII los gérmenes de un espíritu de independencia que llegaría en lo político un siglo más tarde. De allí que solicitará al historiador del arte americano, cuando publicó uno de los primeros trabajos académicos en Argentina sobre historiografía del arte, dejar de ser el "arqueólogo frío y pasivo" para sostener una "actitud

<sup>22</sup> Bovisio, María Alba - Penhos, Marta, "La invención del arte indígena en la Argentina" en Bovisio, María Alba y Penhos, Marta (coords.), *Arte indígena. Categorías, prácticas y objetos*, Encuentro Grupo Editor, Córdoba, 2010.

<sup>23</sup> Guido, Ángel, *Eurindia en la arquitectura americana*, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1930.



mediúmica” con la obra de arte con el fin de descubrir sus verdaderos valores.<sup>24</sup> Anclado en la llamada “filosofía del arte”, y en oposición al valor que le brindaban los historiadores “positivistas” a la documentación histórica, se pronunciaba claramente a favor de la “interpretación” de las obras.

No sólo se destacó por la temprana aplicación de las ideas del campo historiográfico y filosófico europeo al estudio del arte americano sino también, de manera militante, entre las décadas de 1920 y 1930 como crítico de arte en la prensa nacional, particularmente en los suplementos culturales del diario *La Prensa* y de *La Nación*, se ocupó de divulgar sus teorías sobre el arte colonial, de igual forma que lo hacía en su amplia actividad como conferencista. Fue uno de los primeros en distinguir entre el público argentino la producción de los artistas mexicanos como Diego Rivera, David A. Siqueiros y José C. Orozco, como en su aproximación al análisis de las nuevas tecnologías visuales modernas, entre ellas el cine. El reconocimiento del público se hizo evidente en las tres ediciones de *Redescubrimiento de América en el Arte*, un libro de gran formato cargado de ilustraciones y fotografías donde Ángel Guido compiló el ciclo de conferencias dictadas en Montevideo durante los años 1939 y 1940, cuando formó parte del primer intercambio de profesores de la Facultad de Ingeniería de la Universidad Nacional del Litoral y la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República.<sup>25</sup> En esta obra, estructurada en tres núcleos llamados “Ideología”, “Método” y “Redescubrimiento de América en el arte”, sobresale el texto “América frente a Europa en el arte” que sintetiza su constante preocupación sobre la posición del arte americano frente al europeo expresado, esta vez, a través de sucesivos vaivenes entre conquistas europeas y reconquistas americanas.<sup>26</sup>

La actuación de Guido es inseparable del campo universitario como docente, investigador y dirigente, lo que le permitió dar visibilidad a sus ideas en todo el continente americano que lo reconoció ampliamente dotándolo con doctorados

<sup>24</sup> Guido, Ángel, *Concepto moderno de la historia del arte*, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1936.

<sup>25</sup> *Redescubrimiento de América en el Arte* fue publicado por primera vez por la Universidad Nacional del Litoral en 1940, luego tuvo una segunda reedición por el mismo sello editorial al año siguiente y una tercera edición ampliada en 1945 publicada por la editorial El Ateneo de Buenos Aires.

<sup>26</sup> Adriana Armando lo ha valorado como un “ensayo interpretativo lúcido y propositivo” sobre la identidad del arte americano “con ramificaciones profundas en su tiempo y que hoy nos permite seguir evaluando la constante interacción” entre América latina, Estados Unidos y Europa. Armando, Adriana, “Ángel Guido: conquistas europeas y reconquistas americanas”, *op. cit.*, p. 262.

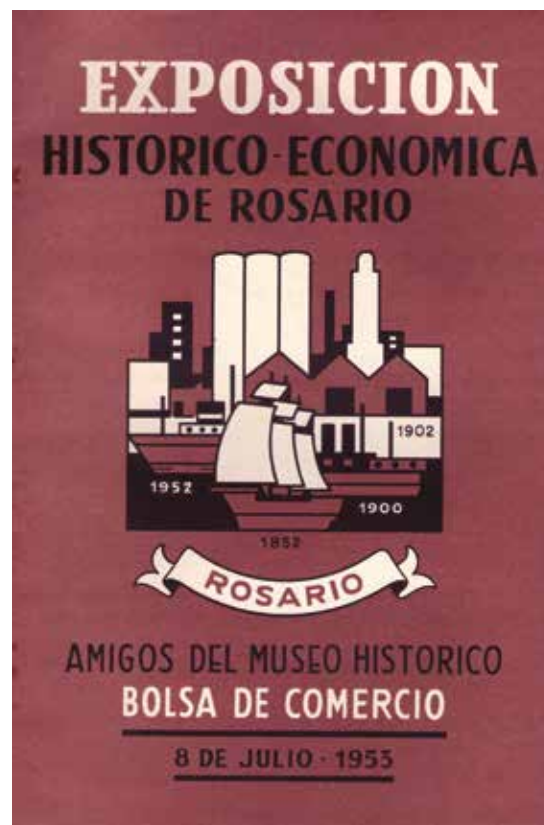


Estudio del arquitecto-ingeniero Ángel Guido, fotografía, Rosario, ca. 1927  
 Archivo fotográfico Escuela Superior de Museología de Rosario



Alcides Greca, *La torre de los ingleses*, Editorial Inca, Buenos Aires, 1929  
Diseño de cubierta y ex libris: Ángel Guido  
Colección particular

Asociación Amigos del Museo Histórico-Bolsa de Comercio, *Exposición Histórico-Económica de Rosario*, Rosario, julio de 1953  
Diseño de cubierta: Ángel Guido  
Biblioteca Museo Histórico Provincial de Rosario "Dr. Julio Marc"



*Honoris Causa*, premios y becas a lo largo de su carrera.<sup>27</sup> La universidad fue asimismo un campo de reflexión sobre la vigencia de la Reforma Universitaria y sobre su función social como constructora de cultura e identidad nacional, se propuso crear distintos institutos vinculados al arte y al urbanismo, insistió en la creación de la carrera de arquitectura y en fundar una Escuela Superior de Bellas Artes.<sup>28</sup>

### EL RENACENTISTA

Para muchos, en Ángel Guido, como “rejuvenecedor de lo arcaico”, revivía el espíritu de los artistas del Renacimiento en un ritmo vital que operaba entre las fronteras de la creación y de la investigación.<sup>29</sup> Este “arquitecto de Eurindia”, según Ricardo Rojas, fue sin dudas un artista integral que a lo largo de su vida ocupó un lugar protagónico, desempeñando una multiplicidad de roles, dentro del campo de las artes.<sup>30</sup>

Su maestría en el dibujo fue indudable, incorporado como una práctica desde el cursado de los estudios secundarios en el Colegio Industrial de la Nación de Rosario fue luego aprendido técnicamente en el desarrollo de sus carreras universitarias llevadas adelante en Córdoba. Además de la elaboración minuciosa, siempre ponderada, de planos, cuadros y proyectos arquitectónicos, con la invención en 1925 de un pantógrafo de perspectivas, este arte se trasladó al campo de la ilustración y el diseño gráfico que fue aplicado como una marca de distinción en la mayoría de sus publicaciones y de algunos compañeros.

El dibujo también se trasladó a las artes decorativas en el diseño de mobiliario para muchas de las viviendas proyectadas, como los muebles del comedor de la residencia de Ricardo Rojas, donde primaba la reinterpretación de la ornamentación de las iglesias y edificios coloniales de Potosí, Puno y Arequipa como ejemplos

<sup>27</sup> En 1933 fue nombrado Doctor *Honoris Causa* en Bellas Artes de la *University of Southern California*, en 1945 Profesor *Honoris Causa* de la Universidad de Guayaquil. También fue profesor titular de Historia del Arte en el Profesorado Nacional de Dibujo de Rosario, profesor adjunto de Historia del Arte en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Buenos Aires y profesor titular de Estética e Historia del Arte en la Escuela Superior de Bellas Artes.

<sup>28</sup> Guido, Ángel, *Definición de la reforma universitaria*. Rosario, Edición del autor, 1932. Del mismo autor, *Palabras de un Rector. Discursos y conferencias. Primer año de función rectoral 1948-3 mayo-1949* Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1949.

<sup>29</sup> *La Revista de El Círculo*, Rosario, 1923, p. 35.

<sup>30</sup> Rojas, Ricardo, *Silabario de la decoración americana*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1939.



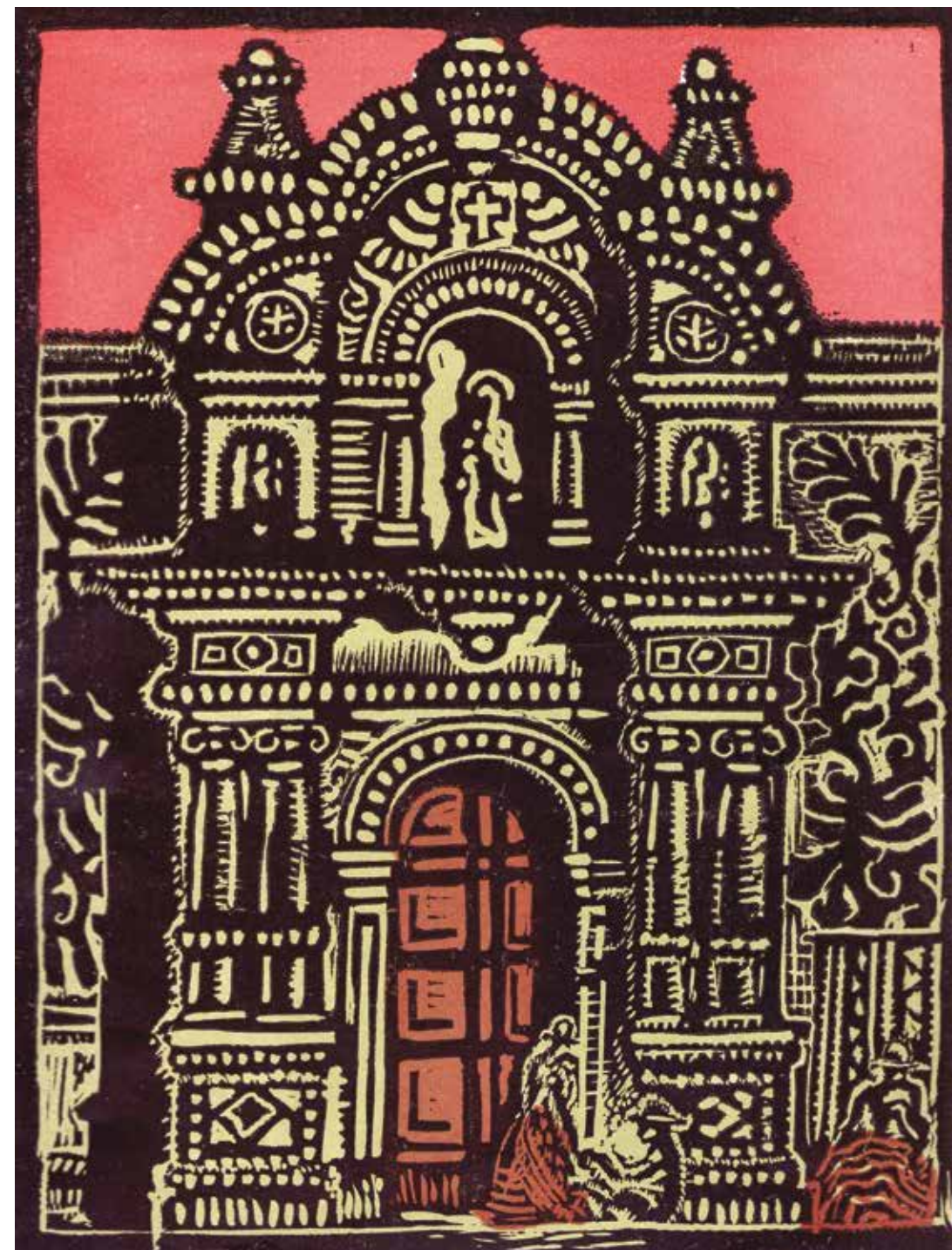
Ángel Guido, "Arequipeña",  
xilografía en tres colores, en *La Revista*  
de El Círculo, Rosario, verano, 1924  
Biblioteca Museo Histórico Provincial de  
Rosario "Dr. Julio Marc"

significativos de la pretensión global que tuvo su proyecto americanista que buscó abarcar todos los ámbitos y usos de la vida cotidiana.

De su hermano Alfredo, tomó el conocimiento de la técnica del grabado, en especial del aguafuerte, que utilizó para representar y documentar muchas de las obras arquitectónicas del siglo XVIII con las que ilustraría sus publicaciones. Precisamente, en 1931, el arquitecto Alejandro Christophersen lo destacaba como un "excelente dibujante y grabador de mérito" lo que le permitía "ilustrar sus ideas sin el balbuceo usual en aquellos arquitectos para quienes el dibujo es una rémora para expresar debidamente lo que el cerebro concibe". Con algunas de estas obras participó en diversos salones y también fueron exhibidas en Buenos Aires en 1927, en la Exposición Panamericana de Arquitectura y en 1933 en el Museo de Arte de Los Ángeles, California.

El diseño escenográfico fue para él un motivo de interés, "completamente familiar" al dominio de sus disciplinas, a sus "dedicaciones habituales intelectualmente", a sus libros y cátedras universitarias, tal como se lo expresara en 1933 a Frank Aydellote, presidente del *Swarthmore College de Pennsylvania*, cuando le solicitó su aval para trabajar como escenógrafo y arquitecto en los estudios cinematográficos de la *Paramount Pictures Corporation* de Hollywood. El interés por el cine y la escenografía se había manifestado tres años antes en Rosario, cuando formó parte de un proyecto cinematográfico frustrado sobre la figura de Juan Manuel de Rosas con el guión de Ricardo Rojas. Finalmente, en 1939, diseñó los bocetos de las cuatro escenografías realizadas por el pintor Gregorio López Naguil para la puesta en escena de "Ollantay. Tragedia de los Andes" de Ricardo Rojas, obra que fue presentada en julio de ese año en el Teatro Nacional de la Comedia con el auspicio de la Comisión Nacional de Cultura.<sup>31</sup> En ellos sobresale el diseño arquitectónico

<sup>31</sup> Rojas, Ricardo, *Ollantay. Tragedia de los Andes*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1939.







Ángel Guido, *Catedral de Puno*, aguafuerte, Puno (Perú), 1930. Museo Histórico Provincial de Rosario “Dr. Julio Marc”  
Donación Ángel Guido

de las edificaciones incaicas, caracterizadas por volúmenes geométricos, cercano a las obras monumentales públicas que realizaría y proyectaría durante esos años, como el Museo Histórico Provincial de Rosario o el Monumento Nacional a la Bandera. En 1943, volvió a realizar los bocetos para la escenografía producida por López Naguil para “La Salamanca. Misterio Colonial” –también de Rojas– con la música de Carlos Vega y Silvia Eisenstein.

En sus propuestas monumentales de orden público la escultura siempre estuvo presente, se destacan, entre las realizadas por el mismo Guido, las cinco estatuas que representan la historia de América para el llamado Propileo del Monumento a la Bandera. Estatuaria y monumentos fueron una constante en sus proyectos de mausoleos como el de Ricardo Rojas (1957) y Roque Sáenz Peña (1959) hasta en el de Dolores Dabat, realizado en 1943 en el cementerio El Salvador de Rosario, relación que también sostuvo en sus proyectos de monumentos conmemorativos como el Faro a Colón (1929), el Monumento del Centenario de Villa Constitución (1958) hasta el Monumento al Combate de San Lorenzo (1950) con su columna historiada a la romana y su “Carga de granaderos” considerada por Guido como “un grupo escultórico de sentimiento plástico dinámico”.<sup>32</sup>

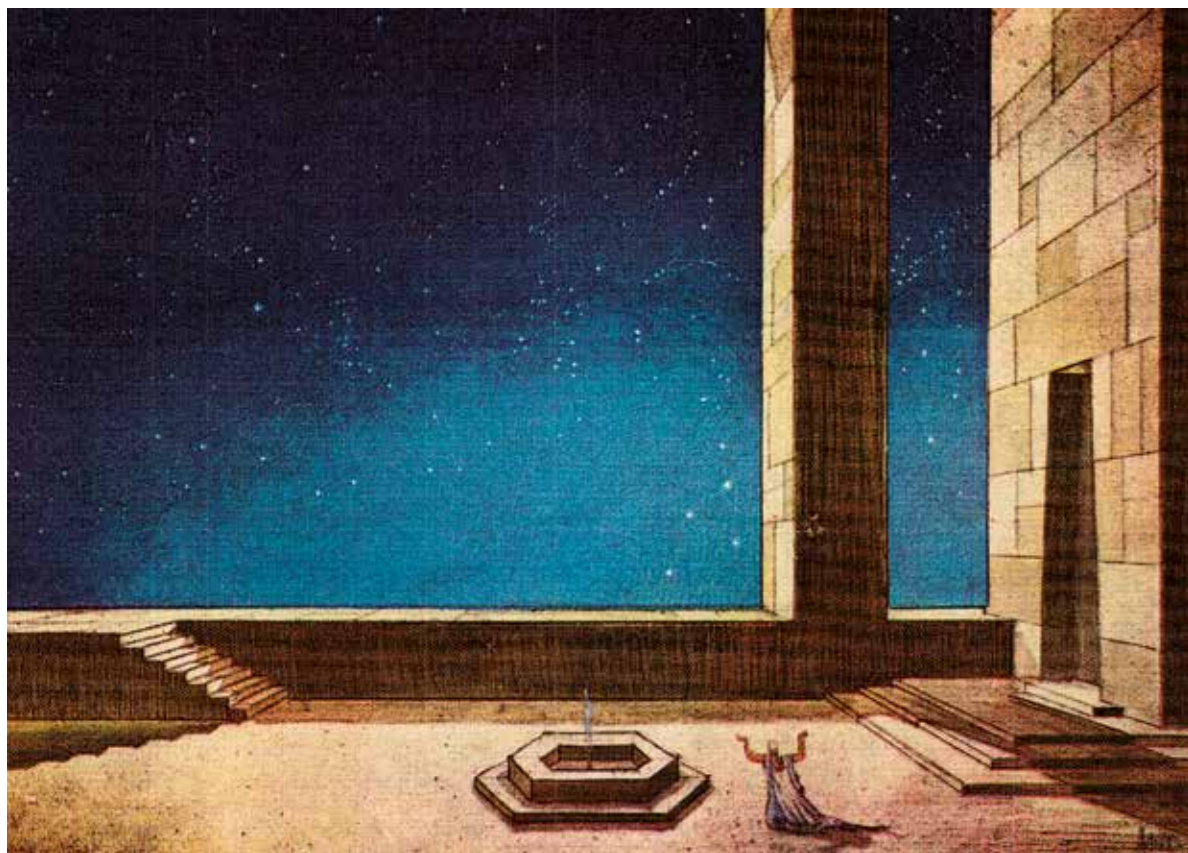
Además, ocupó el lugar de crítico de arte desde muy joven. Con sólo 23 años y siendo aún estudiante universitario comenzó a publicar en la revista *Apolo* de Rosario sus impresiones sobre los artistas que emergían en Córdoba y con el paso de los años valoró las producciones de los artistas rosarinos desde las páginas del diario *La Capital*.<sup>33</sup> No sólo consideraba al historiador y al crítico de arte como inspirador de los artistas de su tiempo sino también como un defensor del patrimonio histórico y arquitectónico de las ciudades argentinas, como lo hacía en 1926 desde la revista *Argos* de Rosario o desde los suplementos de *La Prensa* y *La Nación*.<sup>34</sup> Para él, la crítica de arte debía abordar los temas artísticos sin perder densidad en forma accesible al público y a los mismos artistas, alejándose del “complejo de problematicidad” que manifestaban muchos críticos en cuanto al orden y a la claridad

<sup>32</sup> Guido, Ángel, *Monumento al Combate de San Lorenzo*, Academia Nacional de la Historia, Filial Rosario, 1952, p. 6.

<sup>33</sup> Guido, Ángel, “Artistas jóvenes de Córdoba” en *Apolo. Revista mensual de artes y letras*, Rosario, a. I, n° VI, septiembre-octubre de 1919.

<sup>34</sup> Guido, Ángel, “Impresiones serranas” en *Argos. Publicación mensual ilustrada*, Rosario, a. I, n° 3, marzo de 1926. En relación al patrimonio arquitectónico colonial condujo en 1938 la “reconstrucción” de la iglesia y el convento de San Francisco en Santa Fe y la “monumentalización” de la casa histórica de Tucumán en 1937.





Ángel Guido, "Acto II de Ollantay",  
boceto para escenografía, en Ricardo Rojas,  
*Ollantay. Tragedia de los Andes*,  
Editorial Losada, Buenos Aires, 1939



Ángel Guido, "Acto III de Ollantay",  
boceto para escenografía, en Ricardo Rojas,  
*Ollantay. Tragedia de los Andes*,  
Editorial Losada, Buenos Aires, 1939



Ángel Guido, Proyecto Palacio de Correos, Rosario, ca. 1927. Museo Histórico Provincial de Rosario "Dr. Julio Marc"

Ángel Guido, *Monumento al Combate de San Lorenzo*, Academia Nacional de la Historia, Filial Rosario, 1952  
Colección particular



en la exposición de sus ideas.<sup>35</sup> En cuanto a legitimación de la práctica artística, fue miembro de múltiples comisiones vinculadas al arte y la estética urbana, como jurado actuó en los salones de arte organizados en los museos de Rosario y Santa Fe.<sup>36</sup>

Participó en el ámbito museológico, en el año 1928, obteniendo el segundo puesto en los concursos de proyectos para la construcción de los edificios del Museo Municipal de Bellas Artes de Rosario y del Museo Nacional de Bellas Artes. En 1937, proyectó el Museo Histórico Provincial de Rosario y en 1945 su ampliación, ponderado por sus "líneas modernas" y por ser el primer edificio para museo de historia diseñado especialmente para tal fin en el país. Además se ocupó del diseño de todos sus dispositivos museográficos y del "arreglo" de muchas de sus salas. Desde su inauguración en 1939, acompañó a su fundador, Julio Marc, como secretario del museo posibilitando la incorporación y la selección de piezas para la colección de arte americano y de arte colonial. En esta última, se destacaba la importante colección de pintura, la llamada "colección Guido" que había sido de su propiedad y que había vendido a los dueños de la tienda La Favorita para que fuese donada al Museo. En su ingreso a la Academia Nacional de la Historia, publicó sobre ella uno de los primeros trabajos que interpretaban la pintura colonial andina en Argentina aplicando la categoría de "arte mestizo".<sup>37</sup> En su programa de revalorización del arte colonial tomó el lugar de "director artístico" de las exposiciones de Arte Religioso Retrospectivo, producidas en el Museo Histórico rosarino en 1941 y 1950, estableciendo la selección de las obras a partir de un guión en el que buscaba establecer la relación entre el arte americano y europeo, escribiendo "una suerte de manual práctico", centrado en orientar al público y a los "gustadores del arte" en la interpretación de la pintura andina del siglo XVII y XVIII. Y diseñando e ilustrando uno de los mayores catálogos de exposiciones de arte colonial que se hayan hecho en nuestro país. La actuación de Guido como curador de estas exhibiciones permitió por primera vez ir instaurando dentro del campo museológico y artístico nacional este nuevo rol especializado en el diseño de exposiciones.<sup>38</sup>

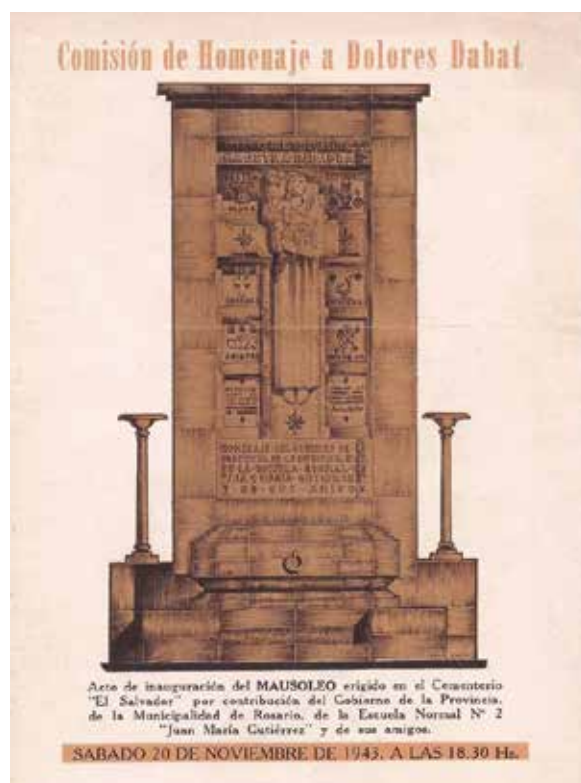
<sup>35</sup> Guido, Ángel, "La pintura desde David a Picasso" en *Nun. Crítica-Artes-Letras*, a. I, n° 1, Rosario, abril 1941, s/p.

<sup>36</sup> Por ejemplo, fue jurado del XIV (1935) y del XV (1936) Salón de Otoño de Rosario, y del XXIV (1947) Salón Anual de Santa Fe.

<sup>37</sup> Guido, Ángel, *Estimativa moderna de la pintura colonial. Significación estética de la colección del Museo Histórico de Rosario*, Rosario, Academia Nacional de la Historia, Filial Rosario, Publicación n° 5, 1942.

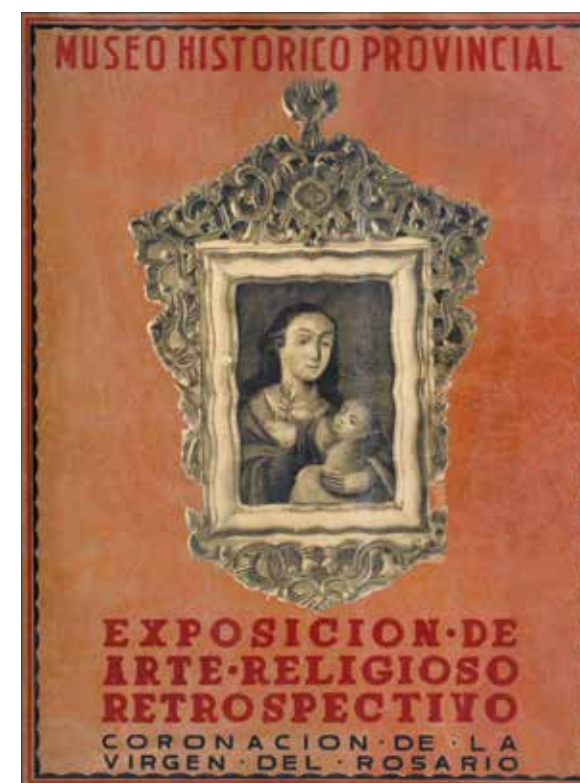
<sup>38</sup> Montini, Pablo, "El gusto por lo religioso: La exposición de arte religioso retrospectivo en el Museo Histórico Provincial de Rosario, 1941" en Artundo, Patricia y Frid, Carina, *El coleccionismo de arte en Rosario. Colecciones, mercado y exhibiciones, 1880-1970*, Fundación Espigas-CEHIPE, Buenos Aires, 2008.





Comisión de Homenaje a Dolores Dabat  
Mausoleo erigido en el Cementerio  
"El Salvador"  
Proyecto de Ángel Guido, Rosario, 1943

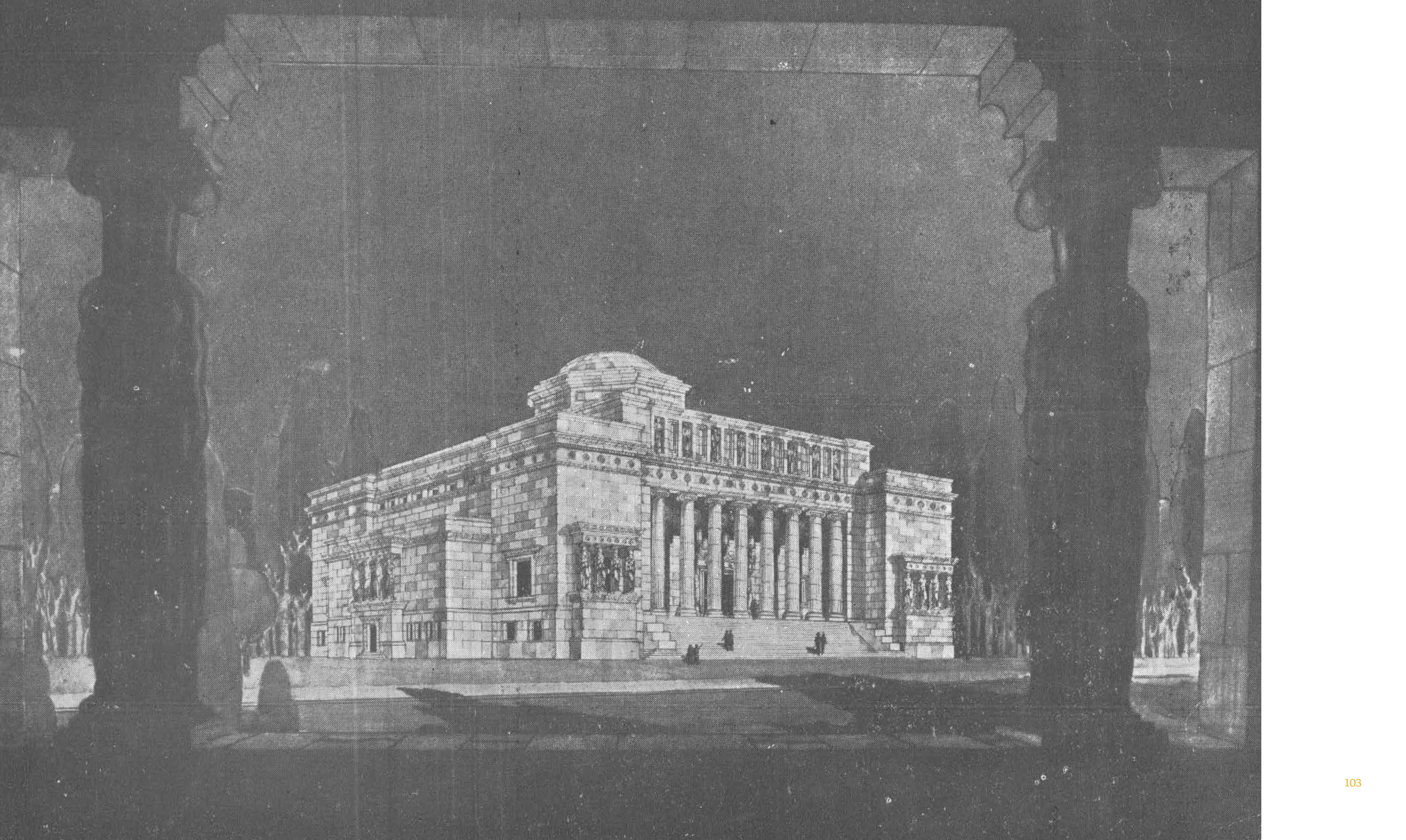
Ángel Guido, *Estimativa moderna de la pintura colonial. Significación estética de la colección del Museo Histórico de Rosario*, Academia Nacional de la Historia, Filial Rosario, publicación n° 5, Rosario, 1942  
Biblioteca Museo Histórico Provincial de Rosario "Dr. Julio Marc"



Ángel Guido, *Latindia. Renacimiento latino en Iberoamérica*, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1950  
Colección particular

Museo Histórico Provincial, *Exposición de Arte Religioso Retrospectivo*, Rosario, 1941  
Texto y diseño de cubierta: Ángel Guido  
Biblioteca Museo Histórico Provincial de Rosario "Dr. Julio Marc"







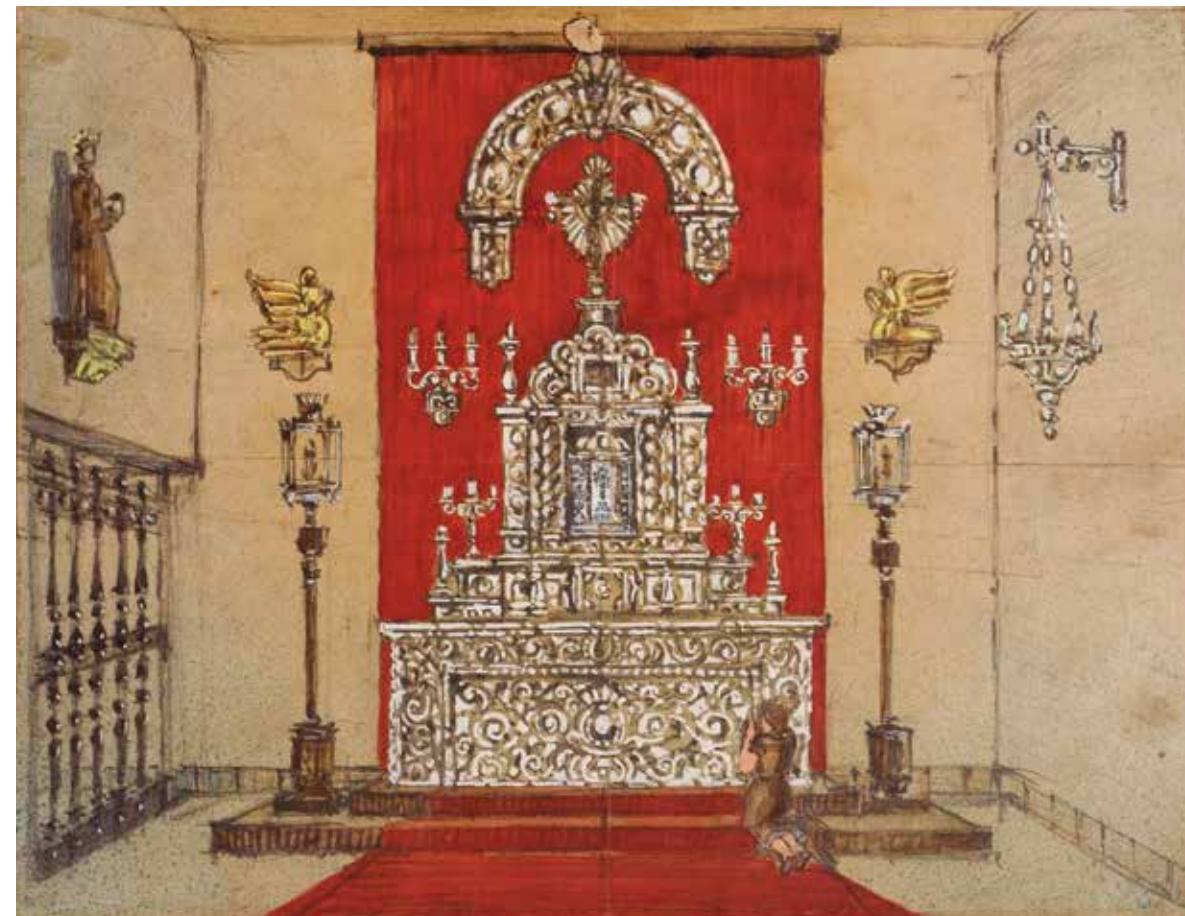
p. 102-103

Ángel Guido, "Ante proyecto concurso Museo Municipal de Bellas Artes", 2º premio, en *El Constructor Rosarino*, Rosario, n° 60, año III, octubre de 1928. Biblioteca Hilarión Hernández Larguía, FAPyD, UNR

Su carrera fue coronada con el aval de sus referentes intelectuales, mostrando siempre una destacada capacidad para establecer redes y poner en circulación sus publicaciones. Las más notables figuras del campo del arte, la historia, la filosofía y la arquitectura de su momento, tanto europeas como americanas, valoraron su obra. Muchos, como el etnólogo francés Paul Rivet (1876-1958), el filósofo católico Jacques Maritain (1882-1973) o el arquitecto estadounidense Rexford Newcomb (1886-1968), lo consideraban un verdadero "maestro". Entre tantos, el historiador de la arquitectura, Alberto Camacho (1901-1929), no justificaba que los arquitectos cubanos conocieran más a Newcomb que a un Ángel Guido; René Huyghe (1906-1997), curador del Museo del Louvre, decía que si su obra hubiese sido traducida al francés tendría "singular" éxito en París; Wölfflin ponderaba el desciframiento que había hecho de la "notable y original modalidad del Barroco en América" y Peter Meyer (1894-1984), arquitecto suizo editor de la revista *Das Werk* se sorprendía por su "exacto conocimiento del movimiento filosófico y estético de la arquitectura moderna europea".<sup>39</sup>

En tanto, este trabajo que ha planteado una lectura sobre la historia de los vínculos establecidos por Ángel Guido con el arte, sus instituciones y agentes es sólo un recurso preliminar que intenta, si fuera posible, promover la investigación sobre su obra artística en los campos planteados ya que como él mismo lo ha establecido, en relación al arte americano, gran parte de su obra aún no ha sido descubierta.

<sup>39</sup> Guido, Ángel, *Leonardo da Vinci*, edición del autor, Rosario, 1940, contratapas.



Ángel Guido, *Proyecto Sala Altar de plata*, dibujo coloreado, ca. 1950. Museo Histórico Provincial de Rosario "Dr. Julio Marc"

Nicolás Antonio de San Luis (1897-1960), *Retrato de Ángel Guido*, bronce, Rosario, 1937. 38 x 21 x 26 cm. Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino"



---

## EL MONUMENTO NACIONAL A LA BANDERA: TRASCENDER LO EFÍMERO

*Analía Brarda · Roberto De Gregorio*





# EL MONUMENTO NACIONAL A LA BANDERA: TRASCENDER LO EFÍMERO

Analía Brarda · Roberto De Gregorio

*“Cargadas de un mensaje espiritual, las obras monumentales de los pueblos continúan siendo en la vida presente el testimonio vivo de sus tradiciones seculares”*

Carta de Venecia<sup>1</sup>

Los proyectistas del Monumento Nacional a la Bandera probablemente se plantearon trascender lo efímero. Desde el punto de vista filosófico, lo efímero es todo lo que se presenta como de poca relevancia o sin profundidad, superficial y/o sin fundamento. Este vocablo proviene del griego ἐφήμερος (*ephēmeros*), significa lo que solo dura un día, por lo cual se lo asocia con todo aquello que posee un carácter temporal, transitorio, fugaz.

Nada más diferente de este Monumento ya que como su vocablo de origen latino lo indica, *monumentum* hace referencia a la memoria, a lo que nos permite recordar y se vincula con las ideas de mostrar y/o enseñar mediante una obra material.

En este sentido, los organismos internacionales indican en la *Carta de Venecia* que:

[...] la noción de monumento histórico, comprende la creación arquitectónica aislada, así como el conjunto urbano o rural que da testimonio de una civilización particular, de una evolución significativa o de un acontecimiento histórico. Se refiere no solo a las grandes creaciones sino también a las obras modestas que han adquirido con el tiempo una significación cultural.

<sup>1</sup> AA. VV., *Carta de Venecia. Carta Internacional para la conservación y restauración de Monumentos y Sitios*. II Congreso Internacional de Arquitectos y Técnicos en Monumentos Históricos-CIAM, Venecia, 1964.

Por su parte, la Ley Nacional N°17288 de 1970 determina como monumentos nacionales a los lugares, ruinas, formaciones naturales, fuentes, placas, así como a los objetos destinados a permanecer en sitios públicos con carácter conmemorativo.

En particular, el Monumento Nacional a la Bandera, como lo indica en su frente una leyenda que dice “La Patria a su Bandera”, fue pensado como un símbolo de la nacionalidad.

El Estado entonces se convirtió en un comitente singular englobando a todos los nacidos en este territorio, unidos afectivamente con el sentimiento de comunidad y fue quien solicitó la obra para establecer una identidad como nación a partir de homenajear a su bandera y a su creador.

De esta manera, el conjunto edilicio fue el resultado final de varios intentos de dar forma a la memoria de la creación de la bandera por Manuel Belgrano, fechada en febrero de 1812. Estas construcciones, como los proyectos sucesivos, fueron pasando de un carácter netamente escultórico a la concreción de una gran obra de arquitectura de tipo monumentalista compuesta por una torre, fuentes, hornacinas con esculturas, bajorrelieves y anfiteatro e imponente propileo a la manera de los griegos.<sup>2</sup>

Cabe preguntarse aquí ¿Cuáles son los valores o atributos que identifican al Monumento Nacional a la Bandera como un verdadero monumento? Y a su vez ¿Qué lo alejaría como propuesta de cualquier intento efímero?

A lo largo del tiempo desde la antigüedad, en las diferentes culturas, se construyeron distintos tipos de monumentos con diversos tamaños, diseños, materiales y/o estilos. Se utilizaron desde columnas conmemorativas aisladas hasta conjuntos de ellas, como en la plaza de San Pedro en el Vaticano. O la construcción del Monumento al Rey Víctor Manuel II (1820-1878, primer rey de Italia), creador del Estado nacional italiano, que está compuesto por una importante columnata de

<sup>2</sup> La primera obra fue constituida por Nicolás Grondona en el año 1872. Tenía forma de pirámide egipcia y estaba ubicada en la Isla que actualmente denominamos El Espinillo. El monumento fue destruido por una creciente del río Paraná. En 1909 el Congreso Nacional, como parte de las celebraciones del Centenario, contrató a la escultora argentina Lola Mora para la realización de un conjunto escultórico que no terminó de concretarse. En 1928 una Comisión Popular plantea un concurso internacional que queda desierto. En junio de 1936 otra comisión local llama a concurso nacional, pero es recién en 1940 cuando este se concreta. Véase Brarda, Analía “Monumento Nacional a la Bandera. ¿Monumento o Arquitectura?” en *Las Huellas de un símbolo*, CEDODAL, Rosario, 2007. Cfr. AA. VV., “Comisión popular presidida por Ramón Araya” en *Documentos sobre el Monumento a la Bandera en Rosario*, Rosario, 1928. Véase Revista Edilicia 8/9, año IV agosto-septiembre 1940.

gran escala en pleno centro de la ciudad. Parecería entonces que las columnatas se consideraban elementos arquitectónicos adecuados para conmemorar lo solemne.

En este sentido y para poder considerar a una construcción dentro de la categoría de monumento se deberían observar las particularidades de sus atributos tales como: el marco físico en el que se desarrolla la obra, los aspectos formales que la definen y las ideas vigentes en el campo arquitectónico al momento de su realización. Resulta entonces interesante verificar a continuación cuáles son dichas características en el caso del Monumento Nacional a la Bandera.

En primer lugar ¿Cuál fue el emplazamiento? Un imponente escenario de barranca, elegido a partir de considerar diversos testimonios orales sobre el lugar seleccionado por el General Manuel Belgrano para enarbolar por primera vez nuestra bandera.

A través del concurso nacional llevado adelante en 1940, que tuvo como ganadores a los arquitectos Ángel Guido, Alejandro Bustillo<sup>3</sup> y a los escultores José Fioravanti y Alfredo Bigatti bajo el lema de *Invicta*,<sup>4</sup> se tomó posesión de la hoy llamada Plaza Manuel Belgrano, el 24 de mayo del año 1943, dando comienzo con ello de forma inmediata a las obras en el sitio casi exacto donde se había levantado la insignia patria.<sup>5</sup>

En segundo lugar, la importancia de la función y de su forma surgió del programa de aquel concurso, donde se especificaba que se debía diseñar un espacio para que las tropas pudieran realizar la jura a la bandera. Además tenía que servir de mausoleo del General Manuel Belgrano y también proveer un lugar para ubicar a

<sup>3</sup> El arquitecto Bustillo, luego de ganar el concurso, se retira de la participación de las obras. Véase Brarda, Analía, *op. cit.*

<sup>4</sup> En diciembre del año 1942 –a pedido de la Comisión– Ángel Guido realiza modificaciones en los planos referidos a materialidades y a detalles escultóricos y ornamentales.

<sup>5</sup> El proyecto contiene el plano N°101 que abarca toda el área comprendida entre calles: Santa Fe, Rioja, Laprida y Avenida Belgrano. Se puede apreciar que se intervienen completamente las manzanas comprendidas entre Buenos Aires, 1° de Mayo, Córdoba y Rioja, interrumpiendo el tránsito de 25 de diciembre y 1° de Mayo y formando de esta manera una súper manzana en forma de L que se desarrollaría al sur del Monumento a la Bandera e incluiría la fuente existente en lo que hoy es el Parque a la Bandera. Dentro de este gran predio se ubicaría una nueva Catedral, con su correspondiente casa parroquial, insertadas en un pergolado y parqueizado general del sector. De este modo el Monumento quedaría flanqueado por espacios verdes que resaltarían su inserción en el sitio. Véase Bugnone, Silvia y De Gregorio, Roberto, “Los registros de la gestión: los primeros planos” en *Las Huellas de un símbolo*, CEDODAL, Rosario, 2007.





Ubicación del Monumento Histórico Nacional a la Bandera, Plaza Belgrano y sus alrededores, Rosario, ca. 1940  
 Archivo documental MHNB

las banderas encargadas de rememorar las victorias de la Nación, siendo su función primordial la de transmitir un mensaje.

Por ello, partiendo de un eje de simetría longitudinal este-oeste de 109,65 metros se puede reconocer claramente la presencia de tres sectores bien definidos, el Propileo, una amplia escalinata a cielo abierto o Patio Cívico, enmarcado por muros laterales en donde se dispusieron veintidós mástiles para las veinte banderas de los países hermanos de América, escoltadas por dos argentinas, conformando con ello un espacio tipo anfiteatro, y una Torre con una cripta y diversas esculturas alegóricas, abarcando una superficie total de 10.000 m<sup>2</sup>.

En la actualidad, viniendo desde el centro fundacional de la ciudad, donde se encuentran la Iglesia Catedral y el Palacio Municipal, atravesando el actual Pasaje Juramento,<sup>6</sup> se llega primero al Propileo.

¿Qué se entiende por propileo?<sup>7</sup> Los diferentes diccionarios de términos arquitectónicos coinciden en que evoca un conjunto edificado a modo de entrada monumental con pórticos o columnas y que también se asocia a la idea de vestíbulo.<sup>8</sup> Por lo tanto, además de servir para el ingreso, este espacio actúa como un portal cubierto de acceso. Un ejemplo paradigmático de ello es el ingreso a la Acrópolis de Atenas, construido en 430 a. C. Este se constituyó en una entrada monumental, que cuenta con una fachada hexástila (presencia de seis columnas), realizada en mármol pentélico que corona el camino escarpado que lleva a la cima de la “ciudad de los dioses”.

En el Monumento Nacional a la Bandera se pueden reconocer algunas coincidencias con lo dicho en el párrafo anterior: primero, el uso del mismo término –propileo– para designar una de sus partes, luego la asociación con la imagen de templo, que en el caso que nos ocupa sería un santuario impulsado por el pueblo.

Por último, en vez de utilizar seis columnas como en Atenas, se emplean doce enmarcadas en macizos que las inscriben de la misma forma que en esta última.

<sup>6</sup> En el año 1990, a través de un concurso público, los Arquitectos Beltramone, Ponzellini y Costa pueden finalmente concretar parte de las ideas proyectadas por Ángel Guido en el Pasaje Juramento.

<sup>7</sup> En la Antigua Grecia, la palabra en singular *própylon* o propileo (en griego antiguo, en plural, *προπύλαια*, compuesto del prefijo *προ* *pro* y *πύλιον/πύλαιον* -Προπύλαιον: delante de la puerta) designaba un vestíbulo ubicado en el frente de la entrada a un santuario, palacio o ciudad.

<sup>8</sup> Véase Fatás, Guillermo y Borrás, Gonzalo, *Diccionario de términos de arte y elementos de arqueología, heráldica y numismática*, Alianza Editorial, España, 1989, p. 26 y Ware, Dora y Beatty, Betty, *Diccionario ilustrado de arquitectura*. Editorial Gustavo Gili de México S.A., México, 2013, p. 118.



Propileo y escalinata de acceso al  
Monumento Histórico Nacional a la Bandera  
Fotografía de Antonio Carrillo  
Archivo documental MHNB

Por otra parte, si observamos los elementos más sobresalientes de las estructuras de los templos antiguos veremos sin duda que son las columnas, a las que se denominan o reconocen como órdenes arquitectónicos (dórico, jónico, corintio), las que determinan proporciones y formas mediante un conjunto de partes armónicas entre sí que les otorgan unidad a los edificios, constituyendo con ello los cánones de belleza clásica.

Se puede preguntar aquí, si con el diseño del Propileo los proyectistas intentaban representar la idea de lo perenne, reproduciendo con sus proporciones aquel ideal de belleza clásica.

El Monumento Nacional a la Bandera ¿A qué orden clásico hace referencia? En realidad a ninguno, puesto que allí se construyeron un conjunto de pilastras, volúmenes puros sin ninguna ornamentación, ni basas, ni capiteles propios de los órdenes arquitectónicos. Solo la geometría y sus proporciones le otorgaron el valor de lo permanente. En este caso, el Propileo se conformó como un cuerpo donde la horizontalidad de su diseño exagera la verticalidad de la Torre en el otro extremo.

Viniendo desde la Plaza 25 de Mayo, este sector del conjunto actúa como un tamiz, como un espacio de transición que permite ir descubriendo gradualmente el mismo, adelantando levemente la sorpresa a través de los intersticios de estas especiales pilastras. Un respetuoso santuario abierto permanentemente al uso público en cuyas cuatro esquinas, en sendas hornacinas, se ubicaron las esculturas realizadas por el propio Ángel Guido que representan con sus imágenes a una América prehispánica. Allí se ubicó a su vez, en una plataforma de piedra andina, una urna votiva para homenajear al soldado desconocido. Allí, el fuego siempre encendido se presenta como símbolo de pureza indestructible.

Por debajo del Propileo, con ingreso por calle Santa Fe, fue alojada la Galería de Honor de las Banderas de América, espacio destinado a representar la confraternidad de los pueblos americanos.





Llama Votiva del Monumento Histórico  
Nacional a la Bandera  
Fotografía de Antonio Carrillo  
Archivo documental MHNB

A continuación, se abre la Escalinata o Patio civil, enmarcado por muros bajos que establecen una clara delimitación entre el adentro y el afuera del conjunto. Sobre estos parapetos se ubicaron treinta y cuatro farolas y/o mástiles. Verdadero recinto abierto que marca un silencio, una pausa entre los dos extremos de la obra. Casi a modo de un teatro griego de escalinatas más pausadas, posibilita el desarrollo de las ceremonias cívicas y posee como telón de fondo una hornacina rodeada por los escudos que representaban a las provincias, donde fue alojada la escultura de una figura del escultor José Fioravanti, que simboliza a la “Patria de la Fraternidad” y el “Amor o Madre Patria”, coronada de laureles, con un escudo a su derecha.

Este espacio de la escalinata entre muros bajos, si se tienen en cuenta los trabajos teóricos de Guido y su preocupación por el espíritu americano, parece recordar a las capillas de los pueblos de encomiendas de indios, que servían para dar misa al exterior en época del Virreinato del Río de la Plata. Puesto que estas obras, casi siguiendo prototipos peruanos, elaborados con muy escasos recursos, presentaban un patio cercado con paredes o tapias que antecedían a las iglesias y albergaba la reunión comunitaria.<sup>9</sup>

De este modo, parecería que el Patio Cívico fue pensado con la idea de crear un lugar haciendo uso estratégico de la topografía, diferenciándose con esta actitud de los monumentos tradicionales americanos, construidos para esa misma época, que generalmente eran mojones ubicados en el centro de una plaza.

En esta parte de la obra se dispusieron también cuatro bajorrelieves en mármol «Creación de la Bandera», «Juramento de la Bandera en Jujuy», «Las Damas Mendocinas bordan la Bandera de los Andes» y «Juramento de la Bandera de los Andes”.

Otro sector importante del conjunto es la Torre de 60 metros de altura, la que se presenta como un volumen cúbico con remate apiramidado, con mirador y soles

<sup>9</sup> Como es el caso del pueblo de Casabindo, que se encuentra ubicado en el departamento de Cochínoca a una altitud de 3400 metros, en pleno sector norte del Altiplano andino, unos 55 km al suroeste de Abra Pampa. Cfr. Guido, Ángel, *Orientación espiritual de la arquitectura en América*, Autor, Rosario, 1927 y Guido, Ángel, *Redescubrimiento de América en el Arte*, El Ateneo, Buenos Aires, 1944.





Escalinatas del Monumento Histórico Nacional a la Bandera  
Fotografía de Antonio Carrillo  
Archivo documental MHNB

incaicos,<sup>10</sup> casi a modo de un rascacielos. Con su sola presencia logró cambiar la escala del entorno al momento de su construcción y se impuso –y se impone– como un hito en el paisaje urbano. Se la ubicó sobre un sector que representa la proa de una nave, una especie de carabela cuya idea era la de simbolizar el rumbo del pueblo argentino hacia su destino promisorio, que según la palabra de sus autores tenía

[...] la proa hendiendo los gigantes Océanos de América, como podrá inferirse va en esto, implícita, la idealización monumental de la geografía. Expresión miguelangesca del mapa geográfico de nuestra Patria.<sup>11</sup>

Si se observa con detenimiento este sector de la obra, se podrá reconocer la representación de olas geometrizadas a la manera del art decó y la presencia de dos colosos que representan al “Río Paraná” y el “Océano Atlántico”, este último representado como un viejo dios del mar, coronado de plantas marinas y sujetando en sus manos un pez. Por otra parte, “La Pampa” fue simbolizada a través de la figura de un gaucho y “Los Andes” por un serrano junto a un caballo de tipo montaños.

Allí también se dispuso una escultura llamada “La Patria Abanderada” del escultor Alfredo Bigatti, a la que dio forma de figura femenina con gorro frigio envuelta en la enseña nacional, con una tacuara como asta, con el fin de representar a la bandera. Por sus características, el arquitecto e ingeniero Ángel Guido la denominaba como la *Samotracia argentina*.<sup>12</sup>

Ingresando a la Torre desde el Patio Cívico para poder acceder a la Cripta de Belgrano se dispusieron dos puertas con sendos bajorrelieves que simbolizan «el ideal» y «la gloria». En la Cripta propiamente dicha, se ubicó una escultura de bronce del General también realizada por José Fioravanti, sosteniendo un libro en sus manos y la cruz de Cristo.

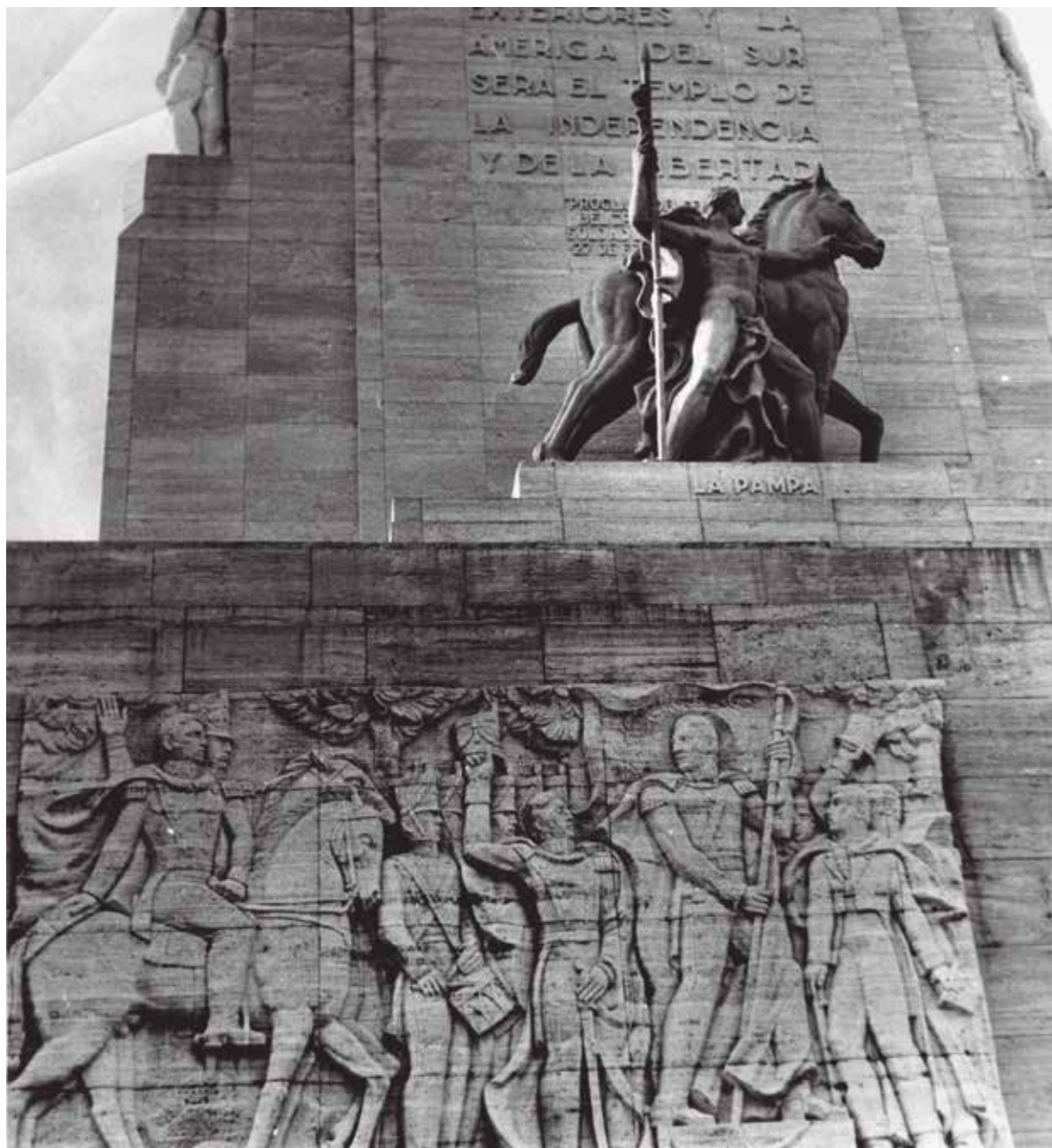
También bajo la Torre a un mismo nivel de la Cripta, Ángel Guido previó la construcción de la “Sala o Galería de las Provincias”, aunque en 1957 al momento de su inauguración, no se había logrado concretar. Se puede ingresar a la misma por la escalinata que linda con la calle Santa Fe. En aquel espacio se previeron la

<sup>10</sup> Refiere a las teorías del arquitecto e ingeniero Ángel Guido, donde el lago Titicaca era el epicentro de su texto *Eurindia en el arte hispanoamericano*, 1930.

<sup>11</sup> *Memoria Descriptiva del Lema Invicta* del Concurso del Monumento a la Bandera, p. 1. Véase en Biblioteca Argentina J. Álvarez.

<sup>12</sup> La *Victoria alada de Samotracia* es una escultura en bulto perteneciente a la escuela Rodia del período helenístico.





Bajorrelieve "Juramento Andes" y escultura "La Pampa" de Alfredo Bigatti  
Fotografía de Antonio Carrillo  
Archivo documental MHN

disposición de 25 nichos de mampostería (23 provincias en aquel entonces, más los espacios para la ciudad de Buenos Aires y Rosario) a lo largo de amplios pasillos de 7 por 21 metros.

Por otro lado, los proyectistas Guido-Bustillo diferenciaron sus propuestas desde los primeros bocetos del concurso puesto que en aquella época no tenían las mismas inquietudes arquitectónicas; motivo por el cual Bustillo, luego de obtener el premio, se retira de la ejecución de la obra.

En los primeros planteos de Bustillo se puede observar una mayor utilización de elementos del lenguaje clásico, como la definición clara del basamento, desarrollo, remate, los órdenes arquitectónicos, el uso de frontis, cornisas, hornacinas, una pequeña proa donde ubicó la figura de la patria a modo de mascarón de un barco, ideas que se fueron desvaneciendo en su segunda propuesta.<sup>13</sup>

Mientras que Guido, en su maqueta, puso en evidencia las diferentes inquietudes y sus búsquedas sobre la arquitectura moderna y la expresión de ésta en América, con el fin de encontrar un lenguaje nuevo. Dichos cambios fueron los que finalmente se cristalizaron en la obra que hoy conocemos.

El conjunto entonces se presenta con una doble lectura formal dado que sus elementos ornamentales despojados, propios de las nuevas ideas modernas, eliminan lo superfluo y solo se construyen los recursos justos y necesarios para llamar la atención, estableciendo un sutil juego entre los valores de la tradición y la modernidad.

No obstante estas diferencias, los diseñadores se plantearon desde las ideas iniciales trascender lo efímero, puesto que según se indica en la memoria descriptiva del lema *Invicta*, que representaba la propuesta ganadora del concurso del Monumento planeada por Guido-Bustillo, estos señalaron que querían lograr "una plástica seria, moderada, noble" a través del empleo de "un partido clásico monumental, eje Pasaje Juramento, Propileo triunfal y Monumento a la Bandera" y continuaban diciendo:

[...] ni muy moderna ni muy clásica. Demasiado moderna, hubiéramos caído en Monumento o Pabellón de exposición Internacional. Es decir, obra efímera, superficial. Demasiado clásica, hubiéramos caído en plástica inactual. Es decir, ausente de imaginación, arqueología...<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Cfr. Levisman, Mirta, *Bustillo. Un proyecto de Arquitectura Nacional*, ARCA, Buenos Aires, 2007.

<sup>14</sup> *Memoria Descriptiva del Lema Invicta del Concurso del Monumento a la Bandera, op. cit.*

Torre del Monumento Histórico Nacional a la Bandera, con la presencia de Ángel Guido, 1957  
 Colección Manuel Chamorro,  
 Archivo documental MHNB

Finalmente, el Monumento Nacional a la Bandera da cuenta de las preocupaciones proyectuales que entendían que la obra debía ser única, irrepetible, que tenía que destacarse dentro de su entorno.<sup>15</sup> Y que al combinar lo clásico y lo moderno se le podía otorgar un sentido de perdurabilidad. Lo clásico, logrado a partir de la coherencia entre el diseño de cada parte y el conjunto, la simetría y claridad empleada. Mientras que lo moderno estaba manifestado en la simpleza de sus formas y la falta de ornamentación.

En otro orden de temas, como era habitual en las obras monumentales clásicas, se tuvo la intención de amalgamar todas las partes del conjunto con un solo material: fue revestido en mármol travertino de los Andes, dando respuesta a lo que se establecía en las bases del Concurso Nacional, donde se había dispuesto como requisito el empleo de materiales argentinos. Este mármol de San Juan entonces recubre la estructura de hormigón por dentro y por fuera.

Por último, retomando lo dicho en párrafos anteriores, respecto al tercer aspecto que se debía tener en cuenta para evaluar un monumento, era el debate arquitectónico vigente al momento de su creación. Se puede comprender que el surgimiento de Monumento Nacional a la Bandera no fue un hecho aislado, sino que en aquella época los Estados e instituciones latinoamericanas le otorgaban mucha importancia a las construcciones conmemorativas de sus propias historias.

En este marco de exaltación se puede entender el surgimiento en el siglo XX de los pabellones americanos o los himnos nacionales. Como por ejemplo, la erección del mástil conmemorativo de Argentina (1926) de la ciudad de Buenos Aires, el Monumento a la Bandera de Barranquilla, Colombia (1931), el Monumento Nacional a la Bandera de Cuba (1945) o el Monumento a la Bandera de Durango, en México (1944) o el Monumento a la Patria de Mérida, México (1945-56) o el grupo escultórico de Montevideo (Uruguay) o el Monumento a la raza india en San Juan de Morros,

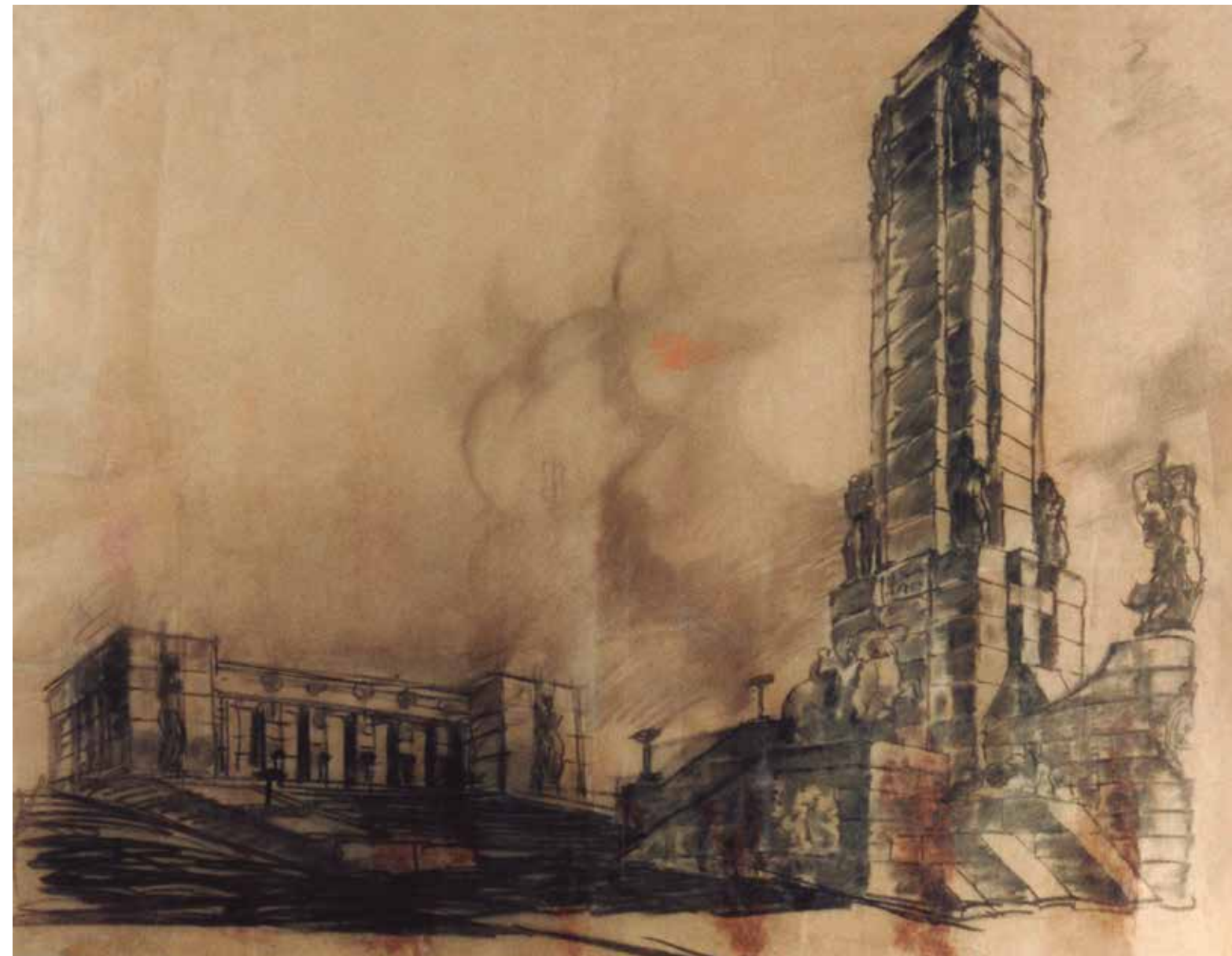
<sup>15</sup> Cfr. De Gregorio, Roberto y Brarda, Analía et al., *Guía de Arquitectura de Rosario*, Junta de Andalucía, España, 2003.







Bosquejo del Monumento Histórico Nacional a la Bandera atribuido a Alejandro Bustillo  
Archivo fotográfico Escuela Superior de Museología de Rosario



Bosquejo del Monumento Histórico Nacional a la Bandera realizado por Ángel Guido  
Archivo fotográfico Escuela Superior de Museología de Rosario



Venezuela (1964-5).<sup>16</sup> Lo que permite leer como coherente el encargo del Estado argentino para la ciudad de Rosario, aunque la obra rosarina se diferencia claramente de los demás por su escala y su multifuncionalidad, destacándose del resto.

Por ello el Monumento Nacional a la Bandera, desde su construcción, se ha convertido en un símbolo que, como señalan Chevalier y Gheerbrant, es como:

[...] una flecha que vuela y que no vuela, inmóvil y fugitiva, evidente e inaprensible [...] donde las palabras serán indispensables para sugerir el sentido, o los sentidos de un símbolo, pero se debe recordar siempre que son incapaces para expresarlos en todo su valor [...] los símbolos revelan velando y velan revelando.<sup>17</sup>

Metafóricamente hablando, el imaginario colectivo sería el que expresa y traduce el recorrido ideal de esa flecha.

Precisamente después de tanto tiempo transcurrido, desde su inauguración el 20 de junio de 1957, sigue poseyendo una relevancia icónica. Este conjunto se ha convertido en un ámbito donde a lo largo del tiempo se han protagonizado y se protagonizan actos cívicos, políticos, religiosos, culturales y turísticos.

En síntesis, se puede afirmar que sus proyectistas lograron diseñar un verdadero monumento que, por sus cualidades formales, funcionales y estéticas se ha convertido en símbolo de la comunidad y conforma un paisaje cultural que ha logrado trascender lo efímero representando la identidad de los rosarinos y de los argentinos de hoy y de siempre.

<sup>16</sup> Véase Gutiérrez Viñuales, Rodrigo, “Simbolizar el símbolo. Monumento público y exaltación americana” en *Las Huellas de un símbolo*, CEDODAL, Rosario, 2007.

<sup>17</sup> Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain, *Diccionario de Símbolos*, Editorial Herder, España, 2003, p. 16.



El Monumento Histórico Nacional a la Bandera en la actualidad  
 Archivo documental MHNB



# ESCUELA NACIONAL SUPERIOR DE BELLAS ARTES DE ORIENTE PARA ROSARIO

## PREPARATORIA

ESTA ESCUELA PREPARATORIA SE CREARA SOBRE LA BASE DE LA EXISTENTE ESCUELA DE A...

CURSOS	T E M A T I C A		SISTEMATIZACION ORGANICA DE LA ENSEÑANZA ORIENTADA HACIA LA CAPTACION INTEGRAL DE LA FORMA POR EL DIBUJO						
	M O T I V O S		TEORIA COMPLEMENTARIA	DIBUJO VISUALIDAD	MODELADO TACTILIDAD	GEOMETRIZACION ABSTRACCION INTELLECTIVA	MEMORIZACION ABSTRACCION IMAGINATIVA	ESTILIZACION OBJETIVACION IMAGINATIVA	
	PRIMER SEMESTRE LECTIVO	2... FORMAS GEOMETRICAS DOS DIMENSIONES 3... FORMAS GEOMETRICAS TRES DIMENSIONES	TEORIA ELEMENTAL DE LA ESTETICA DE LA LINEA, EL PLANO Y EL ESPACIO TRIDIMENSIONAL.	LADIZ CARBONILLA	RECONSTRUCCION PLASTICA DE FORMAS GEOMETRICAS SENCILLAS	PROYECCIONES ELEMENTALES DE LOS MOTIVOS DE LA TEMATICA	MEMORIZACION DIBUJADA DE MOTIVOS ELEMENTALES	DIBUJOS LINEALES SIMPLEMENTE PERFILADOS DE LOS MOTIVOS DE LA TEMATICA	
I	FLORA Y FAUNA AMERICANAS, ARGENTINAS Y REGIONALES... OBJETOS (YESO, MADERA, TEJIDOS, ETC) SENCILLOS CON COMPOSICION ELEMENTAL	TEORIA ELEMENTAL DEL COLOR	PROGRESIVA Y PAULATINAMENTE LLEGADA A LA ACUARELA Y PAPELES DE COLOR	12	5	3	1	1	
II	CUERPO HUMANO I. VESTIDO: ASUNTOS SOBRE TRABAJADORES DE LA CIUDAD Y DEL CAMPO ARGENTINO. II. DESNUDO: DIDACTICA CLASICA	TEORIA ELEMENTAL DE LA COMPOSICION ANATOMIA ARTISTICA ELEMENTAL	TODAS LAS TECNICAS, LADIZ, ACUARELA, TEMPERA, ETC.	12	5	3	1	1	

TITULO: BACHILLER EN BELLAS ARTES.

INGRESO: SEXTO GRADO APROBADO CON EXAMEN DE INGRESO

## INTERMEDIA

ESTA ESCUELA INTERMEDIA SE CREARA SOBRE LA BASE DEL PROFESORADO NACIONAL DE...

CURSOS	T E M A T I C A SOBRE LA VIDA INTEGRAL SOCIAL ARGENTINA TALLERES	CULTURA COMPLEMENTARIA DE LA TEMATICA		TECNICA COMPLEMENTARIA DE LA TEMATICA			CULTURA UNIVERSALISTA
		TEORIA COMPLEMENTARIA	LITERATURA COMPLEMENTARIA	GEOMETRIZACIONES	ESTILIZACIONES	OBJETIVACIONES	
I	TEMAS SOBRE LA VIDA Y EL TRABAJO AGRICOLA Y GANADERO DEL CAMPO ARGENTINO (DIBUJO TALLER (DECORACION PINTURA Y DECORACION ESCULTURA)	TEORIA DE LA COMPOSICION Y DE LA ESPACIALIDAD I	LITERATURA DESCRIPTIVA - EVOCATIVA DE LA VIDA INTEGRAL EN LAS ESTANCIAS ARGENTINAS	PROYECCIONES MONGE Y PERSPECTIVA I	COMPOSICION DECORATIVA I	ANATOMIA ARTISTICA I ENSEÑANZA GRAFICA	HISTORIA SINтетICA DE LA PEDAGOGIA DEL DIBUJO
II	TEMAS SOBRE LA VIDA Y EL TRABAJO URBANOS EN LAS CIUDADES ARGENTINAS (DIBUJO TALLER (DEC. PINTURA Y DEC. ESCULTURA Y ILUSTRACION Y SEBADO)	TEORIA DE LA COMPOSICION Y DE LA ESPACIALIDAD II	LITERATURA DESCRIPTIVA - EVOCATIVA DE LA VIDA INTEGRAL EN LAS CIUDADES ARGENTINAS	PROYECCIONES MONGE Y PERSPECTIVA II	COMPOSICION DECORATIVA II	ANATOMIA ARTISTICA II ENSEÑANZA GRAFICA	PEDAGOGIA DEL DIBUJO PARA ESCUELAS PRIMARIAS
III	TEMAS DE CARACTER EVOCATIVO SOBRE LA VIDA DEL HOMBRE EN NUESTROS RIOS, MARES, MONTAÑAS Y BOSQUES ARGENTINOS (DIBUJO TALLER (DEC. PINTURA Y DEC. ESCULTURA Y ILUSTRACION Y SEBADO)	TEORIA DE LA COMPOSICION Y DE LA ESPACIALIDAD III	LITERATURA DESCRIPTIVA - EVOCATIVA DE LA VIDA INTEGRAL EN NUESTROS RIOS, MARES, MONTAÑAS Y BOSQUES ARGENTINOS	PROYECCIONES MONGE Y PERSPECTIVA III	COMPOSICION DECORATIVA III	ANATOMIA ARTISTICA III ANATOMIA DEL CABALLO	PEDAGOGIA DEL DIBUJO PARA ESCUELAS SECUNDARIAS

TITULOS: PROFESOR NORMAL NACIONAL DE DIBUJO: PARA LOS QUE INGRESEN CON TITULO DE MAESTROS NORMALES.

INGRESO: SIN EXAMEN: EGRESADOS DE LA PREPARATORIA, DEL NACIONAL Y DEL INDUSTRIAL. CON EXAMEN: BACHILLERES NACIONALES MAESTROS

## SUPERIOR

CURSOS	TALLERES SUPERIORES		CULTURA AMERICANISTA COMPLEMENTARIA	CULTURA UNIVERSALISTA COMPLEMENTARIA	TOTAL HORAS SEMANALES
	LOS TALLERES DE ARTE APLICADO PREPARARAN LAS COMPOSICIONES Y PROYECTOS PARA LA ESCUELA SUPERIOR DE ARTESANOS.	TEMATICA APLICADA EN LOS TALLERES			
I	ARTE PURO	PINTURA ESCULTURA GRABADO	HISTORIA ECONOMICA - SOCIAL ARGENTINA Y AMERICANA	ESTETICA SUPERIOR DE LA HISTORIA DEL ARTE Y DE LA COMPOSICION I	30
II	ARTE APLICADO SUPERIOR	DECORACIONES MURALES - FRESCO DECORACION ARQUITECTONICA ARTES MENORES I (ARTES DEL FUEGO, MADERA, PIEDRA, HIERRO)	LA NOVELA Y EL ENSAYO DE CARACTER SOCIAL ARGENTINO Y AMERICANO	ESTETICA SUPERIOR DE LA HISTORIA DEL ARTE Y DE LA COMPOSICION II	30
III		ARTES MENORES II (ARTES DEL LIBRO, PUBLICIDAD, TEJIDO) ESCENOGRAFIA CINE Y TEATRO	LA POESIA Y EL CUENTO DE CARACTER REGIONAL ARGENTINO Y AMERICANO	ESTETICA SUPERIOR DE LA HISTORIA DEL ARTE Y DE LA COMPOSICION III	30

TITULO: LICENCIADO NACIONAL EN BELLAS ARTES.

INGRESO: SIN EXAMEN: EGRESADOS DE LA INTERMEDIA UNICAMENTE. CON EXAMEN: PROFESORES NORMALES NACIONALES DE DIBUJO Y ARQUITECTOS

## LA CONSTRUCCIÓN DE UN PROGRAMA ESTÉTICO-PEDAGÓGICO AMERICANISTA PARA LA CIUDAD DE ROSARIO

María Elisa Welti



ESC DE

CURSOS	EN ZAR
I	A
II	
III	

TITULO:



# ÁNGEL GUIDO: LA CONSTRUCCIÓN DE UN PROGRAMA ESTÉTICO-PEDAGÓGICO AMERICANISTA PARA LA CIUDAD DE ROSARIO

María Elisa Welti

La trayectoria profesional y académica de Ángel Guido, más allá de su singular y reconocida obra arquitectónica, está ligada a la creación y organización de instituciones educativas especializadas en la formación de ingenieros, arquitectos y artistas plásticos, proceso que tuvo lugar en la primera mitad del siglo XX en la ciudad de Rosario.<sup>1</sup> La impronta de su perspectiva americanista aparece en las diferentes propuestas formativas que impulsó, permitiendo considerar las intervenciones educativas de Guido como piezas que componen un ambicioso y singular programa estético-pedagógico. Puede afirmarse, asimismo, que ese programa excedió las instituciones de educación formal, buscando ofrecer un repertorio visual basado en la iconografía americana a partir de diversos soportes y estrategias de materialización.

## EXPERIENCIAS INICIÁTICAS: DE LA CÓRDOBA REFORMISTA AL VIAJE AMERICANO

A principios de la década de 1920, un joven Ángel Guido volvía a la ciudad de Rosario luego de transitar, en sus años de formación, experiencias esenciales para su carrera académica y profesional. En la Universidad de Córdoba había obtenido

<sup>1</sup> Este proceso de institucionalización de la formación de arquitectos, ingenieros y artistas plásticos puede definirse como el pasaje de modos “accionales” a modos institucionales en los que se produce una definición y un acotamiento progresivo de los tiempos, los espacios, los agentes, los contenidos, asociados a la transmisión de determinados saberes. Cfr. Cucuzza, Rubén, “El Proyecto Histelea: nuevas aperturas teóricas y desafíos metodológicos” en *Magis Revista Internacional de Investigación en Educación*, vol. 4, n° 7, Bogotá, Colombia, 2011.

p. 128

Gráfico desplegable que sintetiza la propuesta de organización de las escuelas de formación de artistas, artesanos y profesores para la ciudad de Rosario

En Ángel Guido, *Academia Superior de Bellas Artes de Orientación Social para Rosario*, Rosario, 1947

Archivo documental MHNB



los títulos de Ingeniero y Arquitecto e integrado, además, un sector del claustro estudiantil comprometido con la Reforma Universitaria acontecida en 1918.<sup>2</sup>

También en Córdoba, Guido tuvo ocasión de efectuar un primer acercamiento al estudio de la arquitectura colonial dado que, por entonces, Johannes Kronfuss –pionero en el relevamiento de la arquitectura colonial argentina– era uno de los docentes más reconocidos de la carrera de Ingeniería Civil de esa casa de estudios.<sup>3</sup>

Por otra parte, entre 1919 y 1920, Guido emprendió el primero de sus viajes por América, visitando Bolivia, Perú, Chile y el norte argentino. El recorrido lo acercó a un repertorio de imágenes americanas pre y postcolombinas, así como a intelectuales latinoamericanos estudiosos de estas expresiones. Fue, en este sentido, un viaje de iniciación, cuyos efectos perdurarían en la obra de Guido.<sup>4</sup>

Estas experiencias como estudiante y viajero sitúan a Guido epocal y territorialmente, poniéndolo en temprano diálogo con discusiones y herencias con las que tejerá la trama de su vida académica y profesional.

<sup>2</sup> Cfr. Collado, Adriana, “Ángel Guido en la universidad” en Gutiérrez, Ramón (coord.), *El pensamiento americanista en tiempos de la Reforma Universitaria. Ricardo Rojas-Ángel Guido*, OEI-CEDOCAL, Buenos Aires, 2018.

<sup>3</sup> Kronfuss era Ingeniero y Arquitecto, egresado de la Real Facultad de Ciencias Técnicas de Munich. Había llegado al país en 1910 y en 1915 se radicó en la ciudad de Córdoba donde desarrolló tareas profesionales y docentes. El relevamiento efectuado por él fue publicado en 1921 con el título “Arquitectura Colonial en la Argentina”. Cfr. Liernur, Jorge - Aliata, Fernando, *Diccionario de Arquitectura en la Argentina: estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades* en Clarín Arquitectura, 2004 y Núñez, María Victoria, “Un momento arquitectónico en Córdoba: 1916-1926” en *Revista Síntesis* n°6, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, 2015.

<sup>4</sup> Ángel Guido realizó este viaje acompañado de su hermano, Alfredo Guido, y Alcides Greca. Alfredo Guido fue pintor y muralista, y entre 1932 y 1955 fue director de la Escuela Superior de Bellas Artes de la Nación “Ernesto de la Cárcova”. Alcides Greca fue abogado, escritor, docente de la carrera de Derecho de la Universidad Nacional del Litoral, fundó y dirigió diversos periódicos y fue elegido diputado provincial en numerosas ocasiones. Alfredo y Ángel Guido publicaron diversos escritos, dibujos y grabados que daban cuenta del viaje “americano”. Muchos de ellos en *La Revista de El Círculo* que por entonces era dirigida por Alfredo Guido. Cfr. Fernández, Sandra, *La Revista de El Círculo o el arte de papel*, Ediciones de la Universidad de Murcia, Murcia, España, 2010. Antequera, Florencia, “Ángel Guido. El viaje iniciático” en Gutiérrez, Ramón (coord.), *op. cit.*

## PRIMEROS AÑOS EN LA UNIVERSIDAD

En 1919, bajo la influencia de la Reforma Universitaria, se concretó la creación de la Universidad Nacional del Litoral (en adelante UNL), cuyas sedes se distribuían en Santa Fe, Paraná, Corrientes y Rosario. A esta última le correspondieron inicialmente tres Facultades, una de ellas era la de Ciencias Matemáticas, Físico-químicas y Naturales aplicadas a la industria (en adelante FCM) sobre la base de la Escuela Industrial de la Nación; Escuela de la que, vale recordarlo, había egresado Guido con el título de Maestro Mayor de Obras unos años antes.<sup>5</sup> Fue en la FCM donde Ángel Guido inició su actividad docente. En 1921 asumió por concurso la asignatura Arquitectura II en la carrera de Ingeniería y al año siguiente integró el primer Consejo Directivo de esa casa de estudios.<sup>6</sup> Poco después –año 1923–, impulsó junto a otros colegas la creación de la carrera de Arquitectura, aunque dados los escasos recursos existentes la mayor parte de las materias y profesores eran compartidos con la carrera de Ingeniería.

En el año 1924 Guido fue nombrado profesor de Historia de la Arquitectura, una de las cátedras creadas específicamente para la nueva carrera, a la que dio una orientación centrada en la arquitectura y la ornamentación americana pre y post-colombina. En el plan de estudios aprobado en 1935, la asignatura se organizó en dos tramos anuales: en el primero, se incluían contenidos desde “la arquitectura primitiva hasta la arquitectura gótica, dedicando preferentemente atención a la arquitectura americana maya, azteca y preazteca de Méjico y a la incaica y pre-incaica de Perú y Bolivia”.<sup>7</sup> El segundo tramo contemplaba el recorrido desde el Renacimiento hasta el siglo XX, atendiendo a “dos capítulos principales: el primero se refiere a la arquitectura colonial de Méjico, Perú, Bolivia, Brasil y Argentina.

<sup>5</sup> La UNL fue creada en 1919 a través de la Ley N° 10.861. Además de la mencionada FCM, la ley establecía la creación de la Facultad de Ciencias Médicas, Farmacia y ramos menores sobre la base de la Escuela de Medicina y Hospital del Centenario y la de Ciencias Económicas, Comerciales y Políticas sobre la base de la Escuela Superior de Comercio de la Nación, en la ciudad de Rosario. Por otra parte, la misma ley establecía la creación de las facultades de Ciencias Jurídicas y Sociales, y de Química Industrial y Agrícola en la ciudad de Santa Fe; de Ciencias Económicas y Educativas en Paraná; de Agricultura, Ganadería e Industrias afines en Corrientes. Cfr. Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, *Universidad Nacional del Litoral. Creación, organización y funcionamiento*, Santa Fe, 1939.

<sup>6</sup> Cfr. *Memoria de la FCM 1921-1922*, FCM-UNL, Rosario, 1922.

<sup>7</sup> Plan de estudios de la carrera de Arquitectura, citado en Cicutti, Bibiana - Ponzini, Bibiana, “En busca de la identidad americana: ideas y enseñanza en la Escuela de Arquitectura de Rosario” en *90 Años de la Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño*, FAPyD-UNR, Rosario, 2013, p. 36.

El segundo comprende la arquitectura moderna actual”.<sup>8</sup> El proyecto pedagógico de Guido fue tildado de “revolucionario por el uso de los gráficos cíclicos y de pares polarizados en el estudio de la evolución de los estilos, adaptando teorías modernas de Worringer y Wölfflin a la experiencia del arte local americano definido por sumatoria de los aportes indígenas e hispánicos”.<sup>9</sup>

Desde esta cátedra Guido desarrolló una producción académica en torno a la historiografía del arte y la arquitectura, elaborando cuantiosa bibliografía de referencia. Algunos de estos textos fueron editados por la misma UNL: “Eurindia en el arte hispanoamericano” (1929), “Eurindia en la arquitectura Americana” (1930), “Concepto moderno de Historia del Arte. Influencia del Einfühlung en la moderna historiografía del arte” (1936), “El Aleijadinho” (1937), “Redescubrimiento de América en el Arte” (1940) y “Reargentinización edilicia por el urbanismo” (1940).

Otros escritos, cursos y conferencias fueron publicados durante la década del 30 por el Colegio Libre de Estudios Superiores. El Colegio nucleaba a un sector importante de la elite cultural y evidentemente auspiciaba en esos años la labor de Guido.<sup>10</sup> Entre los escritos publicados por él, pueden mencionarse “El arte de nuestro tiempo” (1930), “El arte americano del siglo XVIII” (1932), “Arqueología y estética de la arquitectura criolla” (1932) y “Catedrales y rascacielos” (1936).

Los planteos de Guido se extendieron más allá de las fronteras de su cátedra en la UNL: tuvo una participación destacada en el III Congreso Panamericano de Arquitectura, realizado en 1927, para el que la FCM lo había designado como delegado. Allí presentó dos trabajos: “La arquitectura hispanoamericana a través de

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 36.

<sup>9</sup> Cicutti, Bibiana, *Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional de Rosario. Su formación y desarrollo 1923-1980*, Mimeo, Rosario, 1980, p. 20. Acerca de los aportes teórico-metodológicos de Heinrich Wölfflin y Wilhelm Worringer a la historia de la arquitectura se puede consultar Rigotti, Ana María, *Las teorías estéticas modernas*, Cuaderno del Laboratorio de Historia Urbana n° 2, Rosario, 2009.

<sup>10</sup> El Colegio Libre de Estudios Superiores fue creado en 1930 con la finalidad de promover una cultura superior basada en los ideales de la Reforma Universitaria y contaba con sedes en diversas ciudades del país. La filial de Rosario había comenzado a funcionar en 1931. Durante la década del 40 y el primer tramo de la década del 50, el CLES nucleó a científicos e intelectuales marginados por el régimen político de las universidades públicas. En 1952 la sede de Buenos Aires dejó de funcionar por decisión del gobierno nacional. Cfr. Buchbinder, Pablo, *Historia de las universidades argentinas*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 2005. Neiburg, Federico, *Los intelectuales y la invención del peronismo*, Alianza, Buenos Aires, 1998.

Wölfflin” y “Orientación espiritual de la arquitectura en América”.<sup>11</sup> En este último documento, expresaba las bases de su proyecto estético-pedagógico:

[...] profundizar las formas americanas y precolombinas [...] recoger los temas y motivos de nuestro folklore y estilizarlos de acuerdo a una visión moderna [...] recoger, luego, valientemente la orientación espiritual y estética más robusta de Europa [...] pero a través de aquellas formas nuestras.<sup>12</sup>

Poco después, recibió la Beca Guggenheim que le permitió residir en los Estados Unidos durante 1932, donde difundió sus ideas al tiempo que estudiaba la arquitectura colonial norteamericana y tomaba contacto con las nuevas expresiones arquitectónicas.

Su carrera en la FCM continuó de modo sostenido: durante la década de 1930 ocupó el Vicedecanato y comenzó, además, a dictar la cátedra de Urbanismo que había sido introducida en los planes de estudios unos años antes. El desempeño docente de Guido en la cátedra de Urbanismo no resulta ajeno a su trayectoria profesional dado que por esos años elaboró los planes reguladores para las ciudades de Rosario (1935), Salta (1938) y Tucumán (1940). Durante la década siguiente, tomó otras cátedras en la FCM.<sup>13</sup>

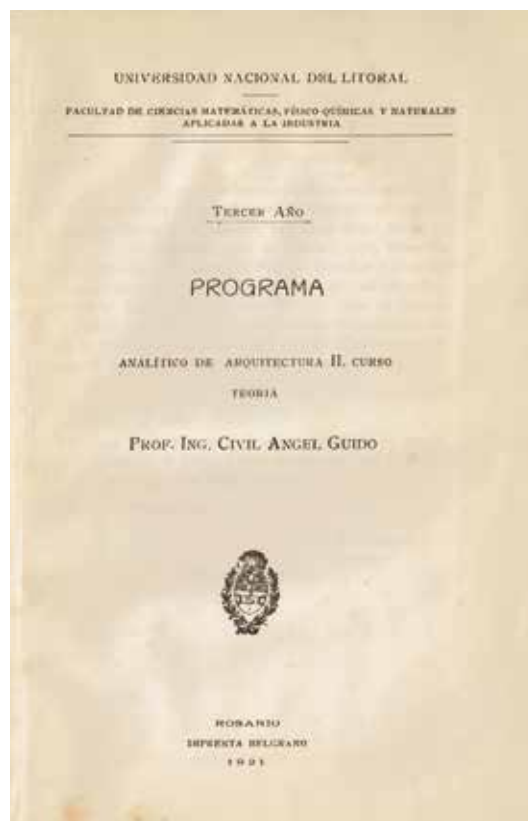
A principios de la década de 1940 Guido se desempeñó como profesor adjunto, junto a Martín Noel, en la cátedra de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, por entonces a cargo del arquitecto Carlos Becker. Dentro de la cátedra desarrolló contenidos americanistas desde la

<sup>11</sup> Ambos escritos fueron publicados en ese mismo año, impresos por “Talleres Gráficos La Tierra” en la ciudad de Rosario.

<sup>12</sup> Guido, Ángel, *Orientación espiritual de la arquitectura en América*, Talleres Gráficos La Tierra, Rosario, 1927, p. 76. Guido también participó de ediciones posteriores de este Congreso efectuadas en 1930 y 1940, en esta última propuso la creación de un Instituto de Historia de la Arquitectura Americana. Cfr. Cicutti, Bibiana - Ponzini, Bibiana, *op. cit.*

<sup>13</sup> Al respecto se pueden consultar los estudios de Cicutti, Bibiana, *Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional de Rosario. Su formación y desarrollo 1923-1980*, *op. cit.* y de Cicutti, Bibiana - Ponzini, Bibiana, *op. cit.* Véase Bragagnolo, Ebe, “Una reseña histórica” en *70° Aniversario de la creación de la carrera de Arquitecto en Rosario, 1923-1993*, Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño UNR, Rosario, 1994 y Cicutti, Bibiana - Nicolini, Alberto, “Ángel Guido, arquitecto de una época en transición” en *Cuadernos de Historia del IAA n° 9. Protagonistas de la Arquitectura Argentina*, Instituto de Arte americano e Investigaciones estéticas “Mario J. Buschiazzo”, FADU, UBA, Buenos Aires, 1998.





Ángel Guido, *Programa analítico de la asignatura Arquitectura II*  
 Ángel Guido, *Memoria de la FCM 1921-1922*,  
 FCM-UNL, Rosario, 1922

perspectiva metodológica de Wölfflin y Worringer, tal como lo hacía en su cátedra en la UNL.<sup>14</sup>

Como puede observarse, desde principios de la década de 1920, la trayectoria académica de Guido fue intensa y prolífica. A la actividad docente se suman publicaciones que dan cuenta de sus investigaciones sobre arte y arquitectura americanos que aportan perspectivas teórico-metodológicas innovadoras.

<sup>14</sup> Cfr. García, Carla - Schwartzman, Ana, “Historia del arte y universidad. Momentos clave en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA (1915-1986)” en *Boletín de Arte* n° 15, 2015.

## UNA ESCUELA DE FORMACIÓN ESTÉTICA PARA EL FUTURO NIÑO ARGENTINO

Alfredo Guido –hermano de Ángel– fue convocado por el arquitecto Martín Noel, que estaba a cargo de la Comisión Nacional de Bellas Artes, para la elaboración de un mural destinado al Pabellón Argentino de la Exposición de Sevilla realizada en 1929. Al finalizar la exposición, el mural de doscientos metros cuadrados se envió a la Escuela Normal N°2 de la ciudad de Rosario, a la que su mismo autor había decidido donarlo.<sup>15</sup> Dolores Dabat, entonces directora de la institución, relata parte de esta historia en la que el arte se conjugó con la educación:

Una tarde cualquiera sin fecha fija, allá por 1929, un artista llegó hasta nosotros. Era Alfredo Guido. Buscaba una amplia sala que permitiera el desarrollo de las telas que pintara por encargo del gobierno para el Pabellón Argentino de la Exposición de Sevilla. Anhelaba que su ciudad natal las preservara para siempre. Y eligió una escuela: la de su simpatía.<sup>16</sup>

No es casualidad que poco después, entre 1931 y 1932, Ángel Guido se hiciera cargo de los cursos vocacionales de dibujo desarrollados en ese establecimiento. Tampoco resulta azaroso que en 1936, cuando se creó en esa escuela normal el Profesorado de Dibujo, dependiente del Ministerio de Educación de la Nación, fuera designado como Regente *ad-honorem*. Evidentemente, el vínculo previo entre la institución y los hermanos Guido fue decisivo para ello.

En el acto inaugural de la carrera, Ángel Guido señalaba que el Profesorado de Dibujo se creaba en el momento indicado para “consumar la Segunda Reconquista del Arte Americano frente al Europeo”.<sup>17</sup> Consideraba esa carrera como “primer

<sup>15</sup> El mural pintado por Alfredo Guido fue restaurado y continúa en las paredes de la misma institución. La escuela normal -actualmente Escuela Normal Superior N° 35 “Juan María Gutiérrez”- fue fundada en 1910, en el marco del Centenario, con el propósito de formar maestras para el nivel primario. Durante sus primeras décadas de funcionamiento ocupó un lugar central en la cultura de la ciudad de Rosario: fue sede de la Universidad Popular creada en 1918 (luego incorporada como Instituto Social a la Universidad del Litoral), convocó artistas, científicos e intelectuales destacados a dictar conferencias, editó la revista *Quid Novi?* y realizó numerosos ensayos de innovación pedagógica. Dolores Dabat, reconocida pedagoga escolanovista, ejerció la dirección de la institución entre 1924 y 1940.

<sup>16</sup> Dabat, Dolores “Discurso inauguración Profesorados de Música y Dibujo” en *Quid Novi? Suplemento*, tomo V, n° 28, Rosario 1936, p. 11.

<sup>17</sup> Guido, Ángel, “Discurso Inauguración de los cursos de Profesorado de Música y Dibujo” en *Quid Novi? Suplemento*, tomo V, n° 28, Rosario, 1936, p. 16. Según Guido la primera Reconquista se había producido durante el siglo XVIII, con el surgimiento del arte criollo o mestizo.



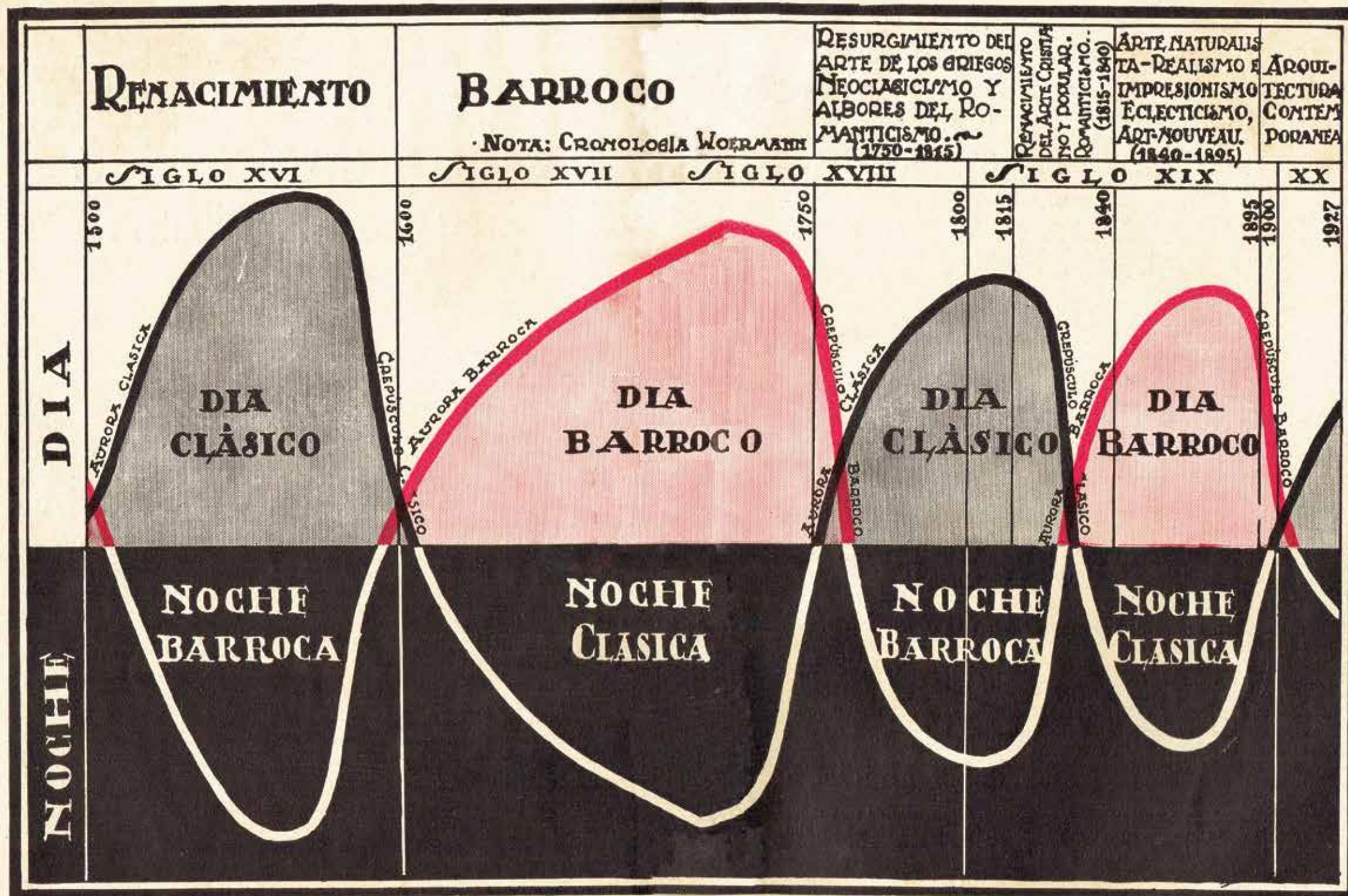


Gráfico que señala las alternancias en la historia del arte y la arquitectura en base a los conceptos de Wölfflin  
 En Ángel Guido, *Orientación espiritual de la arquitectura en América*, Talleres Gráficos La Tierra, Rosario, 1927, pp. 52 y 53

Véase aclaraciones al dorso



Retrato de Ángel Guido realizado por estudiantes del profesorado de dibujo de la Escuela Normal Superior N° 2, en la revista estudiantil *Mostacillas*, N° 1, 1940, reproducido en Escuela Normal Superior N° 2, Provincial N° 35 "Juan María Gutiérrez", 90 años, Reseña Histórica, Rosario, 2000.

Ángel Guido junto a docentes, autoridades y estudiantes del profesorado de dibujo de la Escuela Normal Superior N° 2, Fotografía del archivo de la Asociación "Ana María Benito", Ex Alumnos de la Escuela Normal Superior N° 2



jalón efectivo de la fe americanista en el arte nuestro [...] inspirado, se diría, en la Eurindia de Ricardo Rojas, el limpio maestro de la argentinidad” y fruto, además, de una “demanda estético-espiritual por un arte propio”. En referencia a la función específica de la carrera destinada a formar docentes, apuntaba: “no se trata de un Instituto de enseñanza más, sino de una escuela para maestros, es decir, una escuela de formación estética del futuro niño argentino”.<sup>18</sup> Este profesorado le permitió a Guido extender su programa estético-pedagógico más allá del claustro universitario, ofreciendo al magisterio normal de la ciudad una preparación especializada en artes con una orientación marcadamente americanista.

Por otra parte, Guido resaltaba lo oportuno de la localización geográfica de la carrera en la ciudad:

Para la creación de este Profesorado de Arte Neocriollo –si se nos permite la expresión– se ha elegido Rosario. Este hecho para muchos podrá parecer paradójico. Rosario, la ciudad granero, la ciudad más preocupada en las especulaciones materiales del trabajo y del comercio que en las especulaciones del espíritu. Sin embargo, también en este sentido han tenido gran acierto los creadores de este profesorado. Rosario, a pesar de sus detractores consuetudinarios, está llamada a cumplir un gran destino de cultura en el país.<sup>19</sup>

La planta docente estuvo integrada por el propio Ángel Guido y por artistas tales como Demetrio Antoniadis, Lelia Echezarreta, Nicolás Russo (conocido como Nicolas Antonio de San Luis), Sergio Hocevar, Juan Naranjo, Manuel Suero, Carlos

<sup>18</sup> *Ibidem*, pp. 16-17.

<sup>19</sup> Guido, Ángel, *op. cit.*, p. 18.



Uriarte, entre otros. Además, intelectuales como Alcides Greca y Ricardo Montes i Bradley estuvieron también a cargo de algunas cátedras.<sup>20</sup>

### LA ACADEMIA SUPERIOR DE BELLAS ARTES DE ORIENTACIÓN SOCIAL PARA ROSARIO

En 1945 Guido elaboró un ambicioso proyecto para la creación de una Academia Superior de Bellas Artes de Orientación Social que contemplaba, entre otras cosas, la creación de una Escuela Superior de Bellas Artes en la ciudad. La confección de esta propuesta fue solicitada por el entonces Ministro de Justicia e Instrucción Pública de la Nación Dr. Antonio J. Benítez, quien luego, en 1946, resultaría electo diputado nacional por el peronismo.

Guido establecía como objetivos de la futura Academia la “formación del Obrero Artista como elemento indispensable y fundamental para la creación de una gran industria artística en Rosario, con proyecciones nacionales”.<sup>21</sup> En la propuesta se destacaba la intención de articular la formación de artistas y artesanos al tiempo que se criticaba la poca jerarquía otorgada a las “artes menores”, relegadas a las escuelas de artes y oficios reservando las academias para las “bellas artes” o para el “arte puro”. Pretendía de esta manera evitar “el alejamiento de los artistas de prestigio de las artes manuales”.<sup>22</sup> Afirmaba Guido que el proyecto respondía a la necesidad de una “rehumanización del arte” capaz de “ensanchar el estadio de la Belleza para goce feliz de las masas sociales”.<sup>23</sup> A la “orientación social” vinculada a la “dignificación estética” le sumó la “orientación americana y argentina para el ennoblecimiento artístico de nuestra realidad física, social y sentimental, como una alta materialización espiritual de la confraternidad americana de postguerra”.<sup>24</sup> Así, la educación del gusto estético de orientación social, americana y argentina destinada a artistas y artesanos –en sus palabras, a obreros artistas– constituyó el eje primordial de este proyecto que resulta claramente consecuente con los principios expresados por Guido en las décadas precedentes.

<sup>20</sup> Entre los primeros egresados se encontraban artistas como Hugo Ottman, Osvaldo Traficante, María Asunción Alonso, Martha Bugnone y Clelia Barroso. Cfr. *90 años, Reseña histórica Escuela Normal Superior N° 2 Provincial N° 35 “Juan María Gutiérrez”*, Rosario, 2000.

<sup>21</sup> Guido, Ángel, *Academia Superior de Bellas Artes de Orientación Social para Rosario*, Edición del autor, Rosario, 1947, p. 13.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 17.

La Academia preveía una estructura de tres niveles de tres años cada uno: el primero, una Escuela Preparatoria a la que se ingresaría con sexto grado aprobado y con un examen de ingreso “vocacional” cuya titulación sería la de Bachiller en Bellas Artes; el segundo, una Escuela Intermedia que expediría títulos de Profesor Normal Nacional de Dibujo –para egresados de Escuelas Normales– y de Profesor Normal Nacional de Dibujo –para egresados de otros establecimientos, incluyendo la preparatoria–; y el tercero, una Escuela Superior que otorgaría el título de Licenciado Nacional en Bellas Artes.

Esta ambiciosa estructura pretendía montarse sobre dos escuelas pre-existentes en la ciudad: la Preparatoria correspondía a la Escuela de Artes Plásticas, dependiente de la provincia creada en 1941; la Intermedia se ubicaba en el Profesorado de la Escuela Normal N° 2 y la Escuela Superior sería una creación de la Nación para la ciudad. Además proponía la puesta en funcionamiento de una Escuela Anexa de Artesanos que otorgaría el título de Maestro Mayor en Bellas Artes.

En 1945 Guido visitó la Escuela Provincial de Artes Plásticas –aquella que en su proyecto asumiría el carácter de preparatoria– para informar a las autoridades que se encontraba elaborando una propuesta que incluía la posible “nacionalización” del establecimiento.<sup>25</sup>

Dos años más tarde, en 1947, con el peronismo en el gobierno y el ex-ministro Benítez como presidente de la Cámara de Diputados de la Nación, el Congreso de la Nación creó la Escuela Superior de Bellas Artes solicitada por Ángel Guido, situándola bajo la dependencia de la entonces Secretaría de Educación de la Nación.<sup>26</sup> Simultáneamente, Belisario Gache Pirán, Ministro de Justicia e Instrucción Pública, nombra una Comisión honoraria de expertos para dar comienzo formal a esa escuela integrada por Alfredo Guido –como delegado de ese Ministerio–, Donato Proieto, Eduardo Barnes y el mismo Ángel Guido.

A mediados de ese mismo año, la Comisión elevó al Ministro un dictamen basado sustancialmente en el proyecto previamente elaborado por Ángel Guido en el que se requería, entre otras cosas, la creación de “una Escuela de Artesanía

<sup>25</sup> Tanto la visita de Guido como el debate que se produce como consecuencia de ella y el posterior pedido de nacionalización que efectúan los estudiantes quedaron registrados en los libros de actas de la Escuela Provincial de Artes Plásticas, actualmente Escuela Provincial de Artes Visuales “Manuel Belgrano”.

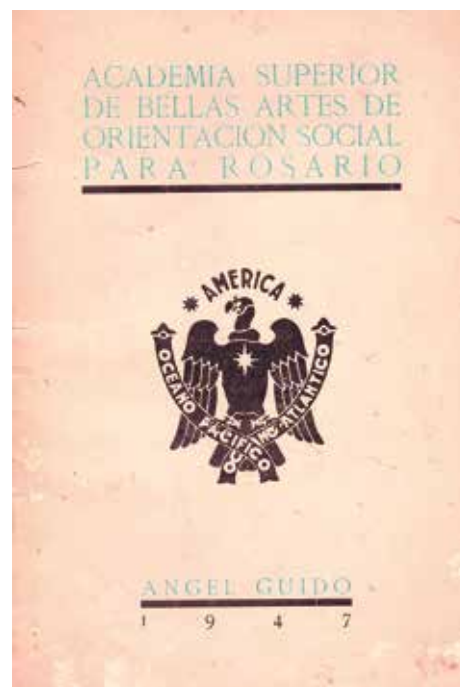
<sup>26</sup> Expediente N° 4547/53, Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación, UNL. El mismo Benítez impulsó desde el Congreso la creación de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNL, con asiento en la ciudad de Rosario.



Ángel Guido, *Academia Superior de Bellas Artes de Orientación Social para Rosario*, Rosario, 1947  
 Archivo documental MHNB

p. 145

Estudiantes en una clase del profesorado de dibujo de la Escuela Normal Superior N° 2  
 Fotografía del archivo de la Asociación “Ana María Benito”, Ex Alumnos de la Escuela Normal Superior N° 2



para completar así su doble función de alta cultura y la de orientación social hacia la práctica de nobles artesanías”.<sup>27</sup> El mismo documento señalaba que la nueva Escuela Superior de Bellas Artes debería ser similar a la Escuela Superior de Bellas Artes de la Nación “Ernesto de la Cárcova” –dirigida desde 1932 por Alfredo Guido– y que debería tener, por tanto, su misma categoría y sus mismos programas de enseñanza técnica y artística.

Poco después, como se verá en el siguiente apartado, Ángel Guido asumió como Rector de la UNL y solicitó la incorporación de la Escuela Superior ya creada y del Profesorado de Dibujo de la Escuela Normal N°2 a esa casa de estudios “conjuntamente con todo el patrimonio del material didáctico”.<sup>28</sup> Esta anexión se concretó a principios de 1949 y en 1950 comenzaron a dictarse los primeros cursos universitarios. Vale aclarar que las autoridades provinciales rechazaron la nacionalización de la Escuela Provincial de Artes Visuales. De esta manera, la Escuela no formará parte de la estructura de la UNL, ni se efectivizará la creación de la Escuela de Artesanos, quedando trunca una parte importante del proyecto ideado por Ángel Guido.

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

<sup>28</sup> *Ibidem*.



### ¡TRAIGO UN RECTOR!

En 1947 el Congreso Nacional sancionó la Ley N° 13.031 que alteraba de modo sustantivo buena parte de los principios reformistas que desde 1918 habían definido el funcionamiento de las universidades nacionales. Una de las modificaciones establecida por esta ley fue que la designación de los rectores quedaba en manos del Poder Ejecutivo nacional. En este marco, el 3 de mayo de 1948 Guido fue nombrado como Rector de la UNL, cargo que ocupó hasta el 30 de septiembre de 1950.

El acto de asunción, realizado en el paraninfo de la UNL, localizado en la ciudad de Santa Fe, contó con la presencia del Secretario de Educación de la Nación, Oscar Ivanissevich.<sup>29</sup> Este último inició sus palabras afirmando: “¡No traigo un discurso, traigo un Rector! Rector quiere decir director, Ángel Guido es un director” y continuó su alocución con las definiciones críticas acerca de la universidad y los universitarios que caracterizaron su gestión: “por muchos años los universitarios

<sup>29</sup> Oscar Ivanissevich (1895-1956) fue Secretario de Educación entre 1948 y 1950 y luego, al crearse el Ministerio de Cultura y Educación fue titular de la cartera. En la tercera presidencia de Perón volvió a ocupar este cargo.

argentinos entregados a la política universitaria pequeña olvidaron sus deberes. El pueblo sustituyó a los universitarios y les enseñó el camino de la verdad”.<sup>30</sup>

Guido, por su parte, también comenzó su primer discurso como Rector refiriéndose al encendido debate entre quienes reivindicaban los principios de la Reforma Universitaria y quienes apoyaban la nueva ley universitaria:

[...] la Reforma se proponía terminar con las camarillas y el privilegio pero, lamentablemente, se incrementaron más [...] aconsejaba un repliegue hacia lo nuestro [...] sin embargo, salvo excepciones honrosas, hubo que soportar una extranjerización exacerbada y los pocos limpiamente argentinos tuvimos que sufrir el degüello de nuestras ilusiones.<sup>31</sup>

Para Guido la nueva ley universitaria tenía “el propósito de eliminar esas desviaciones lamentables” dando inicio a un “ciclo constructivo”.<sup>32</sup> La universidad debía ser entonces “formadora de ‘técnicos’ y de ‘hombres’ argentinos, abocados a la solución de problemas argentinos y apuntando siempre hacia una Patria mejor”<sup>33</sup> pero al mismo tiempo “el ideal americanista debe penetrar generosamente en sus claustros para ejercer esta alta docencia de confraternidad continental”.<sup>34</sup>

Resulta interesante mencionar que en este discurso Guido efectuó una referencia a Ricardo Rojas, con quien sin dudas había sostenido una relación que excedía lo académico y lo profesional, invocándolo como maestro de la argentinidad, aun cuando éste se encontraba abiertamente enemistado con diversos sectores del peronismo. La presencia de Ivanissevich, quien lo había ungido como Rector oficialista de la UNL no constituyó un impedimento para que Guido expresara frente a un auditorio colmado su admiración por Rojas, a quien siempre había considerado no solamente como *un* maestro sino como *su* maestro.<sup>35</sup>

<sup>30</sup> Ivanissevich, Oscar, *Asunción del Rectorado por el Ing. Civil y Arq. Ángel Guido. Discurso del Secretario de Educación de la Nación O. Ivanisevich*, Imprenta de la Universidad, UNL, Santa Fe, 1948, p. 9-11.

<sup>31</sup> Guido, Ángel, *Palabras de un Rector*, Santa Fe, UNL, 1949 p. 16-17. En este discurso, Guido retoma un escrito que había publicado en 1932 “Definición de la Reforma Universitaria” en el diario *La Capital* de Rosario en el que ya anticipaba este posicionamiento crítico frente a lo que consideraba como una desviación de los ideales de la Reforma.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 18-19.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 23.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>35</sup> Guido se reconocía como discípulo de Rojas, quien, a su vez, lo había considerado como el “Arquitecto de Eurindia” al punto que le confió la construcción de su propia casa en la ciudad de

Guido concluyó su discurso interpelando a docentes y estudiantes, instándolos a poner al servicio de los ideales del gobierno la labor de la universidad

[...] debemos movilizarnos para proteger, americanizar y argentinizar ese patrimonio del saber y del sentir que tanta grandeza dio a Occidente y ofrecerlo, universitariamente, a nuestro gobierno que, en estos momentos, está realizando el gigantesco esfuerzo de consagrar esa justicia social, sin desmedro ni riesgo para nuestra argentinidad.<sup>36</sup>

Al iniciar su gestión, presentó al Poder Ejecutivo Nacional un Plan Trienal para la UNL en el que preveía destinar los años 1948 a la pacificación, 1949 a la movilización y 1950 a la creación de acuerdo con los propósitos trascendentales de argentinidad, americanidad y universalidad.<sup>37</sup>

El desempeño de Guido al frente del Rectorado finalizó en septiembre de 1950. Durante su gestión, persistió en la concreción de su proyecto estético-pedagógico para la ciudad, logrando la anexión a la UNL de la Escuela Superior de Bellas Artes y el Profesorado de Dibujo –instituciones referenciadas en apartados anteriores–. Guido participó, además, del Primer Congreso de Filosofía realizado en Mendoza en 1949 y realizó, en representación de la UNL, un recorrido por algunas ciudades europeas en las que dictó conferencias y estableció contactos académicos con diversas universidades.

Buenos Aires. La enemistad entre algunos sectores del peronismo triunfante y Rojas, quien había sido candidato a senador por el radicalismo en 1946, quedó en evidencia cuando la Comisión Nacional de Cultura, presidida por un diputado peronista, le quitó el premio que le había sido otorgado en 1945 por su libro *El profeta de La Pampa. Vida de Sarmiento*. A principios del primer gobierno peronista es posible identificar en la intelectualidad argentina un grupo mayoritario antiperonista –dentro del que se aglutinaban intelectuales vinculados a sectores ideológicos y políticos heterogéneos– que veía el ascenso de Perón como el inicio del fascismo en el país. En ese contexto, Rojas, al igual que otros profesores universitarios de extendida trayectoria –entre los que se contaban Bernardo Houssay, Juan Garrahan, Emilio Ravignani y Juan Mantovani, entre otros– renunciaron a sus cátedras universitarias. Cfr. Buchbinder, Pablo, *op. cit.* Fiorucci, Flavia, “El antiperonismo intelectual: de la guerra ideológica a la guerra espiritual”, ponencia presentada en Latin American Studies Association”, Washington DC., 2001.

<sup>36</sup> Guido, Ángel, *op. cit.*, p. 30.

<sup>37</sup> Cfr. Guido, Ángel, “Plan Trienal” en *Palabras de un Rector*, *op. cit.*



# ESCUELA NACIONAL SUPERIOR DE BELLAS ARTES DE ORIENTACION SOCIAL PARA ROSARIO

## PREPARATORIA

ESTA ESCUELA PREPARATORIA SE CREARA SOBRE LA BASE DE LA EXISTENTE ESCUELA DE ARTES PLASTICAS DE LA PROVINCIA...

CURSOS	T E M A T I C A		SISTEMATIZACION ORGANICA DE LA ENSEÑANZA ORIENTADA HACIA LA CAPTACION INTEGRAL DE LA FORMA POR EL DIBUJO						CULTURA COMPLEMENTARIA				TOTAL HORAS SEMANALES						
	M O T I V O S		DIBUJO		MODELADO		GEOMETRIZACION		MEMORIZACION		ESTILIZACION			CULTURA AMERICANISTA Y ARGENTINA		CULTURA GENERAL UNIVERSALISTA			
	PRIMER SEMESTRE LECTIVO	SEGUNDO SEMESTRE LECTIVO	TEORIA ELEMENTAL DE LA ESTETICA DE LA LINEA, EL PLANO Y EL ESPACIO TRIDIMENSIONAL.	TEORIA ELEMENTAL DEL COLOR	VISUALIDAD	TACTILIDAD	ABSTRACCION INTELLECTIVA	ABSTRACCION IMAGINATIVA	OBJETIVACION IMAGINATIVA	CULTURA AMERICANISTA Y ARGENTINA	CULTURA GENERAL UNIVERSALISTA	HISTORIA DEL ARTE I		FRANCS I	CASTELLANO I				
I	1.- FORMAS GEOMETRICAS DOS DIMENSIONES 2.- FORMAS GEOMETRICAS TRES DIMENSIONES	FLORA Y FAUNA AMERICANAS, ARGENTINAS Y REGIONALES. OBJETOS (YESO, MADERA, ETC) SENCILLOS SIN COMPOSICION	TEORIA ELEMENTAL DE LA ESTETICA DE LA LINEA, EL PLANO Y EL ESPACIO TRIDIMENSIONAL.	TEORIA ELEMENTAL DEL COLOR	LAPIZ TIZAS CARBONILLA	12	RECONSTRUCCION PLASTICA DE FORMAS GEOMETRICAS SENCILLAS	5	PROYECCIONES ELEMENTALES DE LOS MOTIVOS DE LA TEMATICA	3	MEMORIZACION DIBUJADA DE MOTIVOS ELEMENTALES	1	DIBUJOS LINEALES SIMPLEMENTE PERFILADOS DE LOS MOTIVOS DE LA TEMATICA	1	FOLKLORE AMERICANO Y ARGENTINO	1	HISTORIA ELEMENTAL DEL ARTE I	4	30
II	FLORA Y FAUNA AMERICANAS, ARGENTINAS Y REGIONALES. OBJETOS (YESO, MADERA, TEJIDOS, ETC) SENCILLOS CON COMPOSICION ELEMENTAL	FLORA Y FAUNA AMERICANAS, ARGENTINAS Y REGIONALES. OBJETOS (YESO, MADERA, TEJIDOS, ETC) SENCILLOS CON COMPOSICION ELEMENTAL	TEORIA ELEMENTAL DEL COLOR	TEORIA ELEMENTAL DEL COLOR	PROGRESIVA Y PAULATINAMENTE LLEGADA A LA ACUARELA Y PAÑUELOS DE COLOR	12	FORMAS ORGANICAS ELEMENTALES	5	PROYECCIONES EN UN DIEUDO-SISTEMA MONGE U ORTOGONAL	3	MEMORIZACION DIBUJADA DE MOTIVOS MULTIPLES DE LA TEMATICA	1	ESTILIZACIONES SENCILLAS SIN LEYES DECORATIVAS	1	FOLKLORE AMERICANO Y ARGENTINO	1	HISTORIA ELEMENTAL DEL ARTE II	4	30
III	CUERPO HUMANO I VESTIDO: ASUNTOS SOBRE TRABAJADORES DE LA CIUDAD Y DEL CAMPO ARGENTINO. II. DESNUDO: DIDACTICA CLASICA	CUERPO HUMANO I VESTIDO: ASUNTOS SOBRE TRABAJADORES DE LA CIUDAD Y DEL CAMPO ARGENTINO. II. DESNUDO: DIDACTICA CLASICA	TEORIA ELEMENTAL DE LA COMPOSICION ARTISTICA ELEMENTAL	TEORIA ELEMENTAL DE LA COMPOSICION ARTISTICA ELEMENTAL	TODAS LAS TECNICAS, LAPIZ, ACUARELA, TEMPERA, ETC.	12	COMPOSICIONES PLASTICAS ELEMENTALES	5	PROYECCIONES EN EL INTERIOR DE UN CUBO-PERSPECTIVA ELEMENTAL	3	MEMORIZACION MODELADA DE MOTIVOS SENCILLOS	1	ESTILIZACIONES SENCILLAS CON LEYES DECORATIVAS ELEMENTALES	1	FOLKLORE AMERICANO Y ARGENTINO	1	HISTORIA ELEMENTAL DEL ARTE III	4	30

TITULO: BACHILLER EN BELLAS ARTES.

INGRESO: SEXTO GRADO APROBADO CON EXAMEN DE INGRESO PARA SELECCION VOCACIONAL

## INTERMEDIA

ESTA ESCUELA INTERMEDIA SE CREARA SOBRE LA BASE DEL PROFESORADO NACIONAL DE DIBUJO ANEXO A LA ESCUELA NORMAL Nº 2...

CURSOS	T E M A T I C A		CULTURA COMPLEMENTARIA DE LA TEMATICA		TECNICA COMPLEMENTARIA DE LA TEMATICA			CULTURA UNIVERSALISTA COMPLEMENTARIA				TOTAL HORAS SEMANALES							
	SOBRE LA VIDA INTEGRAL SOCIAL ARGENTINA TALLERES		TEORIA COMPLEMENTARIA		LITERATURA COMPLEMENTARIA		GEOMETRIZACIONES		ESTILIZACIONES		OBJETIVACIONES		PEDAGOGIA DEL DIBUJO		HISTORIA DEL ARTE		ARQUITECTURA Y DECORACIONES		
	TEMAS SOBRE LA VIDA Y EL TRABAJO AGRICOLA Y GANADERO DEL CAMPO ARGENTINO (DIBUJO) TALLER (DECORACION PINTURA O DECORACION ESCULTURA)	TEMAS SOBRE LA VIDA Y EL TRABAJO URBANOS EN LAS CIUDADES ARGENTINAS (DIBUJO) TALLER (DEC. PINTURA O DEC. ESCULTURA O ILUSTRACION Y GRABADO)	TEMAS DE CARACTER EVOCATIVO SOBRE LA VIDA DEL HOMBRE EN NUESTROS RIOS, MARES, MONTAÑAS Y BOSQUES ARGENTINOS (DIBUJO) TALLER (DEC. PINTURA O DEC. ESCULTURA O ILUSTRACION Y GRABADO)	TEORIA DE LA COMPOSICION Y DE LA ESPACIALIDAD I	TEORIA DE LA COMPOSICION Y DE LA ESPACIALIDAD II	LITERATURA DESCRIPTIVO-EVOCATIVA DE LA VIDA INTEGRAL EN LAS CIUDADES ARGENTINAS	LITERATURA DESCRIPTIVO-EVOCATIVA DE LA VIDA INTEGRAL EN LOS RIOS, MARES, BOSQUES Y MONTAÑAS ARGENTINAS	PROYECCIONES MONGE Y PERSPECTIVA I	COMPOSICION DECORATIVA I	ANATOMIA ARTISTICA I ENSEÑANZA GRAFICA	HISTORIA SINтетICA DE LA PEDAGOGIA DEL DIBUJO		SINTESIS GENERAL DE LA HISTORIA DEL ARTE DESDE LA ANTIGUEDAD HASTA NUESTROS TIEMPOS	ARQUITECTURA Y DECORACION I ESTILOS GRAFICOS					
I	10	8	10	8	2	2	2	2	2	1	1	2	2	30					
II	10	8	10	8	2	2	2	2	2	1	1	2	2	30					
III	10	8	10	8	2	2	2	2	2	1	1	2	2	30					

TITULOS: PROFESOR NORMAL NACIONAL DE DIBUJO: PARA LOS QUE INGRESAN CON TITULO DE MAESTROS NORMALES. PROFESOR NACIONAL DE DIBUJO: PARA LOS QUE INGRESAN DE LA PREPARATORIA, DEL NACIONAL Y DEL INDUSTRIAL.

INGRESO: SIN EXAMEN: EGRESADOS DE LA PREPARATORIA Y SIMILARES DEL PAIS. CON EXAMEN: BACHILLERES NACIONALES MAESTROS NORMALES, TECNICOS CONSTRUCTORES DEL INDUSTRIAL.

## SUPERIOR

CURSOS	TALLERES SUPERIORES		CULTURA AMERICANISTA COMPLEMENTARIA		CULTURA UNIVERSALISTA COMPLEMENTARIA		TOTAL HORAS SEMANALES
	LOS TALLERES DE ARTE APLICADO PREPARARAN LAS COMPOSICIONES Y PROYECTOS PARA LA ESCUELA SUPERIOR DE ARTESANOS.	TEMATICA APLICADA EN LOS TALLERES	HISTORIA ECONOMICA SOCIAL ARGENTINA Y AMERICANA	ESTETICA SUPERIOR DE LA HISTORIA DEL ARTE Y DE LA COMPOSICION I			
I	ARTE PURO	PINTURA ESCULTURA GRABADO	3	3	3	3	30
II	ARTE APLICADO SUPERIOR	DECORACIONES MURALES - FRESCO DECORACION ARQUITECTORICA ARTES MENORES I (ARTES DEL FUEGO, MADERA, PIEDRA, HIERRO) ARTES MENORES II (ARTES DEL LIBRO, PUBLICIDAD, TEJIDO) ESCENOGRAFIA CINE Y TEATRO	3	3	3	3	30
III			3	3	3	3	30

TITULO: LICENCIADO NACIONAL EN BELLAS ARTES. INGRESO: SIN EXAMEN: EGRESADOS DE LA INTERMEDIA UNICAMENTE CON EXAMEN: PROFESORES NORMALES NACIONALES DE DIBUJO Y ARQUITECTOS

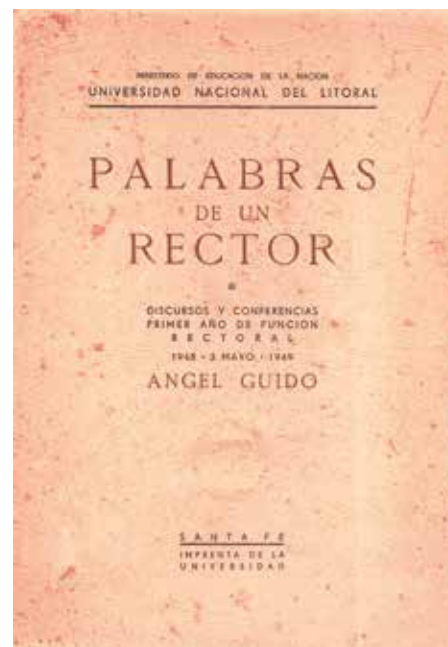
## ESCUELA ANEXA DE ARTESANOS

CURSOS	TALLERES		ORGANIZACION GENERAL DE LOS TALLERES	TOTAL HORAS SEMANALES
	EN ESTOS TALLERES SE MATERIALIZARAN LOS PROYECTOS PREPARADOS EN LA ESCUELA SUPERIOR	ARTESANIAS		
I	ARTES DEL FUEGO ARTES DEL MUEBLE ARTES GRAFICAS ARTES TEXTILES ARTES DEL HIERRO ARTES DE LA ORFEBRIA ARTES DE LA PUBLICIDAD ARTES DE LA JARDINERIA INTERIORES URBANOS INTERIORES RURALES ESCENOGRAFIA JUGUETERIA	1- CADA TALLER TENDRA UN JEFE Y UN AYUDANTE 2- CADA JEFE DEBERA INTERPRETAR LOS PROYECTOS ELABORADOS EN LA ESCUELA SUPERIOR Y DIRIGIR SU EJECUCION EN EL MATERIAL CORRESPONDIENTE A SU TALLER 3- CORRESPONDERA A CADA JEFE DICTAR LA TEORIA COMPLEMENTARIA QUE SERA: SIETETICA Y PRACTICA	30	
II			30	
III			30	

TITULO: MAESTRO MAYOR EN BELLAS ARTES. INGRESO: BACHILLERES EN BELLAS ARTES

Gráfico desplegable que sintetiza la propuesta de organización de las escuelas de formación de artistas, artesanos y profesores para la ciudad de Rosario  
En Ángel Guido, Academia Superior de Bellas Artes de Orientación Social para Rosario, Rosario, 1947  
Archivo documental MHNH





Ángel Guido *Palabras de un Rector*, UNL, Santa Fe, 1949  
 Archivo documental MHNB

UNIVERSIDAD · NACIONAL · DEL · LITORAL					
PLAN TRIENAL DE SINCRONIZACION UNIVERSITARIA CON LA REALIDAD ARGENTINA, AMERICANA Y UNIVERSAL					
MOVILIZACION DE LA DOCENCIA TECNICA	PROPOSITOS TRANSCENDENTALES	1948	1949	1950	MOVILIZACION DE LA DOCENCIA SOCIAL CULTURAL Y ESPIRITUAL
SINCRONIZACION REGIONAL DE LA TECNICA ARGENTINA INVESTIGACION TRANSPORTES FLUVIAL · RIO PARANA SINCRONIZACION REGIONAL DE LA INDUSTRIA ARGENTINA PROBLEMAS DE LA INDEPENDENCIA ECONOMICA DE LA NACION SINCRONIZACION REGIONAL DE LA AGRICULTURA ARGENTINA SINCRONIZACION REGIONAL DE LA PECUARIO ARGENTINA TECNIFICACION DEL AGRO DEL LITORAL	<b>ARGENTINIDAD</b>	NORMALIZACION DE LAS FACULTADES CONFORMADAS A LA NUEVA LEY UNIVERSITARIA TERMINACION DEFINITIVA DE TODA POLITICA UNIVERSITARIA CONDICION DE LA UNIVERSIDAD POR PROFESORES PATRIOTAS, CAPACES Y HOMBRES DE CONDUCTA PACIFICACION DE LA UNIVERSIDAD POR LA DIGNIFICACION DEL SABER CIENTIFICO DIGNIFICACION DEL SABER INTELLECTUAL DIGNIFICACION DEL SABER ARTISTICO DIGNIFICACION DEL SABER ESPIRITUAL	MOVILIZACION ARGENTINA DE LOS PLANES DE ESTUDIO UNIVERSIDAD ARGENTINA POR Y PARA ARGENTINOS SINCRONIZACION DE LA UNIVERSIDAD CON LA JUSTICIA SOCIAL ARGENTINA SINCRONIZACION DE LA UNIVERSIDAD CON LA INCREMENTACION INDUSTRIAL ARGENTINA	CREACION GRAN UNIVERSIDAD NACIONAL DEL LITORAL ORIENTACION SOCIAL ORIENTACION ARGENTINA VINCULACION FRATERNAL AMERICANA PREOCUPACION UNIVERSALISTA SINCRONIZACION DEFINITIVA CON EL PLAN QUINQUENAL DEL GOBIERNO DE LA NACION	JUSTICIA SOCIAL CONSTANTES Y ACTIVA REFORMA DE LA CONSTITUCION CONSTANTES Y ACTIVA CULTURA ECUMENICA CONSTANTES Y ACTIVA FE CRISTIANA
	<b>AMERICANIDAD</b>	PLANIFICACION DE LA DOCENCIA DE LA GEOGRAFIA HUMANA, FISICA, POLITICA, ECONOMICA Y ESPIRITUAL DE AMERICA	MOVILIZACION HACIA UNA AUTENTICA VINCULACION FRATERNAL DE TODAS LAS UNIVERSIDADES AMERICANAS INVITACIONES ESPECIALES A PROFESORES Y RECTORES AMERICANOS	CONSAGRACION UNIVERSITARIA PANAMERICANA CONGRESO PANAMERICANO DE BELLAS ARTES	
	<b>UNIVERSALIDAD</b>	PLANIFICACION DE UNA DOCENCIA INTEGRAL UNIVERSALISTA EN LA TECNICA, EN LA CIENCIA Y EN LA CULTURA	TECNICA: ADQUISICION EN EL EXTRANJERO DE INSTRUMENTAL Y EQUIPOS MECANICOS MODERNOS CIENCIA: CONTRATACION DE PROFESIONES ESPECIALIZADAS EXTRANJEROS CULTURA: CONTRATACION DE PROFESORES ESPECIALIZADOS EXTRANJEROS	SINCRONIZACION UNIVERSITARIA CON LA REALIDAD SOCIAL, POLITICA, ECONOMICA, INTELLECTUAL, ARTISTICA, FILOSOFICA Y ESPIRITUAL DE NUESTRO TIEMPO	
<b>CIUDAD UNIVERSITARIA DEL LITORAL</b>		PREPARACION DE LOS PROYECTOS COMPLETOS Y DEFINITIVOS	LICITACION Y COMIENZO INMEDIATO DE LOS TRABAJOS	TERMINACION PARCIAL DE LA GRAN OBRA Y HABILITACION INMEDIATA...	
AÑO 1948 - OTOÑO -		PREPARADO POR ÁNGEL GUIDO - RECTOR DE LA UNIVERSIDAD DEL LITORAL			

Ángel Guido (sentado) en el acto de asunción, con la presencia del Ministro de Educación Oscar Ivanissevich  
 Fotografía publicada en el diario "El Orden", Santa Fe, 4 de mayo de 1948

Gráfico del plan trienal para su gestión en la UNL  
 En Ángel Guido, *Palabras de un Rector*, UNL, Santa Fe, 1949  
 Archivo documental MHNB

### UNA EDUCACIÓN ESTÉTICA AMERICANISTA MÁS ALLÁ DE LAS INSTITUCIONES EDUCATIVAS

Ricardo Rojas, en su libro *La Restauración Nacionalista* (1909), efectuó un análisis crítico de los sistemas educacionales de diversos países, comparándolos con el sistema educativo argentino, situando a los saberes históricos como base de una conciencia nacional.<sup>38</sup> Sugirió diversas medidas para mejorar la enseñanza de esta disciplina en el país, entre ellas el desarrollo de una "pedagogía de las estatuas" que contribuyera a la formación de una sensibilidad histórica y nacional

[...] la historia no se enseña solamente en la lección de las aulas: el sentido histórico, sin el cual es estéril aquélla, se forma en el espectáculo de la vida diaria, en la nomenclatura tradicional de los lugares, en los sitios que se asocian a recuerdos heroicos, en los restos de los museos, y hasta en los monumentos conmemorativos, cuya influencia sobre la imaginación he denominado la pedagogía de las estatuas.<sup>39</sup>

<sup>38</sup> El libro de Rojas, según él mismo expresa, constituye un informe realizado a pedido del gobierno nacional que en 1908 le encargó analizar el régimen de estudios históricos vigente en Europa.

<sup>39</sup> Rojas, Ricardo, *La restauración nacionalista*, UNIPE, La Plata, 2010, p. 221.



Esta propuesta de Rojas supone que los principios en los que se sustentan la historia y lo nacional pueden forjarse a través de imágenes, objetos y entornos capaces de tornarlos “visibles”.<sup>40</sup> La ciudad misma debía convertirse en un “espacio de educación en el cual el ciudadano, de manera pasiva, se instruía con solo recorrerla”.<sup>41</sup>

En esta línea es posible pensar parte del programa estético-pedagógico desplegado por Guido, en el que se destacan al menos tres estrategias destinadas a dar visibilidad al repertorio iconográfico americanista: a) las propuestas arquitectónicas (y su ornamentación); b) las exposiciones de expresiones estéticas americanas; c) la profusa producción gráfica que acompañó todas sus publicaciones.

El despliegue de una pedagogía urbana americanista, a través de la arquitectura, probablemente tenga su versión más lograda en la casa construida por Guido para el propio Rojas en Buenos Aires. En ella se resolvió la síntesis euríndica combinando las estéticas precolombina e hispánica: la decoración de la biblioteca incaica, el patio arequipeño, la sala colonial, el patio español, etcétera; además, la fachada reproduce la de la Casa de Tucumán, remitiendo de ese modo a la independencia e incorporando simbología nacional.<sup>42</sup>

Otra estrategia orientada a educar la mirada del público fue facilitar el acceso a diversas manifestaciones del arte colonial americano; estrategia que finalmente se materializó con la inauguración del Museo Histórico Provincial en la ciudad de Rosario, institución por la que Guido había bregado largamente.<sup>43</sup> Este Museo

<sup>40</sup> Si bien resulta ajeno al objeto de este trabajo es pertinente mencionar que desde la asunción de José María Ramos Mejía a la presidencia del Consejo Nacional de Educación en 1908 y en consonancia con los festejos del Centenario se ponen en marcha una serie de políticas tendientes a instalar la educación patriótica en las aulas de las escuelas del país, entre ellas se destacaron las basadas en una educación estética o de la sensibilidad. Un claro ejemplo de esto fue la creación dentro del Consejo en 1908 de la Oficina de Ilustraciones y Decorado Escolar, cuyo propósito era dotar a las escuelas de imágenes, calcos, etcétera, que respondieran a ese fin.

<sup>41</sup> Bonicatto, Virginia, “La materialización de una imagen nacional: Ricardo Rojas en la arquitectura argentina” en *Boletín de Estética*, año VI, n° 15, 2010, p. 14.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 23.

<sup>43</sup> El Museo Histórico Provincial de la ciudad de Rosario fue inaugurado en 1939, en buena medida por las gestiones realizadas previamente por Julio Marc y el mismo Ángel Guido. A principios de la década del 30 Guido ya había logrado concretar una exposición de Pintura Colonial Sudamericana en el Salón de la Comisión Municipal de Bellas Artes que fue acompañada por el curso sobre Arte Americano en el Siglo XVIII, brindado por Guido en el CLES. Cfr. Montini, Pablo, “Ángel Guido y la colección de arte colonial del Museo Histórico Provincial de Rosario” en *Anales del Museo Histórico Provincial de Rosario*, Rosario, 2011.



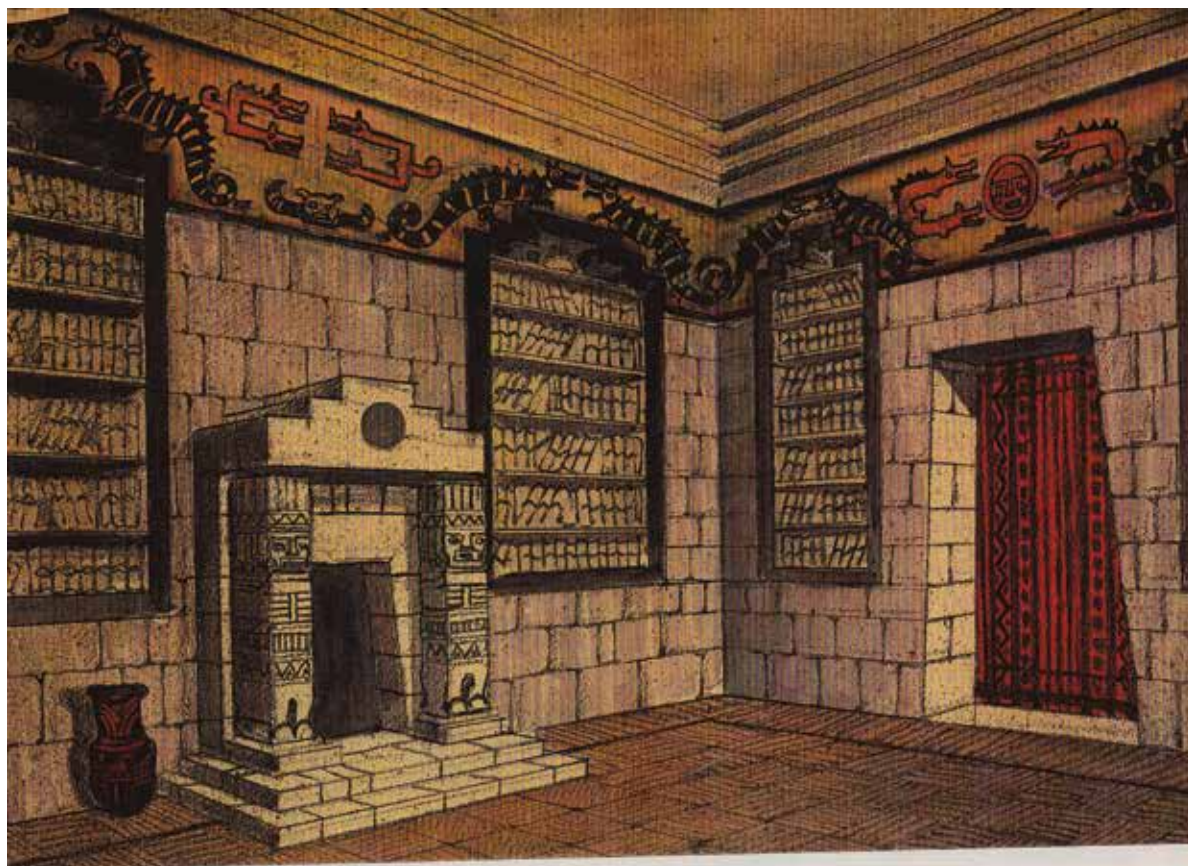
Ángel Guido, Boceto del patio “arequipeño” en la portada del libro *La casa del maestro* (inédito) ca. 1928.

Archivo documental e investigación, Museo Casa de Ricardo Rojas

Patio central “arequipeño” de la casa de Ricardo Rojas, actualmente Museo Casa de Ricardo Rojas, situada en Charcas 2837 (CABA) Archivo documental e investigación, Museo Casa de Ricardo Rojas







Boceto de la biblioteca de la casa de Ricardo Rojas  
En Ángel Guido, *La casa del Maestro*, inédito, 1928

Biblioteca de la casa de Ricardo Rojas  
Archivo documental e investigación,  
Museo Casa de Ricardo Rojas



fue pensado como un espacio de conservación, exhibición y educación, tal como Rojas había imaginado en *La Restauración Nacionalista*: como un entorno didáctico potente para la enseñanza de la historia nacional definida como compendio de sus raíces americanas e hispánicas.

Asimismo, las fotografías, viñetas, grabados y dibujos que ilustraron las todas publicaciones de Guido constituyeron otra estrategia destinada a conformar y difundir un repertorio iconográfico americanista.<sup>44</sup> Si bien se destacan los diseños efectuados por Guido para las portadas de sus libros, así como los grabados y dibujos que ilustran sus páginas, también son notables las viñetas que ornamentan contratapas o marcan el fin de un apartado. Todas ellas dan cuenta de una síntesis estética singular que conjuga el imaginario americanista con el acervo original del autor, dotando a las publicaciones de una fuerza visual que excede al texto escrito.

## CONSIDERACIONES FINALES

Las intervenciones de Guido en materia educativa dan cuenta del alcance de su programa estético-pedagógico americanista que, tanto dentro como fuera de las cátedras universitarias, se fue desplegando durante la primera mitad del siglo XX. A principios de 1920, la ciudad de Rosario apenas comenzaba a desarrollar sus primeras instituciones de formación especializada y el accionar de Guido en el proceso de diseño, organización y consolidación de las instituciones de formación de ingenieros, arquitectos y artistas plásticos resultó decisiva: su temprana incorporación como docente a la carrera de Ingeniería de la UNL, el impulso brindado a la creación de la Escuela de Arquitectura y, al mismo tiempo, a la Arquitectura como profesión; el sesgo peculiar que imprimió a sus cátedras, en particular a la de Historia de la Arquitectura; las investigaciones y publicaciones que llevó adelante; su compromiso con el Profesorado de Dibujo en la Escuela Normal N°2; la elaboración de una propuesta integral de formación de artistas plásticos y artesanos para la ciudad que, finalmente, pudo concretarse solo parcialmente durante su desempeño como Rector de la UNL al promediar el siglo. De este modo, es posible afirmar que, en buena medida, las instituciones de formación de ingenieros, arquitectos y artistas plásticos de la ciudad de Rosario son un legado de la trayectoria vital y académica de Ángel Guido. Se reconoce, igualmente, la impronta dejada por Guido

<sup>44</sup> En un sentido similar se puede considerar la publicación efectuada por Ricardo Rojas, “Silabario de la decoración americana”, en 1930.





Viñetas de Ángel Guido  
En Ángel Guido, *Orientación espiritual de la arquitectura en América*, Talleres Gráficos La Tierra, Rosario, 1927, p. 46, 50 y 37.



en el proceso de conformación y consolidación del campo de la historiografía del arte y la arquitectura en el país.

Por otra parte, la materialización de sus principios estéticos en producciones arquitectónicas o en el conjunto de imágenes que ilustran sus numerosas publicaciones, así como parte de la colección de arte colonial que se conserva en el Museo Histórico Provincial de Rosario, pueden también considerarse dispositivos pedagógicos –imaginados, diseñados y concretados por Guido – cuya potencia persiste en el presente.

## SOBRE LOS AUTORES

---

### GABRIELA COUSELO

Profesora de Enseñanza Media y Superior en Historia por la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario (FHyA.UNR). Desde 2010 es parte del equipo de cátedra de la materia Corrientes Historiográficas Latinoamericanas y Argentinas, en la carrera de Historia (FHyA. UNR). En el mismo año obtuvo una beca de CONICET mediante la cual pudo realizar la carrera de Doctorado en la misma Facultad. Actualmente se encuentra trabajando en su tesis “Rosario y el Monumento Histórico Nacional a la Bandera. La ciudad y la representación del pasado nacional entre 1872 y 1957”. Participa en reuniones científicas y grupos de investigación que tienen entre sus temas los usos del pasado, las representaciones, las conmemoraciones y las relaciones que las sociedades establecen con el tiempo.

### JORGE A. GÓMEZ

Ingeniero Civil por la Universidad Nacional de Rosario (UNR). Proyectista de plantas industriales, edificios de oficinas, de viviendas y residencias particulares en Rosario, la región y Buenos Aires. Ex docente de la Facultad de Ciencias Exactas e Ingeniería (UNR). Integrante del equipo inicial del proyecto La Ciudad de los Niños en Rosario, iniciativa del pedagogo italiano Francesco Tonucci y UNICEF. Miembro activo del Jurado de Ingeniería Civil del Colegio de Ingenieros Civiles de Santa Fe, Distrito II. Director de “Propuesta”, revista de Ingeniería Civil, Medio Ambiente y Urbanismo. Director de “Construyendo”, suplemento mensual del diario La Capital de Rosario. Impulsor del uso de las energías renovables y certificador



del Programa de Etiquetado de Eficiencia Energética en la construcción. Participa desde el Colegio de profesionales de la Ingeniería Civil, junto con alumnos universitarios e instituciones, en los encuentros nacionales de la Asociación Nacional de Estudiantes de Ingeniería Civil (ANEIC) con el fin de estimular el desarrollo de la profesión y el compromiso con la sociedad.

### **PABLO MONTINI**

Historiador por la Universidad Nacional de Rosario (UNR), Director del Museo Histórico Provincial de Rosario “Dr. Julio Marc”. Titular de cátedra de la materia Historia del Arte de la Escuela Superior de Museología de Rosario. Coordinador del Archivo Wladimir Mikielevich. Forma parte de la Comisión Directiva del Centro Argentino Investigadores de Arte (CAIA), investiga sobre el coleccionismo de arte en Rosario y en la formación de museos. Participa en congresos académicos de historia del arte, publica en libros y actas sus investigaciones y forma parte de proyectos de investigación de diversas universidades argentinas (UNSAM-UNTREF-UNR). Como curador ha realizado exposiciones en el Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino” + Macro, en el Museo Marc y en el Museo de la Ciudad de Rosario.

### **ANALÍA N. BRARDA**

Doctora con orientación en Historia por la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario (FHya. UNR). Arquitecta por la Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño (FAPyD. UNR). Profesora Universitaria en la Universidad Abierta Interamericana (UAI). Especialista en docencia universitaria (UAI). Maestranda en Máster en Tecnología Educativa 2018-2019 (UAI). Directora en la Facultad de Turismo y Hospitalidad (Sede Regional Rosario. UAI). Profesora titular del Taller de Historia de la Arquitectura (FAPyD. UNR). Profesora asociada en la materia Historia de la Arquitectura, en la Facultad de Arquitectura (UAI). Investigadora categoría 3 en la Secretaría de Ciencia y Tecnología (UNR). Directora de proyectos de investigación y autora de libros y artículos sobre Historia de la Arquitectura.

### **ROBERTO H. DE GREGORIO**

Doctor en Historia de la Arquitectura por la Universidad Pablo de Olavide, Sevilla. Arquitecto por la Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño de la Universidad Nacional de Rosario (FAPyD. UNR). Investigador categoría 1 en la Secretaría

de Ciencia y Tecnología (UNR). Profesor titular del Taller de Historia de la Arquitectura (FAPyD.UNR). Profesor titular de la materia Historia de la Arquitectura, de la Universidad Católica de Santa Fe (UCSF). Dicta cursos de posgrado en Gestión, Producción y Administración Cultural (UCSF) y en la Fundación Ortega y Gasset Argentina. Forma parte del Observatorio de Patrimonio Cultural de la UCSF y es autor de libros y artículos sobre Historia de la Arquitectura.

### **ELISA WELTI**

Doctora en Educación por la Universidad Nacional de Entre Ríos (UNER), Magister en Educación (UNER) y Profesora en Ciencias de la Educación por la Universidad Nacional de Rosario (UNR). Docente de la carrera de Ciencias de la Educación y del ciclo de Formación Docente de la Facultad de Humanidades y Artes (UNR). Especialista en Historia de la Educación y Formación Docente. Directora de la investigación “Arte, pedagogía y cultura. Rosario, 1930-1950”, radicada en la Secretaría de Ciencia y Tecnología (UNR). Coautora del libro “Olga y Leticia Cossettini en la Escuela Serena. Cultura, imagen y pedagogía” (Rosario, Laborde Editor, 2014). Autora de diversos artículos y comunicaciones.



## BIOGRAFÍA **ÁNGEL GUIDO**

[1896 - 1960]

Ángel Francisco Guido nació en Rosario, el 29 de septiembre de 1896. Hijo de Agustín Guido, nacido en Génova (Italia) y de Magdalena Cussino, nacida en Marsella, (Francia). El matrimonio Guido tuvo tres hijos: Alfredo, José Juan y Ángel Francisco. Alfredo, el hermano mayor, fue un artista reconocido que introdujo a Ángel en el arte americanista.

Ángel cursó sus estudios universitarios en Córdoba. En el año 1920 se recibió de Ingeniero y en 1921 de arquitecto, en la Universidad Nacional de Córdoba. Su juventud estuvo atravesada por la crisis de la modernidad que abrió la Primera Guerra Mundial, un conflicto bélico que puso en jaque a la civilización europea.

Como estudiante universitario en Córdoba presenció la Reforma Universitaria de 1918 y el nacimiento de una generación de intelectuales que ahondaron sus obras en el americanismo y el nacionalismo. En su caso, su pensamiento viró al conservadurismo renovado de la época, caracterizado por la creación de valores autóctonos en contraposición a corrientes internacionalistas como el socialismo, anarquismo o el liberalismo. *La Restauración Nacionalista* (1909) de Ricardo Rojas (1882-1957) fue de gran inspiración para su visión hispanoamericana. Guido trazó una amistad con el escritor, el cual le encargó la construcción de su residencia en 1927 (actual

p 162

Ángel Guido con su esposa Berta e hija Beatriz, 1924  
Colección "Ángel Guido"  
Archivo documental MHNB





Ángel Guido a sus 15 años  
Colección "Ángel Guido"  
Archivo documental MHNB



Ángel Guido graduado 1921  
Colección "Ángel Guido"  
Archivo documental MHNB

Museo Casa de Ricardo Rojas). Posteriormente Guido elaboró la escenografía de dos obras de Ricardo Rojas, "Ollantay" en 1939 y "La Salamanca", en 1943.

Ángel Guido volvió a Rosario a comienzos de los años veinte. En esta ciudad se casó con la actriz uruguaya Berta Eirin, con la cual tuvo tres hijas: Beatriz, Berta y María Esther. Beatriz Guido (1922-1988) fue una destacada escritora del siglo XX en Argentina.

Como profesional, Ángel Guido manifestó una energía de trabajo excepcional y una curiosidad inacabable. Tras graduarse, comenzó a dar clase de Arquitectura II (1921) y luego Historia de la Arquitectura I y II (1924), en la Facultad de Ciencias Matemáticas en la Universidad Nacional del Litoral (UNL). En los mismos años inició su actividad privada construyendo edificios para la elite rosarina. También desarrolló una afinidad por las letras y participó de numerosos congresos internacionales. En 1927 fundó y dirigió la revista «Arquitectura», primera publicación rosarina dedicada a la disciplina.

En la década de 1930, inaugurada con golpe de Félix Uriburu y seguida por la restauración conservadora del gobierno de Agustín Justo, Guido amplió su esfera de acción. En 1934 fue designado profesor titular de Urbanismo en la Facultad de Ingeniería de la UNL. Un año después, será Vice Decano de la Facultad de Ciencias Matemáticas, Físico-Químicas y Naturales de la misma Universidad. Como urbanista, desarrolló los planes reguladores de la ciudad de Rosario (en colaboración con los Ingenieros Carlos Della Paolera y Adolfo P. Farengo), Tucumán, Salta, San Juan y Mar del Plata; estos dos últimos en colaboración con el ingeniero Benito J. Carrasco. En 1939 se presentó junto al arquitecto Alejandro Bustillo (1889-1982) y los artistas Alfredo Bigatti (1898-1964) y José Fioravanti (1896-1977), al concurso para la construcción del Monumento a la Bandera. Su propuesta, el "Lema Invicta" obtiene el primer premio y tras el alejamiento de Bustillo, emprende la dirección de la construcción del Monumento a la Bandera, su mayor obra, que finalmente se inauguró en 1957.

Guido fue miembro de organizaciones profesionales de su tiempo: en 1930 fue designado Miembro Honorario de los Institutos de Arquitectura de Río de Janeiro (Brasil) y de La Habana (Cuba). A fines de los años treinta ingresó a la *Société des Americanistes* (Francia) y al Instituto Ibero-Américo (Alemania); en 1941 pasó a formar parte de la Sociedad Central de Arquitectos (Uruguay) y en 1943 fue nombrado delegado de Santa Fe de la Academia Nacional de Bellas Artes. Desde 1944 fue Miembro Honorario de la Sociedad de Escritores de La Paz (Bolivia).

Durante el primer gobierno de Juan Domingo Perón, fue designado Rector de la UNL por el Poder Ejecutivo Nacional. Cargo que desempeñó entre 1948 y 1950, hasta que la Universidad fue intervenida. Durante su gestión defendió la enseñanza de las Bellas Artes.

A lo largo de su vida obtuvo numerosos premios y reconocimientos como ingeniero y arquitecto. Recibió las becas de la *Guggenheim Memorial Foundation de Nueva York* y la de la Comisión Nacional, en 1932 y 1937 respectivamente. En 1930 se consagró ganador del Primer premio en la Exposición Panamericana de Arquitectos en Río de Janeiro (Brasil). En 1933 obtuvo el doctorado "Honoris Causa" de Bellas Artes de la *Southern California University* (EEUU) y en 1945 por la Universidad de Quito (Ecuador).



Ángel Guido conferencista, ca. 1957  
Colección "Ángel Guido"  
Archivo documental MHNB

## LISTADO DE OBRAS

### ÁNGEL GUIDO

ordenadas cronológicamente por primera  
fecha de publicación

1920 · Poemario (inérito)\*

1921 · Caballitos de ciudad

1922 · La hermana Fea (drama de un acto)

1925 · Fusión hispano-indígena en la Arquitectura Colonial\*

1927 · La arquitectura hispanoamericana a través de Wölffin\*

1927 · Orientación espiritual de la Arquitectura en América

1928 · La casa del Maestro (inérita)\*\*

1930 · El arte de nuestro tiempo

1930 · Eurindia en el Arte Hispanoamericano

1930 · La Machinolatrie de Le Corbusier\*

1932 · Arqueología y estética de la Arquitectura Criolla

1932 · Definición de la Reforma Universitaria

1932 · El Arte Americano del siglo XVIII

1933 · El Arte hispanoamericano

1935 · Plan Regular de Rosario (en colaboración con los Ingenieros Carlos Della Paolera y Adolfo P. Farengo)\*\*

1936 · Catedrales y Rascacielos

1936 · Concepto Moderno de la Historia del Arte. Influencia de la “Einfühlung” en la historiografía moderna de arte

1937 · El Aleijadinho

1938 · Plan Regulador de Salta

1939 · Leonardo. Meditaciones sobre la vida, la obra y el dolor del gran florentino

1939 · Monumento a la Bandera, Lema Invicta (en colaboración con el arquitecto Alejandro Bustillo y los artistas Alfredo Bigatti y José Fioravanti) (inérita)\*

1939 · Reargentinización edilicia por el Urbanismo

1940 · Redescubrimiento de América en el Arte\*

1941 · Catálogo de la Exposición de Arte Religioso Retrospectivo. Coronación de la Virgen del Rosario\*



1941 · Monumentalización funcional de la Avenida 9 de Julio

1941 · Plan Regulador de Tucumán\*

1942 · Estimativa moderna de la Pintura Colonial \*

1943 · Mausoleo de Dolores Dabat\*

1943 · Plan Regulador de San Juan (en colaboración con el ingeniero Benito J. Carrasco)\*

1945 · Iglesia y Convento de San Francisco de Santa Fe

1945 · Plan Regulador de Mar del Plata (en colaboración con el ingeniero Benito J. Carrasco)

1947 · Academia Superior de Bellas Artes de Orientación social para Rosario\*

1949 · Palabras de un Rector\*

1949 · Supremacía del espíritu en el Arte (Goya y el Aleijadinho)\*

1950 · Catálogo Exposición de Arte Religioso Retrospectivo. Vº Congreso Eucarístico Nacional

1950 · Latindia, renacimiento latino en América\*

1952 · Monumento al Combate de San Lorenzo

1954 · La ciudad del puerto petrificado (novela, bajo el seudónimo de Onir Asor)

1956 · La arquitectura Mestiza en las riberas del Titikaca\*

1957 · Galería de honor de las Banderas de América\*

1957 · Gran Parque Nacional de la Bandera\*

\* Disponible en el Archivo documental MHNB.

\*\* Copia disponible en el Archivo documental MHNB.

El Archivo documental MHNB posee manuscritos, fotografías, cartas y planos originales de Ángel Guido disponibles para su consulta.

## BIBLIOGRAFÍA ÁNGEL GUIDO

Guido, Ángel, *Poemario*, Inédito, 1920.

Guido, Ángel, *Caballitos de ciudad*, Edición del autor, Rosario, 1921.

Guido, Ángel, *La hermana Fea*, Edición del autor, Rosario, 1922.

Guido, Ángel, *Fusión hispano-indígena en la Arquitectura Colonial*, Casa del Libro, Rosario, 1925.\*

Guido, Ángel, *La arquitectura hispanoamericana a través de Wölffin. Ponencia presentada en III Congreso Panamericano de Arquitectos*, Edición del autor Rosario, 1927.

Guido, Ángel, *Orientación espiritual de la Arquitectura en América. Ponencia presentada en III Congreso Panamericano de Arquitectos*, Talleres Gráficos La Tierra, Rosario, 1927.

Guido, Ángel, *La casa del Maestro, s/d*, Inédito, 1928.\*\*

Guido, Ángel, *El arte de nuestro tiempo*, Colegio Libre de Estudios Superiores Rosario, 1930.

Guido, Ángel, *Eurindia en el Arte Hispanoamericano*, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1930.

Guido, Ángel, *La Machinolatrie de Le Corbusier*, Edición del autor, Rosario, 1930.

Guido, Ángel, *Arqueología y estética de la Arquitectura Criolla*, Colegio Libre de Estudios Superiores, Buenos Aires, 1932.

Guido, Ángel, *Definición de la Reforma Universitaria*, Imprenta Taborda, Rosario, 1932.

Guido, Ángel, *El Arte Americano del siglo XVIII*, Colegio Libre de Estudios Superiores, Rosario, 1932.

Guido, Ángel, *El Arte hispanoamericano*, Southern California University, Los Ángeles, 1933.

Guido, Ángel; Della Paolera, Carlos y Farengo, Adolfo P., *Plan Regular y de extensión. Memoria descriptiva y justificativa*, Municipalidad de Rosario, Rosario, 1935.

Guido, Ángel, *Catedrales y Rascacielos*, Colegio libre de Estudios Superiores, Buenos Aires, 1936.

Guido, Ángel, *Concepto Moderno de la Historia del Arte. Influencia de la "Einführung" en la historiografía moderna de arte*, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1936.

Guido, Ángel, *El Aleijadinho*, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1937.

Guido, Ángel, *Plan Regulador de Salta. Memoria descriptiva*, Imp. San Martín, Salta, 1938.

Guido, Ángel, *Leonardo de Vinci. Meditaciones sobre la vida, la obra y el dolor del gran florentino*, Talleres Gráficos Emilio Fenner, Rosario, 1939.

Guido, Ángel; Bustillo, Alejandro; Bigatti, Alfredo y Fioravanti, José, *Monumento a la Bandera, Lema Invicta*, Inédito, 1939.

Guido, Ángel, *Reargentización edilicia por el Urbanismo*, Talleres Gráficos Emilio Fenner, Rosario, 1939.

Guido, Ángel, *Redescubrimiento de América en el Arte*, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1940.

Guido, Ángel, *Catálogo de la Exposición de Arte Religioso Retrospectivo. Coronación de la Virgen del Rosario*, Museo Histórico Provincial "Dr. Julio Marc", Rosario, 1941.

Guido, Ángel, *Monumentalización funcional de la Avenida 9 de Julio*, Amigos de la ciudad, Buenos Aires, 1941.

Guido, Ángel, *Plan Regulador de Tucumán*, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1941.

Guido, Ángel, *Estimativa moderna de la Pintura Colonial*, Academia Nacional de la Historia, Rosario, 1942.

Guido, Ángel, *Mausoleo de Dolores Dabat*, Edición Peuser, Rosario, 1943.

Guido, Ángel y Carrasco, Benito J., *Plan Regulador de San Juan*, Talleres Gráficos Emilio Fenner, Rosario, 1943.

Guido, Ángel, *Iglesia y Convento de San Francisco de Santa Fe*, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1945.

Guido, Ángel y Carrasco, Benito J., *Plan Regulador de Mar del Plata*, Municipalidad de Mar de Plata, Mar del Plata, 1945.

Guido, Ángel, *Academia Superior de Bellas Artes de Orientación social para Rosario*, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1947.

Guido, Ángel, *Palabras de un Rector*, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1949.

Guido, Ángel, *Supremacía del espíritu en el Arte (Goya y el Aleijadinho)*, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1949.

Guido, Ángel, *Catálogo Exposición de Arte Religioso Retrospectivo. Vº Congreso Eucarístico Nacional*, Museo Histórico Provincial "Dr. Julio Marc", Rosario, 1950.

Guido, Ángel, *Latindia, renacimiento latino en América*, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1950.

Guido, Ángel, *Monumento al Combate de San Lorenzo*, Academia Nacional de la Historia, Rosario, 1952.

Guido, Ángel, *La ciudad del puerto petrificado*, Editorial Litoral, Rosario, 1954.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Bajo el seudónimo de Onir Asor.

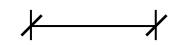
Guido, Ángel, *La arquitectura Mestiza en las riberas del Titikaca*, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1956.

Guido, Ángel, *Galería de honor de las Banderas de América*, Talleres Gráficos Emilio Fenner, Rosario, 1957.

Guido, Ángel, *Gran Parque Nacional de la Bandera*, Club de Leones de Rosario, Rosario, 1957.



**ÁNGEL GUIDO**  
CIVIL ENGINEER AND URBANIST



ENGLISH TEXTS

## FOREWORD

---

Prof. Alejandra Ramos

Director General MHNB

Angel Guido was an exceptional intellectual at an exceptional time. His legacy as a writer, teacher, artist and builder would have been enough to include him in any list of Rosario's notable citizens, but his most important and lasting work was the Historical National Flag Monument, Monumento Histórico Nacional a la Bandera.

In the mid-20th century, Guido and other young artists and thinkers began to formulate a national identity based on art and design. The fusion of local elements, both indigenous and colonial, found a new impulse in modern architecture and the mix of postwar aesthetic vanguards. Guido didn't limit the application of his ideas to building construction, he also transferred them with masterly skill to the broad field of urbanism.

The present publication aims to review the career path of a restless professional who dreamed up the city of the future and worked hard to make it possible. It unfolds the story of Guido's work through the many aspects of his profession as an engineer and architect, as well as his education and intellectual life and his preoccupations regarding the art world and the history of America.

In the articles, Gabriela Couselo introduces the reader to the historical events prior to the construction of the Monument and its colossal work; Jorge Gómez takes us to the places where we will find Guido, the engineer and urbanist; Pablo Montini invites us to explore his intellectual profile through his written production and aesthetic proposals; Analía Brarda and Roberto De Gregorio delve into the architectural knowledge behind the Monument construction, while Elisa Welti surveys his educational and cultural activities, perhaps the least familiar to the public.

Our proposal is examining the life of this creator from different perspectives, ranging from the technical to the artistic. The publication aspires to regard Guido with an intelligent eye and rediscover his contribution to our city and our country. His homage to Manuel Belgrano immortalized him in the national as well as the international sphere.

It has been an honor to share the project with the Civil Engineers Association, Colegio de Profesionales de la Ingeniería Civil de la Provincia de Santa Fe - Distrito II. Without their collaboration, it would have been impossible to undertake and see through such a task.



## FOREWORD

---

Ing. Civil Alejandro D. Laraia

President Colegio de Profesionales de la Ingeniería Civil Distrito II -  
Professional Civil Engineers Association District II

What does Civil Engineering deal with? Many times even Civil Engineers are unable to fully answer that simple question. That's why at the Colegio de Profesionales de la Ingeniería Civil - Professional Civil Engineers Association, we have always worked hard to offer information about the different aspects of Our Profession. A Profession that builds a wide range of structures and yet is seldom properly recognized since the majority of the population knows little about the silent work Civil Engineers carry out. We construct everything from the ordinary Sidewalk we use every day to the most complex Bridges, impressive Dams, the Best Houses, not only their design but everything from the foundation to the minute details humans need in order to enjoy the best quality of life (energy efficiency, recycling materials, communion with nature, etc). Consequently, the Colegio de Profesionales de la Ingeniería de la Provincia de Santa Fe D. II – Professional Civil Engineers Association of the Province of Santa Fe decided to collaborate with the present publication that deals with another type of work we Professionals of Civil Engineering are trained to perform. Civil Engineer Ángel Guido stood out from many other fine professionals by creating Our Monumento Nacional a la Bandera – National Flag Monument, the Iconic Work that identifies our dear City of Rosario.

## GUIDO AND THE IMPOSSIBLE MONUMENT

Gabriela Couselo

In 1939, the project by architects Ángel Guido and Alejandro Bustillo, and sculptors Alfredo Bigatti and José Fioravanti won the contest for the construction of the Monumento a la Bandera [Flag Monument] in the city Rosario. However, only Guido and the sculptors signed the contract. Work began in 1943 and the Monument was inaugurated on June 20, 1957.

The Monumento Histórico Nacional a la Bandera [National Historical Flag Monument] is Guido's most recognized and reproduced work, being his most notable presence in the public space. This symbolic relationship between the author and his most important work demands our reflection on Guido's professional career in the fields of architecture and urbanism and, at the same time, on the Monument viewed as an artifact with its own historical development. At some point, Guido found himself with the project for a Flag Monument, which had been pending for over fifty years.

While in 1862, the municipal coat of arms designed by Eudoro Carrasco,<sup>1</sup> had officially established the relationship between Rosario and the first time the national flag was raised<sup>2</sup>, it was only ten years later

<sup>1</sup>The coat of arms is described in an Ordinance enacted on May 4, 1862, indicating that it symbolized sea trade, regional grains production and the first hoisting of the national flag on the Paraná River coast. In *Annals of the city of Rosario (Anales de la ciudad de Rosario)*, published in 1897, Gabriel Carrasco states that it was Bartolomé Mitre's first edition of *History of Belgrano and the Independence of Argentina (Historia de Belgrano y la independencia argentina)* that inspired his father Eudoro's design of the city's coat of arms. Eudoro Carrasco and Gabriel Carrasco, *Anales de la ciudad del Rosario de Santa Fe [Annals of the City of Rosario of Santa Fe]*, Peuser [publisher], Buenos Aires, 1897.

<sup>2</sup> Belgrano had arrived in Rosario in the midst of the Independence War to defend the Paraná coast from possible attacks by the Spaniards, who were posted in the city of

that Nicolás Grondona, the Municipal Engineer, formulated the first project to design a monument commemorating the event.<sup>3</sup>

In his booklet "Ciudad del Rosario de Santa Fe. Monumento Conmemorativo a la Bandera Nacional Argentina" [City of the Rosary of Santa Fe.

Montevideo (Uruguay). With this goal in mind, he ordered the positioning of two cannon batteries, which he named Liberty and Independence; the former on the coast of Rosario and the latter across the river on the island opposite the city center. According to Bartolomé Mitre and the documents he recovered when researching the life of the independence hero, the national flag was raised for the first time when the batteries were inaugurated at 6 pm on February 27, 1812. Bartolomé Mitre, *Obras completas de Bartolomé Mitre [Complete Works of Bartolomé Mitre]*, Vol. VI, Buenos Aires, Edición ordenada por el Congreso de la Nación Argentina [Publication commissioned by the National Congress of Argentina], 1940.

<sup>3</sup> Nicolás Grondona emigrated from Genoa in 1848, first staying Montevideo, Buenos Aires, Entre Ríos and Corrientes before arriving to Rosario. After a brief period in Europe, Grondona's activity focused on editing blueprints and maps in association with his brother Marcelo. In 1871 he was designated Municipal Engineer of Rosario and left the company, although he continued editing maps and blueprints for the Office of Argentine Geography [Oficina Geográfica Argentina]. To learn more about his life and the analysis of his activity in Rosario, we recommend the works of Architect Silvia Dócola, particularly "La delineación como instrumento para proyectar una ciudad portuaria de y en el mundo moderno. El Proyecto de delineación de Rosario de 1873" [Delineation as an Instrument to Plan a Port City of and in the Modern World. The 1873 Delineation of Rosario Project] in *Programa Internacional de investigaciones sobre el campo urbano y las condiciones históricas de la emergencia de las competencias urbanísticas [International Research Program on the Urban Field and the Historical Conditions of the Emergence of Urban Competences]*, Segundo Seminario Internacional [Second International Seminar], Vaquerías, Córdoba, 1996 and "Entre el negocio de los mapas y planos y el rol técnico delineador de planos. Los planos de Nicolás Grondona 1856-1877" [Between the Map and Blueprint Business and the Technical Role of Blueprint Delineator. The Blueprints of Nicolás Grondona 1856-1877] in *Reflexiones sobre la cartografía como objeto de la cultura. Workshop de investigadores 2010 [Reflections on Cartography as a Cultural Object. Researchers Workshop 2010]*, FAD&P, Rosario, 2010.



Commemorative Monument to the National Flag of Argentina], published on August 15, 1872, Grondona recorded his proposal to erect two memorials; one in the city where the Liberty Battery had been located and the other on the island across the river where the Independence Battery had been placed. Regarding the design, both monuments responded to the trends of the period when columns, obelisks and pyramids were a commemorative topological resource associated with the celebration of Independence in America from the late 19<sup>th</sup> century to the early 20<sup>th</sup> century<sup>4</sup>

The pyramid located on the island was simple and built with humble materials, making it vulnerable to the flood of the Paraná River that destroyed it around 1878. The second construction, designed to embellish the coast of Rosario was bigger and more relevant, crowned by an allegory of the *Winged Victory*. However, since Nicolás Grondona had not met the deadlines to organize commissions and request collaborations, the construction of the Monument planned for Rosario was never even started. Regarding this first attempt, we should highlight Grondona's tenacity since the project was a product of his own initiative and his intuition about the future growth of Rosario. A big city needs a relevant event and an important monument to commemorate it.

In 1898, following a long hiatus, Mayor Luis Lamas incorporated a project for a flag monument in a series of works he was building in order to organize a city that was growing too rapidly.<sup>5</sup> Lamas' most

<sup>4</sup> Rodrigo Gutiérrez Viñuales, *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica [Commemorative Monument and Public Space in Ibero-America]*, Cátedra [publisher], Madrid, 2004. At the official website of the University of Granada [online] <http://www.ugr.es/~rgutierr/PDF2/LIB%20011.pdf> [Accessed on April 4, 2019].

<sup>5</sup> Luis Lamas remained in office for two consecutive periods, between 1898 and 1901 and later until 1903. Among the works

important contribution was marking the historical site of the first hoisting of the flag by laying the "foundation stone" of the future monument.<sup>6</sup> With this goal in mind, the mayor summoned outstanding citizens to carry out a research that combined oral history<sup>7</sup> and the revision of the works of Bartolomé Mitre and Eudoro and Gabriel Carrasco. In their report and in the Municipal decree for the laying of the foundation stone of the Flag Monument on July 5, 1898, it was recorded "that the historical place where Argentine General don Manuel Belgrano hoisted the National Flag on February 27, 1812, is the site in which Almirante Brown Square stands today, flanked by the following streets, Córdoba to the South, Santa Fe to the North, 1 de Mayo to the West

of that time, we should mention the expansion of El Salvador Cemetery, the Parque Independencia [Independence Park], Belgrano Avenue and the opening of Pasaje Celedonio de Escalada.

<sup>6</sup> The ceremonies of laying first stones bind the works with certain political figures in office at the time. In that sense, Mayor Lamas was able to link his name not only with the Independence Park but also with the works meant to revalorize Belgrano's stay in Rosario. It began with the opening of the avenue that was named after him and marked the historical site of the Libertad cannon battery.

<sup>7</sup> We mention oral history as a method since the main task of Calixto Lassaga and Jacinto Fernández, who were commissioned to write the report, was to interview prominent neighbors of the city regarding the location of the Libertad Battery according to their recollections. Among those consulted were the aforementioned Gabriel Carrasco (1854-1908), businessman Meliton Ybarlucea (1830-1901) and lawyer and former governor of Santa Fe, Juan Manuel Cafferata (1852-1920). Also participating in the research were Rufino Villaroel, Leonardo Nicolovich, the ladies Santos Nicolovich and Tomasa Gómez de Guillón, land surveyor don Vicente Pusso and Cipriano Fernández. *Documentos sobre la erección del monumento conmemorativo de la creación de la bandera nacional en la ciudad de Rosario [Documents on the Erection of the Commemorative Monument Honoring the Creation of the National Flag in the City of Rosario]*, publication commissioned by the Comisión Popular Pro-Monumento [Popular pro-Monument Commission] presided by Engineer Ramón Araya, Rosario, 1928.

and del Bajo to the East.<sup>8</sup> The square has been called Manuel Belgrano ever since.

While the proposal had emerged from the Municipal Council (Concejo Deliberante) and promoted by the Mayor, it took until 1903 to gather a citizens' commission to organize the work for the Monument in compliance with the legal requirements. The People's pro-Flag Monument Commission (Comisión Popular Pro-Monumento a la Bandera) was in charge of the work until 1909 when the national government took over as part of the celebrations for the First Centennial of the 1810 May Revolution.<sup>9</sup>

The National Centennial Commission (Comisión Nacional del Centenario) signed a contract with artist Lola Mora,<sup>10</sup> a figure well-known for understanding

<sup>8</sup> Municipal decree for the laying of the foundation stone, July 5, signed by the Mayor on July 11, 1898, in *Documentos...*, *op. cit.*, 47-48.

<sup>9</sup> There's not much information about the progress of the work related with the Monument from 1898 to 1903. According to the few available documents, in 1899 the provincial government authorized expropriations in the Belgrano Square area. From a letter that Lamas sent Mitre in 1903, we know that during the foundation stone laying celebration on July 9, 1898, contributions were received from the provinces of Santa Fe and Buenos Aires, added to those availed by the Municipality itself. In the same missive, Lamas expressed that work had been suspended due to the conflict over the geographical limits with Chile, which had been reactivated in 1899 with the dispute over the Puna de Atacama and continued over several Patagonia lakes. These conflicts ended with the Pactos de Mayo [1902 May Pacts]. *Carta de Luis Lamas a Bartolomé Mitre*, 6 de mayo de 1903, Archivo Histórico Museo Mitre, N° 14637 [Letter from Luis Lamas to Bartolomé Mitre, May 6, 1903, Mitre Museum Historical Archive, #14637].

<sup>10</sup> While the contract was signed in 1909, it can be inferred that Lola Mora had been in contact with Lamas since 1902 and according to an article published by *La Nación* newspaper in September that year, the sculptress had already designed two sketches for the Monument. Patricia Corsani, "Historia y memoria: Lola Mora y sus proyectos para el monumento a la bandera de la ciudad de Rosario" [History and Memory: Lola Mora and Her Projects for the Flag Monument in the City of

the need to establish a good relationship with the government in order to further a career in the artistic field when it came to commemorative and public sculpture.<sup>11</sup> By 1903, Lola Mora had gained recognition for her fountain The Nereids (Las Nereidas), sculpted in Rome and sent as a gift to the city of Buenos Aires. In the early 20<sup>th</sup> century, she had also worked on installations with historical themes, such as the bas-reliefs in the Historic House of Tucumán (Casa Histórica de Tucumán), 1904.

According to the contract signed with the National Centennial Commission, the Monument had to be finished by 1911, but in reviewing the documents it's clear that the deadline would never be met. Besides a series of more or less favorable evaluations and conflicts over delayed payments and debts, we find requests for the cancellation of contract submitted in 1912, 1913 and 1919. As a consequence of these deferred payment and constant evaluations the shipment of the parts of the Monument was postponed.

While everything was decided in Buenos Aires, first in the National Centennial Commission and then in the Board of Architecture of the Ministry of Public Works (Dirección General de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas), in Rosario a new Pro-Flag Monument Commission was formed and the contact with Lola Mora was resumed. In 1925, however, after several meetings and evaluations

Rosario] in *Avances* N°12, Córdoba, 2007-2008. Furthermore, in 1903, the artist sent a note to Bartolomé Mitre asking him to intervene in her favor in the selection of an artist for the Flag Monument. Archivo Histórico del Museo Mitre [Mitre Museum Historical Archive].

<sup>11</sup> Lola Mora had initiated her artistic career by donating a series of portraits of governors to the government of Tucumán, leading to her first official commission in 1894 and obtaining a grant from the national government to study in Rome the following year.

of the sculptures sent by the artist, the Municipal Commission of Fine Arts (Comisión Municipal de Bellas Artes), which was in charge of advising the local government in the acquisition of artistic artifacts and ornamentation for public spaces, sent the Mayor a communication stating that the pieces delivered did not correspond with a work of art but rather resembled the work of “inept marble masons”. Consequently, the Pro-Monument Commission decided to request the cancellation of the contract with Lola Mora and organize a contest.

As we can observe, by the mid-1920s the Monument had become a very difficult wish to fulfill. In this context, the meeting between the unreachable monument and Ángel Guido occurred, or at least, it’s the first time we have news of the architect concerned about this work and the need for it to be an entirely local expression. Guido, born in Rosario, architect, engineer, city planner, essayist and intellectual related with the artistic field seemed to embody both the concern for the city and the historical sensibility necessary to produce the Monument that would become the image of Rosario.

By the time the contest was organized, Ángel Guido was a renowned figure in the professional and intellectual fields. During his studies at the National University of Córdoba (Universidad Nacional de Córdoba), beginning in 1917, he participated in the architectural and engineering discussions of the University Reform (Reforma Universitaria). From an early age, Guido began to demonstrate the need to differentiate architecture from other disciplines, given that architecture, understood as an artistic expression, would be called to shape a national style. Since the mid-1920s, he expressed his ideas in books and magazines and in his architectural work in various projects as well as in his lectures at the National University of the Littoral (Universidad

Nacional del Litoral) and the University of Buenos Aires (Universidad de Buenos Aires).<sup>12</sup>

In 1927, when the contest for the Flag Monument was organized, Guido gave an opening conference at the III Pan-American Congress of Architects (III Congreso Panamericano de Arquitectos) in the city of Buenos Aires. In his presentation, titled “Spiritual Orientation of Architecture in America” (Orientación espiritual de la arquitectura en América), he stated his ideas about the need to reinstitute an American identity as a fundamental element to understand our nation and from there, to make architecture true to the requirements of the time. This exaltation of the American element as essential to the national being was an idea that Guido picked up from Ricardo Rojas’ writings, particularly his *Eurindia*, but also his *Nationalist Restoration* (*Restauración Nacionalista*). From *Eurindia*, which was published after the latter, he takes the American element of national identity and the function of art to promote it. From *Nationalist Restoration*, written by request of the Ministry of Education in the spirit of the Centennial, he rescues, among other things, the function of public architecture through monumentalization, also in favor of nationalization. Pablo Montini argues that Ricardo Rojas’ ideas about the fusion between the indigenous and the Hispanic were revitalized by Guido after the journey to Peru and Bolivia that inspired his 1925 work *Hispanic-Indigenous Fusion in Colonial Architecture* (*Fusión hispano-indígena en la arquitectura colonial*).<sup>13</sup>

The admiration for Ricardo Rojas and the adoption of his ideas was sensibly expressed in the construction of the “master’s house” in 1927,

<sup>12</sup> A commented biography of Ángel Guido is included in this work.

<sup>13</sup> By 1930 he expands his references by including the ideas of the indigenous movement leader, Uriel García. In Rosario,

using Tucumán’s historic Independence House as a model. It was during the works that Guido began participating in the debate about the Flag Monument. In a letter dated April 25, 1928, where he asked Rojas some technical questions about the house, he commented:

Here we are, embarked with my brother Alfredo in the Argentinist struggle to regain the respect that the Commission hasn’t shown toward Argentine artists. The Flag Monument, due to the uncultured character of this foreignized commission that doesn’t want to see its inevitable failure, is about to fall into hands that are alien to us and our country with their standard industrialized projects [...] (Letter from April 29, 1928, Research Institute of the Ricardo Rojas House Museum (Instituto de Investigaciones Museo Casa Ricardo Rojas))

What was Guido referring to by the expression “Argentinist struggle”? Who are the “us” who oppose the foreigners? To answer these questions we must go back to the contest organized by the pro-Flag Monument Commission, presided by engineer

the concepts of fusion defended by Guido were expressed at the Provincial Museum of History in Rosario (Museo Histórico Provincial de Rosario), opened in 1939. He was one of the most frequent hosts and participants in the institution, along with its director Julio Marc, from whom the museum takes its name. For the frontispiece, Guido incorporated statements and statues by artist Troiano Troiani, representing Indigenous America, Colonial America and the History of the Independent Homeland. Pablo Montini (coord.), *Anales del Museo Histórico Provincial de Rosario “Dr. Julio Marc”* [Annals of the “Dr. Julio Marc” Provincial Museum of History in Rosario], Government of Santa Fe, Museo Histórico Provincial Julio Marc [Julio Marc Provincial Museum of History], Rosario, 2011.

Ramón Araya<sup>14</sup> between April and May 1927 and consider the debates regarding its international character.

While the intention, from the beginning, was to break with the mechanism of directly hiring a national artist by holding an international contest, special invitations were sent that more or less contradicted all the arguments exposed. The recipients of the invitations were sculptors Rogelio Yrurtia, Alberto Lagos, Gaetano Moretti, Víctor Garino, and architects René Villeminot and Francisco Gianotti. Alejandro Bustillo and Alejandro Christophersen were invited but didn’t participate. The main argument to organize a contest open to foreigners was centered in the idea that the Monument should be the most spectacular in the country and in order to achieve that goal the world’s most brilliant minds had to be summoned.

Of the twelve projects presented (eight by Argentineans and four from abroad), seven were disqualified after the first evaluation. The remaining five pending further review were: *Blue and White* (*Azul y blanco*), consisting of a tower flanked by semicircular arcades as the backdrop for a big statue symbolizing the Republic, placed on top of a platform flanked by gardens, by René Villeminot;

<sup>14</sup> Araya was the visible face of the Commission and took upon himself the responsibility of seeing the Monument built. As a Civil Engineer -graduated from the University of Buenos Aires in 1891- he had an intense public activity, organizing and embellishing the city when he was in the Board of Public Works and later promoting an autonomous and consolidated professional field by creating Rosario’s Center of Engineers, Architects and Land Surveyors (Centro de Ingenieros, Arquitectos y Agrimensores Titulares de Rosario) on July 26, 1918. He was also elected to the Provincial Congress as Representative, first for Belgrano Department and then for Rosario. As a government official, he was linked to the history of the Monument from the beginning, being one of the representatives who signed the law authorizing its construction in 1898 during Mayor Lamas’ first term.



*Belgrano*, a monumental granite column over a base containing a crypt, by Rogelio Yrurtia; *February 27 (27 de febrero)*, combination of tower, lighthouse and triumphal arch, by Bono-Fontana; *Floreat*, a 112 meter high tower with a pole-flag that would give a total longitude of 130 meters, by Moretti; and *Homeland of Just Laws, Homeland of All (Patria de leyes justas, patria de todos)*, a 100 meter high obelisk and a stepped platform in the shape of a horseshoe 4 meters long by 2.5 meters high forming the base of the Monument, by Troiani- Gianotti.

According to the contest guidelines, the jury would be “composed by seven members, three designated by the pro-Monument Commission, one by the National Ministry of Public Works and two by the National Commission of Fine Arts, presided by the pro-Monument Commission (represented by Araya)” (Article 5). The Rosario Commission designated Juan Álvarez, federal judge and only member related with the field of history; Luis Laporte, engineer and Dean of the School of Physics and Mathematical Sciences of the Littoral (Facultad de Ciencias Físico-Matemáticas del Litoral), and Luis Lamas, referred to as the “initiator of the works leading to the construction of the Flag Monument in the city of Rosario”, who resigned and was replaced by Dr. Alejandro Carrasco, president of the Jockey Club. The Ministry of Public Works chose Sebastián Ghigliazza, General Director of Architecture, and the National Commission of Fine Arts designated Alfredo Guido and José Fioravanti. Here, we have the first hint of the “Argentinist struggle” between “us” and the defenders of foreignization mentioned by Ángel Guido in his letter to Ricardo Rojas. We, the representatives of Argentine art and they, the members of the pro-Monument Commission.

Critical views of the contest immediately followed the presentation of the projects. From

the Argentine Artists Society (Sociedad de Artistas Argentinos), part of the “us” alluded by Guido, an *ad hoc* commission organized to deal with these kinds of claims, pointed out the non-compliance of some presumed promises of collaboration with national artists, besides arguing that such a fundamental work for the country could not be placed in the hands of a foreigner.

The criticism was directed toward the Popular Commission for its intervention in different aspects of the contest, such as issuing special invitations to three foreign architects disregarding the Argentine professionals and having secured the majority in the jury whose members did nothing to conceal their adverse opinion of national art and their disdain for local artists.

The president of the Popular Commission defended himself and the questioning of the Argentine Artists Society seemed to vanish. However, the solidarity of the Municipal Commission of Fine Arts with its national counterpart shows the conflict with the Rosario Popular Commission. The complaints of the Fine Arts Commission, which had been so critical of Argentine sculptor Lola Mora, focused on not having been consulted during the process and on the fact that the jury members were selected after the presentation of the projects.<sup>15</sup> As a consequence of these claims and controversies,

<sup>15</sup> The Municipal Commission of Fine Arts (Comisión Municipal de Bellas Artes) issued a public statement with arguments similar to their national counterpart, indicating, for instance, that they considered Argentine artists “the best suited to produce the proposed monument, given that the work must constitute the utmost expression of national sentiment” and that the jury had been formed after the presentation of projects thus it would not ensure “impartiality” (*Minute #126*, Municipal Commission of Fine Arts, May 8, 1928). While one of the complaints was that it had not been summoned, the fact is that Alfredo Guido, who had been designated juror for

President Marcelo Torcuato de Alvear was forced to intervene and the contest was annulled.<sup>16</sup>

While, as we have explained, the main voices heard during the conflict were those of the artists (represented by the Municipal Commission of Fine Arts and the Argentine Artists Society), the pro-Flag Monument Popular Commission, the Ministry of Public Works and President Alvear himself, others expressed their opinions in the press in Buenos Aires and Rosario.<sup>17</sup> At a distance, we can observe that the new failure of the Flag Monument project was

the National Commission of Fine Arts (Comisión Nacional de Bellas Artes), was also a member of the Municipal Commission presenting the complaint.

<sup>16</sup> Before the final intervention to annul the contest, the Executive Power accepted the request by the Central Society of Architects (Sociedad Central de Arquitectos) to add members to the jury. On May 31, the following members were added: Raúl E. Fitte, at the time President of the Central Society of Architects—who had signed in support of the Argentine Artists Society’s (Sociedad de Artistas Argentinos) requests- and Pio Collivadino, Director of the National Academy of Fine Arts (Academia Nacional de Bellas Artes). The new nine-member jury met on June 23. Unanimously, the projects mentioned previously were eliminated and they went on to evaluate *Patria de leyes justas, patria de todos [Homeland of Just Laws, Homeland of All]; Floreat; Belgrano; Azul y blanco [Blue and White] and 27 de febrero [February 27]*. The first to express an opinion was seasoned Ghigliazza, who sustained that *Floreat* and *27 de febrero* were the most merited, although both were “lacking character to be defined as monuments honoring the national flag and don’t express the main idea”. After that statement and Araya’s immediate response, all the interventions sided with one or the other in the debate, while some sought to support Ghigliazza by discrediting the projects, others defended them in support of the opinions of the president of the pro-Flag Monument Commission. *Documentos..., op. cit.*, 182 and following.

<sup>17</sup> For example, *La Prensa* newspaper published several articles tending to favor the intention of annulling the contest. On May 5, 1928, one of the articles stated that there was a desire “expressed publicly of declaring the contest void” for which reason some of the architects and sculptors involved (whose names were not mentioned) asked for Dr. David Peña’s opinion since he was a university professor of national history,

related with a long-standing struggle to determine who had to produce and decide in matters of public works destined to perpetuate a nation’s history. In this context, national architects sided against foreign artists, architects against artists and local politicians against Buenos Aires politicians. During the second and final contest organized for the construction of the Flag Monument, these questions appear to have been resolved somehow, architecture predominating over sculpture and Argentine contestants over foreigners as the only accepted candidates. But this would occur much later in 1939.

Apart from what we have previously mentioned regarding Guido’s concerns about architecture, it’s important to highlight his contribution to urbanism since the late 1920s, also increasingly valued as a tool for the strengthening of national identity in cosmopolitan cities. In fact, Guido had participated in the emergence of this discipline and had formulated, along with Farengo and Della Paolera, Rosario’s Regulating Plan (Plan Regulador de Rosario), which included his ideas regarding the predominant place the future Flag Monument was to have, while organizing the city that had been growing in an uncontrolled fashion until then. In 1929, a Municipal Ordinance that anticipated the contract with the authors of the Regulating Plan was presented, detailing operations, deadlines and future documents of the Plan, anticipating works thirty

a Rosario native and a man of law. According to David Peña the criticisms of the contest were not founded because they were based on a rumor related with the disapproval of the presented sketches. On June 26, they rejected the decree expanding the jury for being insufficient and straightforwardly called for the organization of a new contest to overcome the issues arising in this one. Finally, on July 6, they insisted once more in the annulment of the contest and the formulation of a principle that indicated without ambiguity “that the celebration of the Homeland exclusively pertains to its children”.

years in advance.<sup>18</sup> The work was commissioned in mid-1931 and the *Plan for the Regulation and Expansion of Rosario (Plan Regulador y de Extensión de Rosario)* was presented on April 6, 1935, and approved unanimously on October 23 by an ad hoc jury.<sup>19</sup>

While all three authors are mentioned, several arguments show Guido's prevalence in the design of the Plan for Rosario. By 1933, when Guido returned from

<sup>18</sup> The Ordinance was enacted on October 21, 1929, and by the first article commissioned the design of the Regulating Plan (Plan Regulador) to the previously mentioned Carlos María Della Paolera, Alberto Farengo and Ángel Guido. The second article established the deadlines, which eventually would not be met, given that Guido was awarded the Guggenheim grant and traveled overseas (the urban plan had to be presented in eight months and the Regulating and Expansion Plan and the statements of works in 18 months). In article 11, it was specified that "the technicians designated must foresee in their projects the works that will have to be done in a blueprint of ten, twenty and thirty years, after which it is estimated that the urban organization of Rosario including its expansion will reach a population of two million inhabitants". Carlos María Della Paolera, Adolfo Farengo and Ángel Guido, *Plan Regulador y de Extensión de Rosario [Regulating and Expansion Plan for Rosario]*, Municipality of Rosario, 1935.

<sup>19</sup> In an Appendix to the Regulating Plan for Rosario the complete resolution of the jury was added. The jury was composed by different professionals, representatives of the four faculties (Economics, Mathematics, Medicine in Rosario and Exact Sciences in Buenos Aires) and delegates for the Honorable Municipal Council (Honorable Concejo Deliberante) and Rosario's Department of Public Works, the Lawyers Association (Colegio de Abogados) and the National Center of Engineers, Architects and Land Surveyors (Centro de Ingenieros, Arquitectos y Agrimensores). We are in debt with Ana María Rigotti for systematizing the information regarding the consolidation of urbanism as a discipline in Argentina. In this case, we reference her PhD thesis "Las invenciones del urbanismo en Argentina 1900-1960: inestabilidad de sus representaciones científicas y dificultades para su profesionalización" ["The Inventions of Urbanism in Argentina 1900-1960: Instability of Its Scientific Representations and Difficulties for Its Professionalization"]. Available at the repository of the School of Architecture, Planning and Urbanism of the National University in Rosario (online) <https://rephip.unr.edu.ar/handle/2133/3567?show=full> [Accessed: April 4, 2019].

the United States and his work for the Guggenheim grant, Farengo had already resigned to take up a post in the Railroad Board (Dirección de Ferrocarriles) and Della Paolera had been hired by the Board for the Buenos Aires Plan.<sup>20</sup> Ana María Rigotti argues that the technical character of the plan evidences Guido's contribution, particularly the influence of the planning and zoning elements he must have acquired during his stay in the United States.<sup>21</sup>

Which was the space assigned to the Monument in the 1935 Urbanization Plan? We find the Flag Monument mentioned in the section dedicated to the urbanization of "special zones and monumental complexes". In those pages<sup>22</sup> it's stated that of the two great avenues projected, the one running East-West would be the site of an "actual system of monumental centers" that would start with the "Flag Monument complex". On this avenue, in the style of Mexico City's Paseo de la Reforma Avenue, "noble plastic

<sup>20</sup> While we can observe that Guido is in charge of the work, Cicutti and Nicolini argue that it must have been Della Paolera who participated the most in the first formulation of the Plan for Rosario since he had post-graduate studies from the Paris Institute of Urbanism and was an urbanism lecturer in the University of the Littoral and Buenos Aires. Bibiana Cicutti and Alberto Nicolini, "Ángel Guido, arquitecto de una época de transición" ["Ángel Guido, Architect of A Transition Period"], *Cuadernos de Historia IAA, N° 9. Protagonistas de la Arquitectura Argentina [History Notebooks IAA, # 9. Leading Figures of Argentine Architecture]*, 1998.

<sup>21</sup> One of the major contributions of the Plan was the incorporation of the principles of zoning, a tool used to reverse the consequences of a city's uncoordinated concentration of activities and functional disorganization. The division of the city in six zones characterized by specific activities also corresponded with a building density that decreased as it moved away from the central nucleus and with a characterization of design by areas that somehow attempted to solve the small checkerboard layout, which is inelegant due to its monotony and inflexibility.

<sup>22</sup> Carlos María Della Paolera, Adolfo Farengo and Ángel Guido, *op. cit.*, 58.

forms would enshrine the most representative and influential aspects in the history and life of our city". Regarding the Monument, it clarifies that "the chosen site is historically and topographically the most appropriate because in its proximity General Belgrano hoisted the Argentine flag he created, displaying it over the prominent coasts of that area of Rosario".

In the 1935 Regulating Plan, almost as Grondona had done in 1872, the Monument is again envisioned for the Rosario of the future. Grondona imagined a city that didn't exist in the late 19<sup>th</sup> century, a city that was going to urgently need a historical monument with a national character. Guido also imagined a monumental space for a city of the future, surrounded by a huge park that would contribute an "unparalleled perspective from the East and North regions", while from the South and West "would appear as an imposing conclusion of the great lines defined by the East-West avenues and Ayacucho St." The city imagined by Guido in 1935 was not to be, but his Monument and his Park were.

Considering Guido's career, we can affirm that this first experience was improved in his later proposals, particularly in those for the cities of Tucumán and Salta, expressing his way of understanding urbanism, one for the cities of the littoral and another one for the north of Argentina. In Guido's view, the northern cities and others in the provinces were old and noble and exposed to a difficult destiny mainly after the invasion of the railroad. Those cities were suffering the incursion of a modern style, a pseudo-functional style that pretended to advance toward progress by displacing the regional element, a "fine and melodious" beauty. Rosario's case, however, was the opposite, it was the example of a city born without an identity from sheer improvisation and in Guido's words, was "the non-historical by definition". In conclusion, the urbanization of the Argentine North

had to "defend the traditional heritage and stop the advance of the ports".<sup>23</sup>

At the time he was designing the plans for Salta and Tucumán, Guido participated in the contest to build the Flag Monument in Rosario. After the failure of the Commission presided by Araya, several years passed before the city recovered the idea of erecting a monument honoring the Argentine flag in the Belgrano Square, where Lola Mora's sculptures from her unconcluded work were still dispersed.

In the early 1930s, after an economic crisis that had notably affected the city, the Monument had gone from unreachable to impossible. However, it was during that decade that through the reactivation of public works and the influence of Miguel Culaciati, it was possible to constitute a definitive Popular pro-Flag Monument Commission (Comisión Popular Pro-Monumento a la Bandera).<sup>24</sup> The group, whose members came from different cultural fields, gathered

<sup>23</sup> Guido joined a series of authors that during the 1930s argued against the advance of the modern, stating that the truly national was found in the interior of the country, in the uncolonized provinces. Ángel Guido, *Reargentización edilicia por el urbanismo [Building Re-Argentinization Through Urbanism]*, Instituto Argentino de Urbanismo [National Urbanism Institute], Buenos Aires, 1939.

<sup>24</sup> In the early 30s, Rosario, whose activity was centered on the port, suffered the effects of the decline of the grain exporting economic model that translated into a commercial, industrial and financial crisis leading to unemployment. However, during a second phase, mainly through the national government intervention that designated Miguel Culaciati as Municipal Mayor, a recovery followed mainly as a consequence of the increase of public works, industrialization and protectionism. In that sense, it's important to mention that Rosario and other big cities in the province, were favored by the policy of import substitution established during the early 30s, which led to an increase in the number of establishments and the incorporation of labor. See, Videla, Oscar, "Excepción y paradigma de la década infame, 1930-1943" ["Exception and Paradigm during the Infamous Decade, 1930-1943"], *Historia de Santa Fe. El siglo veinte, problemas sociales, políticas de Estado y economías regionales (1912-1976) [History of Santa Fe. The 20th*



in May 1936 in a meeting at the Municipal Council in Rosario, where the Mayor also appointed a National Executive Board (Junta Nacional Ejecutiva).

The Commission consisted of seventy-eight members, plus nine in the Commission Board: Miguel Culaciati (Mayor, president),<sup>25</sup> Fermín Lejarza (1<sup>st</sup> vice president), Emilio Pareto (2<sup>nd</sup> vice president), Leopoldo Uranga (treasurer), Federico Covernton (acting treasurer), Juan José Colombo Berra (secretary), Emilio Solari (acting secretary), Monsignor Antonio Caggiano (1<sup>st</sup> member) and Federico Molina (2<sup>nd</sup> member). The National Executive Board was selected from the members of the Commission Board, which according to what was recovered by Emilio Solari in his *History of the Flag Monument and Its Inscriptions (Historia del monumento a la bandera y sus inscripciones)*, “was invested with executive significance, broad powers and authorized to request the Superior Government of the Nation the official recognition of the commission”. Consequently, the recognition by the President arrived on July 18, 1936, with a decree that pointed out that “regardless of the repeated efforts by the Executive Power” they had yet to meet the objectives that “inspired the sanction of Law No. 6286 on February 8, 1909, ordering the erection of a National Flag Monument in Rosario, Santa Fe”.

*Century, Social Issues, State Policies and Regional Economies (1912-1972)*, Prohistoria [publisher], Rosario, 2006.

<sup>25</sup> When the commission was formed, Culaciati was the Municipal Mayor of Rosario, designated by the National Executive Power after the intervention of the province. During his administration, which started in September 1935 and ended in January 1938, some fundamental spaces for the city were opened, such as the Museo Municipal de Bellas Artes [Municipal Museum of Fine Arts], the Maternidad Martin [Martin Maternity Hospital] and Bajada Puccio [Puccio Avenue]. These achievements were related with the political and financial support of Governor Manuel de Iriondo (April 10, 1937-April 10, 1941) and the National Executive Power.

Between 1936 and March 1939, the Commission and its National Executive Board worked on the main objective of collecting funds through the sale of commemorative stamps by subscription across the country and particularly since the approval of the funds by the National Government, they concentrated on the insistent request for subsidies from the municipal and provincial governments for the construction of the Monument. Once the approval of the House and Senate was obtained through a law authorizing the investment of funds for the construction of the Monument by Executive decree, new functions were assigned to the Commission, among others, to “organize a contest for the blueprint and budget for its construction” and “commission the construction of the Monument”. The contest had a nationwide character, expressed in the origin of the authors and the materials that were to be used, and twelve projects were presented, of which seven passed the evaluation. On September 22, 1940, the first prize was awarded by unanimity to the project *Invicta* presented by architects Alejandro Bustillo and Ángel Guido and sculptors José Fioravanti and Alfredo Bigatti.

The story that follows the triumph of *Invicta* –though it may seem redundant- was long and particularly difficult for Guido and the sculptors given that Bustillo, due to his differences in views with his colleague, resigned before the contract was signed. As we anticipated in the first paragraph, building the Monument would take fourteen years, from 1943 to 1957, and Guido remained at the helm during the entire process and was the link with the National Executive Board, entirely renewed in 1950.

It exceeds our intention here to detail the differences between the winning project and the resulting Monument, since such analysis isn’t necessary when we can see at a glance that the

result was much more than what Nicolás Grondona and Lola Mora had imagined, being closer to Araya’s desire to build a Monument that would reflect what the flag represented –and still represents. We also know that Guido imagined much more, a bigger park than the one that currently surrounds the Monument, a relocation of the historical buildings of 25 de Mayo Square and a grand avenue in place of the humble Juramento Passageway that was opened in the 1990s.

In 1954, when Guido was still struggling to secure the resources to conclude the work of his life, he published a novel titled *The City of the Petrified Port (La ciudad del puerto petrificado)* under the pseudonym Onir Asor [rosarino spelled backward, meaning native of Rosario]. In that text, the hopeful and ambitious perspective of nationalizing the cosmopolitan port cities that characterized his writings up to the late 1930s becomes pessimistic and mortified. In the end, the main character commits suicide dismayed by a city that no longer had the brawn and brilliance of progress.

## IMAGES

**p.14**

Angel Guido and scaled model of the Flag Monument (Monumento a la Bandera), ca. 1940.

Photo: Ricky Sánchez

**p.19**

Nicolás Grondona, *Geografía nacional*, Imprenta de Obras (printers), Rosario, 1876. Sala Tesoro, Biblioteca Nacional Mariano Moreno (library).

**p.20**

Lithographic print by Eduardo Fleuti attached to the first monument project. Exhibited at the Museo Histórico Provincial de Rosario “Dr. Julio Marc” (museum).

**p.22**

Card from Municipal Mayor Lamas to Bartolomé Mitre. Archivo Histórico Museo Mitre (museum, historical archive).

**p.25**

Scaled model by Lola Mora, image published in *Atlántida* magazine, Vol. II, Imprenta Coni Hermanos (printers), Buenos Aires, 1911.

**p.28-29**

Letter from Ángel Guido to Ricardo Rojas, Rosario, April 25, 1928. Instituto de Investigaciones Museo Casa Ricardo Rojas (museum, research institute).

**p.33**

*Monumento a la Bandera Nacional en la ciudad de Rosario. Bases del concurso de planos preparados por la Comisión Nacional Pro-Monumento* (guidelines of the contest for the construction project of the National Flag Monument in Rosario), Talleres Fenner (printers), Rosario, 1927.

**p.36**

*Plan Regulador y de Extensión. Memoria Descriptiva y Justificativa* (Regulating and Expansion Plan for the City of Rosario. Design Statement). Municipalidad de Rosario, 1935.

## I ALREADY WANT TO BE AN ENGINEER

Jorge Gómez

*“Lord, Oh Lord, I already want to be an engineer and put a sign on my door that says, humbly: Guido Engineer – Poet...”<sup>1</sup>*

It was the 1920s and a young Ángel Guido expressed his fervent desire in a notebook of poems and sketches. In his own handwriting and almost as a premonition, he set down the guidelines he would later develop in his works and would follow throughout his professional, academic and artistic life.

Ángel Guido was born in 1896 in the city of Rosario in a socioeconomic context in which work opportunities were multiplying and the city was receiving hundreds of immigrants eager to build the Argentina of the future.

In the city and across the region, a growing number of personalities aspired to join the elite. They sought public recognition through personal achievements and participation in collective activities. Artists like Marcos Vanzo, photographers like G.H. Alfed, remarkable draftsmen and portraitists like the Bolivian Francisco Solano Ortega, the Italians Rafael Barone, Mateo Casella and Salvador Zaino, the Catalan Eugenio Fornells and the Rosario native Lucio Fontana (senior).<sup>2</sup> Also, the Civil Engineers that transformed the landscape such as Nicolás Grondona, who designed the first blueprint of the city; Allan Campbell, promoter of the railroads; Héctor Thedy, who built Independencia Park (Parque de la Independencia), Belgrano Avenue and

<sup>1</sup> Ángel Guido's book of handwritten poems. Donated by the Guido family to the Historic National Flag Monument (Monumento Histórico Nacional a la Bandera) in 2018.

<sup>2</sup> Cf. Héctor Sebastianelli, *Rosario temático*, Ediciones Fotomat, Talleres Gráficos de Carlos Casati [Topical Rosario, Fotomat Editions, Carlos Casati Printshop]. Rosario, 1995, 84.

Carrasco Hospital; Ítalo Meliga, who constructed the Castagnino residence and the Gran Hotel Italia; Alejo Infante, who designed the Vasallo Palace (currently, the Municipal Council), among others. They were also responsible for creating the aesthetics of Rosario's buildings using a labor force that evidenced a remarkable technical ability in the construction field.

In this context, education, art and recreation became a concrete and attainable goal. The long awaited port that made the city one of the most important in the country was working at its full potential and the grains export model was going through one of its best periods.

The city exhibited grand homes, public and private schools, theaters and parks, such as Independence Park (Parque de la Independencia) with its varied tree species and rose garden, the Oroño Boulevard palisade and buildings like the Centenario Provincial Hospital. Great works were rapidly shaping the urban layout and this sudden growth implied challenges for the city's civil engineers, who felt called on to innovate construction planning, which was a demand not only of the authorities but also of the citizens who were eager for change.

In this setting, young Ángel Guido felt inspired and after obtaining his degree in Civil Engineering in 1920 from the University of Córdoba, he began a career that would give him the highest recognition.

From an early age, he was considered a serious student, interested in South American thought and sentiment. The values, interests and sensibility that guided Guido made him one of the pioneers of artistic and urbanistic theories, closely linked to political and ideological issues in step with the South America of the time.<sup>3</sup> Americanist thought

<sup>3</sup> Guido is a prolific writer on this topic, among his books are *Fusión hispano-indígena en la Arquitectura Colonial* (1925), *La arquitectura hispanoamericana a través de Wölfflin* (1927),



became one of the pivots of Ángel Guido's life and work and that cultural perspective inspired his numerous projects. A clear example is the Historic National Flag Monument (Monumento Histórico Nacional a la Bandera).<sup>4</sup>

During his academic studies, Guido was influenced by the ideas of the University Reform (Reforma Universitaria). After graduating, in 1921, he competed for and obtained the Architecture II Lecture of the Civil Engineer university program and the following year, he became a member of the first Board of Directors of the School of Sciences and Engineering in Rosario (Facultad de Ciencias e Ingeniería de Rosario), which was then part of the National University of the Littoral (Universidad Nacional del Litoral, UNL). Related with this work, in 1932 he penned the essay "Definition of the University Reform" (Definición de la Reforma Universitaria), establishing clear concepts about the social and didactical function of the Reform. In accordance with its proposal, updating and regionalizing university education to shed light on the ongoing moral and intellectual crisis Argentine universities were in was an issue he deemed urgent enough to be included in his work.

His remarkable career made Guido the Vice Rector (Vicedecano) and Lecturer of Urbanism I in the UNL in 1934. In May 1948, the National Executive

*Arqueología y estética de la arquitectura criolla (1932) [Hispanic-Indigenous Fusion in Colonial Architecture, 1925, Hispanic-American Architecture Through Wölfflin, 1927, Archeology and Aesthetics of Creole Architecture, 1932.]*

<sup>4</sup> In March 1939, a presidential decree authorized the Flag Monument National Commission (Comisión Nacional del Monumento a la Bandera) to organize a contest of blueprints and budgets for the construction of the Monument. Ángel Guido won the contest, along with architect Alejandro Bustillo and artists José Fioravanti and Alfredo Bigatti. Construction began in 1943 but the work was not inaugurated until 1957.

Power designated him Rector of the National University of the Littoral. In that opportunity, he pronounced his famous statement, "We must mobilize to protect, Americanize and Argentinize that legacy of knowledge and sentiment".<sup>5</sup>

Among other more visible achievements of that period, we know that almost simultaneously with his activity as Rector, the School of Philosophy and Literature (Facultad de Filosofía y Letras) opened in Rosario as part of the UNL. He also proposed annexing this new institution to the School of Fine Arts (Escuela Superior de Bellas Artes) and at the same time, to include the National Art Education program in it, as well as the School of Artisans' program.<sup>6</sup>

In parallel with the development of his intense academic life, Ángel Guido was committed to the design and execution of several projects in Rosario and surrounding area. The city washed by the waters of the Paraná River consolidated its potential associated with the port and trade activity and envisioned the construction of great works ahead.

### STRUCTURES WOVEN IN STEEL

Among the emblematic works of Ángel Guido, who was by then an architect, engineer and urban planner, the Central Post Office Building (Edificio del Correo Central) in Rosario is one of the most outstanding. The project was initiated in 1929. The original design conceived the post office building as a "woven tower", an 80 meter high metal skeleton, later known as "Guido's Tower". The work plan showed Guido's great ability and scientific rigor in

<sup>5</sup> Ángel Guido, "La nueva universidad" [The New University] in *Universidad*, # 20, December 1948, 20.

<sup>6</sup> See documents and minutes on the topic at the Historical Archive of the National University of the Littoral (UNL) where petitions by Guido and other professors are included.

calculating and building a steel tower that would stand out on the city's skyline, precisely defining the construction method and environmental conditions it would be exposed to.

In the image we can observe that only the metal skeleton of Ángel Guido's project was erected; the military government that came to power after the coup of September 6, 1930, ordered the interruption of the works.

The decision led a number of prominent figures and organizations in Rosario to search for means of preventing the demolition of the building. Among the organizations determined to save it were *La Capital* newspaper, the Rosario Stock Exchange (Bolsa de Comercio) and the Federation of Commerce and Industry (Federación Gremial del Comercio y la Industria).

The city's Mayor, Esteban Morcillo, traveled to Buenos Aires to request the conservation of the tower. Finally, the metal structure, which had been mounted with remarkable skill, was partly dismantled and the construction reduced to what it is today.

Ángel Guido overcame the frustration of not being able to build the central post office he had imagined years later when, doubling the bet, his idea took shape in a new tower woven in steel and faced in South American marble. The product of a brilliant mind, the Historic National Flag Monument became one of our country's most important icons.

### HOMES FOR POETS

Between 1927 and 1929 Guido planned and oversaw the design of Ricardo Rojas' private residence in the city of Buenos Aires.<sup>7</sup> The house is located in the

<sup>7</sup> Known as the House of Ricardo Rojas Museum (Museo Casa de Ricardo Rojas), it is located in 2837 Charcas Street, in the city of Buenos Aires.

Buenos Aires area of Recoleta and it's an aesthetic manifesto of one of Guido's fundamental ideas. The concept itself stems from Rojas' book *Eurindia*<sup>8</sup>. The neologism invented by Ricardo Rojas proposes the existence of indigenous and European influences in Argentine identity and national being.

The façade was designed to reflect the Historic House of Independence, located in the province of Tucumán. In the interior, ornamental elements inspired in pre-Columbian artistic expressions were used for the first time in Argentina. The environments and decorations exalted the mestizo origin and expressed the profound Americanist philosophy of Ricardo Rojas and his personal friend, engineer Ángel Guido.

The patio was inspired by the Church of San Lorenzo of Potosí, surrounded by an interior gallery with arches where gothic ceilings meet columns with Corinthian capitals and Inca symbolisms.

The lush decoration of the library is filled with expressions of pre-Hispanic Inca and Tiahuanaco civilizations. The walls are covered with pre-Columbian designs and the entrance door lintel shows a reproduction of the *Puerta del Sol* frieze, a monument of the Tiahuanaco archeological remains, a Bolivian temple.

In his work, *The Master's House (La Casa del Maestro)*,<sup>9</sup> Guido describes the characteristics of the draconian frieze:

[...] With Diaguita and Tiahuanaco draconian motifs a lengthwise composition is developed, made by the decorative

<sup>8</sup> Ricardo Rojas, *Eurindia*, Losada [publisher], Buenos Aires, 1951.

<sup>9</sup> Ángel Guido, "Recibimiento incaico. El friso draconiano" en *La casa del Maestro*, s/d, 1928. ["Inca Reception. The Draconian Frieze" in *The Master's House*]

union of those elements. The dragons thus stylized acquire a somewhat combative posture, ending precisely over the lintel of each door in front of a tearful sun, in gold and with a halo in accordance with rigorously archeological motifs. A deeply distributed patina gives it the semblance of antique ceramics.<sup>10</sup>

Currently, in the library of the House of Ricardo Rojas Museum, a manuscript by Guido is displayed, where he discusses the project for this particular residence. The text contains handwritten corrections by the author and free spaces to insert blueprints and sketches. In the original, the word *dragones* is underlined in pencil. It most likely means that it would be revised again, as it was the usual procedure Guido employed in the correction of his writings and conferences.<sup>11</sup>

Near the end, he writes:

[...] Reader: the house of Ricardo Rojas could not be conceived other than with forms which are friends of the wide Pampas and siblings of the harsh Puna. I expose in this brief writing the three equations of the problem in the architecture of the "Master's House" The aesthetic, the archeological and the human, As the three sides of a triangular pyramid converging in the apex: the work".<sup>12</sup>

<sup>10</sup> Ángel Guido, *op. cit.*

<sup>11</sup> In the Archive (MHNB), documents, letters and writings can be found containing handwritten corrections in which he followed this same procedure.

<sup>12</sup> Ángel Guido, *La Casa del Maestro*, s/d, 1928. The typed spaces in the text were determined by the author. Dated by Ángel Guido in handwriting on the cover in the year 1928. Belonging

We have here an addition to the great work that is Guido's legacy, a poetic writing with a clear intention of expressing the Argentine oneness, integrating the Pampas and the Puna regions. We are in the presence of the technical and mathematical rigor of a civil engineer who tackles the problems as equations and constructs the work as an aesthetic triangle.

Ángel Guido unapologetically mixed styles and constructed strong symbolic messages. Ricardo Rojas referred to him as the "architect of Eurindia" and in that expression he summarized the complicity of both men regarding the mestizo idiosyncrasy of American culture. Guido shared with his master the need to find an original language to translate the Argentine character to architecture and art.

In different sections of Ricardo Rojas' house the search for an original style, a creole style, is present. In Ángel Guido's view, the architecture of his day plagiarized an art that was not our own. The city of Buenos Aires had a cosmopolitan air that had little to do with our culture. Guido wanted a return to our roots in an architecture related with creole art, with mestizo art.

Month of July in Buenos Aires. Mayo Avenue. A hostile and icy wind turned the corners [...] The gray sky blurred the slate domes and the pitched roofs that were nostalgic of a snowfall they never saw. French, Italian, German, short, tall, obese and skeletal facades standing at attention on the sidewalk wearily listened to the coarse lament of the harsh wind [...] That creole windstorm, vigorous, hostile that slapped the vulgar, plagiarized facades and thinned the sidewalks of people, that

to the Library of the Museum House Ricardo Rojas in Buenos Aires.

brought instead the smell of the Pampas and the taste of the Puna, I imagined as the incarnation of an Indian rage racing through the streets Buenos Aires so devoid of harmony with their pretentious pedantic domes, indiscreet polyglot signs, boisterous loudspeakers.

In the setting Guido describes, the only thing that is truly ours is the heroic wind, "winged steed drunk with fury, rider of the soul of the inner land". Everything else is foreign. The Mayo Avenue, a bad copy of the Paris Opera. The architecture of the facades, plagiarized from the European. All foreign, all exotic. And in this spectacle, "a single art note in the pompous Buenos Aires avenue: the Creole windstorm that brought the smell of the Pampas and the taste of the Puna".<sup>13</sup>

### REGULATING PLAN FOR ROSARIO

Ángel Guido's integrating view overflowed the limits of a specific project. Therefore, he started to expand from architectural works in which science and art were fundamental stepping stones to what would become the integral planning of entire cities.

Guido devised and designed, along with other professionals, the regulating plans for the cities of Rosario (1935), Salta (1938), Tucumán (1940) and San Juan (1943).

Toward 1930, civil engineers Ángel Guido, Carlos María Della Paolera and Adolfo Farengo carefully analyzed the city of Rosario and its problems using what they considered a "scientific method". The work team developed a city plan to improve what already existed through a detailed diagnose of the

<sup>13</sup> Ángel Guido, "Prólogo" [Prologue] in *La Casa del Maestro*, s/d, 1928.

problems the city had and the necessary means to solve them in order to effect the corresponding improvements.

Different topics were approached very meticulously, such as the road system, the railroad and port systems, the system of green spaces and working class housing. These issues were recurrent in the city plans of other Argentine provinces, plans that Guido would also develop in later years.

In Rosario, an underground railway network was devised to complement the system of transformation and reformulation of the railroad. The railway and the underground constituted an integrated plan for fast communication and decongestion of the central areas; a solution to the everyday problems of traffic in our city. It contemplated the construction of working class neighborhoods along with an aerodrome, sports stadiums, a botanical garden and a zoo.

From a contemporary perspective, we can see how advanced these proposals were, particularly referring to the underground railway network, which Rosario still doesn't have. Back in 1935, the professional team that worked with Guido analyzed future needs by making a demographical evaluation of traffic increase and circulation.

All the provincial plans Guido designed –aided by different collaborators– include careful analyses contemplating historical criteria employed not only during the Spanish colonial era but also by previous populations.

The rigor in the analyses of issues such as sun exposure, heliometry, wind frequency and speed, traffic, housing for workers and demography were based on statistics that were included in the plans as enclosed items for further verification of the planned design. Guido always found new proposals to improve the quality of urban life, be it mobility, health or solar use.



As an example, in the prologue to the Regulating Plan for the province of Tucumán, he mentions, “[...] the execution was commissioned in two stages. The first, which we opportunely denominated Ideology or Re-Argentinization of Construction in Northern Argentina. The second, Completion or Technical and Scientific Solution of the Problem.”<sup>14</sup>

Once again, the Engineer refers to science and technology, always present in his works, as were the creole style and the building of a new Argentina, topics Guido carefully studied in his publications in his role of professor and Rector of the University of the Littoral.

In the Tucumán Plan, when he speaks of “re-Argentinization” he refers to the configuration of an urban plan closely related with the geography of the region. Making a:

“[...] technical use of the benefits of rivers, mountains, woods, stones, water sources [...] A functional, regional architecture by means of the modern interpretation of meteorological, geological, heliothermal, aesthetic and traditional deductions.”<sup>15</sup>

In both the Tucumán and the San Juan plans, Guido proposed that the city didn’t turn its back on geography. Along these lines, we can understand his views regarding the environment he had to deal with as an engineer and architect. He proposed the incorporation of natural resources and their use in benefit of the population. He held the same views

<sup>14</sup> Ángel Guido, “Prólogo” en *Plan Regulador de Tucumán* [“Prologue” in *Regulating Plan for Tucumán*], Ediciones Facultad de Ingeniería de la Universidad Nacional del Litoral [publisher]. Second Edition. Talleres Gráficos Emilio Fenner [printer]. Art Director Ángel Guido and Technical Director Jacinto Fenner, Rosario, 8. Presumably published after 1941.

<sup>15</sup> Ángel Guido, *op. cit.*

in relation with the “Basic Functional Housing for Workers” plan as he considered it a “human and technical” concept. He observed that workers lived in “unsanitary and miserable” spaces where infant mortality was very high, an issue that ought to shame Argentineans.<sup>16</sup>

In the Regulating Plan for San Juan, he devised an irrigation system. He actually thought up a plan for irrigation canals –rehashing historical concepts– and a plan for sustainable green areas integrated with the houses. It’s important to mention that in many of the regulating plans he used the modern architectural term of zoning, referring to the urban design of specific zones in city plans.

### CASTLES AND PALACES

Ángel Guido also fulfilled his dream of building castles and palaces thanks to specific commissions, such as the design and construction of the “Dr. Julio Marc” Provincial Museum of History in Rosario (Museo Histórico Provincial de Rosario “Dr. Julio Marc”), and private residences for famous intellectuals.

In 1925 a new project began in the city of Rosario, the Fracassi family residence.<sup>17</sup> Doctor Fracassi was a renowned psychiatrist who held correspondence with Sigmund Freud and Albert Einstein. This particular work, like some others by the engineer, has the aesthetic, practical and ideological influence of *Eurindia*, the essay written by Ricardo Rojas about the aesthetics of American cultures. This paradigmatic writing had an unarguable influence on numerous artistic productions based on the mix (mestizaje) of

<sup>16</sup> Ángel Guido, *op. cit.*, 12.

<sup>17</sup> The house is located in the corner of Corrientes and San Luis streets. Today there’s a cultural center in the first floor and the ground floor is rented.

the European and the native American, and under such intellectual influences Guido dashed to his Fracassi House adventure.

In her article, “Welcome to Eurindia” (“Bienvenidos a Eurindia”), María Florencia Antequera<sup>18</sup> states that both the exterior and interior of the house metaphorize Ángel Guido’s thinking. On the façade Eurindian iconographical motifs are accentuated by a white background in the Hispanic-American style of the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries, where statuettes, pinnacles and colonial roof tiles combine, producing a contrast of materials, colors and ornaments.

The interior contains European details such as French rosettes, Sevillian ceramic tiles and American elements, such as stained glass windows with Inca amphorae designs. His brother, Alfredo Guido, collaborated mainly in the ornamentation and decoration of an important mural in the dining-room, while artists Luis Rovatti and José de Bikandis collaborated in the rest of the house.

For Guido, designing houses or spaces where pre-Columbian and Colonial concepts combined, added to some modernist functional ones, was a priority.

[...] Though it sounds like a paradox, the grammar in accordance with the new ways of expressing the national in architecture will be this kind of “return to the roots”: it must be understood as one of the forms Modernity will adopt in Latin America [...] the future Eurindian canon gathers the disperse energies directing it toward our own desired architecture.<sup>19</sup>

<sup>18</sup> María Florencia Antequera, “Bienvenidos a Eurindia” [Welcome to Eurindia] in the magazine *Rosario, su Historia y Región* [Rosario, History and Region], Issue #131, July 2014.

<sup>19</sup> María Florencia Antequera, “La residencia y casa de rentas Fracassi, una inflexión del neocolonial en la ciudad de Rosario” [The Fracassi Residence and Rental Space, An Inflexion on the

Both the Rojas and Fracassi residences were trials of these theories that we can enjoy today. In both properties, with the approval of their owners, Guido was able to carry out in situ everything he thought should be innovated within the theoretical trends of the time, pioneering the way to building an original aesthetics, mixed and Americanist.

### HISTORIC NATIONAL FLAG MONUMENT

In the Regulating Plan for Rosario, chapter VI titled “Urbanization of Special Zones and Monumental Complexes”, Guido and his team mentioned the following:

“Said monument, located in the very center of the East-West Avenue and surrounded by a park with a special feature, will present an unequalled view from the East and North regions. From the West and South it will appear as a powerful culmination of the great lines of East-West and Ayacucho avenues, respectively.”<sup>20</sup>

The avenues and their cardinal points regard the extensive analysis of the urban grids studied by the engineers in the city of Rosario. They envisioned the importance of the Monument and its privileged location, since it was historically and topographically the most pertinent. General Manuel Belgrano had raised the national flag on that spot for the very first time.

Neocolonial in the City of Rosario] in *Res Gesta* 51, 2014-2015, [online] [bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/residencia-casa-rentas-fracassi-rosario.pdf](http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/residencia-casa-rentas-fracassi-rosario.pdf), 191. [Accessed: July 11, 2019].

<sup>20</sup> Ángel Guido, Adolfo Farengo and Carlos Della Paolera, *Plan Regulador de Rosario* [Regulating Plan for Rosario], Municipality of Rosario, Rosario, 1935, 58.

The seventh part of the Regulating Plan refers to financial issues:

“Due to its importance, monumentality, location and characteristics, the investment for the Flag Monument should be of a million pesos in National Public Works titles, for which a corresponding Law should be passed.”<sup>21</sup>

In 1939, after facing the challenges of building the Post Office Tower, civil engineer Ángel Guido began to visualize the work that would be the most emblematic of his career. He imagined a construction with deep roots in the mix of native American and European elements that would contain, in different ways and forevermore, everyone who participated in its activities.

Construction work began in 1943 and its consequent materialization allows us to sustain that it's our country's most emblematic design and monument. Engineer Guido had the entire Monument faced in Travertine marble from the Andes Range in San Juan, giving it durability and a unique aesthetics. In the design of its form, he followed the natural reliefs to create particular play on the circulation and containment of the visitors. The Civic Courtyard (Patio Cívico) is represented as a large amphitheater to contain those who wish to be “inside” the Monument. It's a place for gatherings, concerts, festivities and celebrations. The Flag Monument has the ability of transcending the individual to reach the collective, arousing a

profound convoking emotion that sometimes moves to tears.

The distance that separates The Tower from the Propylaeum symbolizes the wars, conflicts and pacts that several generations were engaged in to organize Argentine society between 1810 and 1853.

The Monument displays a wealth of symbolic references.<sup>22</sup> For Ángel Guido, the sun had different meanings inherent to the cardinal points, representing the horizons of the homeland: the East, wheat and rising sun; the West, Andes minerals and grapes; the North, history linked to the heart of the Incas, and the South, Patagonia and Antarctica linked to the cosmic epicenter of the Southern Cross. The sun is always present, set in the highest place, like the real sun in nature.

A strong and brave female figure expresses the extensive culture of South America, seen in The Flag Bearing Homeland (La Patria Abanderada, by Alfredo Bigatti) and Liberty (Libertad, by Lola Mora). The element of fire, permanently lit in the Eternal Flame, represents those who gave their lives for the Homeland. We may not know who they were but they were vital in the revolutionary struggle and the process that led to our independence.

Since the beginning of the monument project and for over a decade and a half, Guido followed the construction work with meticulous and firm resolution. In all those years, he encountered numerous financial problems that demanded restructuring budgets and strategies to use the resources efficiently.<sup>23</sup>

<sup>21</sup> Ángel Guido, “Séptima Parte. Plan General de Financiación” *Capítulo V. Recursos para subterráneos. Monumento a la Bandera y Aeropuerto* - B. Recursos para el Monumento a la Bandera [Part Seven. General Financial Plan, in *Chapter V. Resources for Underground Transportation. Flag Monument and Airport* – B. Resources for the Flag Monument, op. cit., 169.

<sup>22</sup> See the official site of the Historic National Flag Monument, [www.monumentoalabandera.gob.ar/](http://www.monumentoalabandera.gob.ar/) [Accessed: June 18, 2019].

<sup>23</sup> The Archive (MHNB) contains numerous documents and letters signed by Guido claiming budget allocations, payments to artists and providers, discussing issues with officials in charge of sending the funds, among other writings.

## IMAGES

**p.40**

Monument construction without sculptures. Photo by Antonino Carrillo, 1950c. Archive (MHNB).

**p.44**

Manuscript poems by Ángel Guido. Poemario, 1921 (unpublished). Donated by the Guido Family Estate, Archive (MHNB).

**p.47**

Unfinished project of Correo Argentino - Post Office building, Rosario. 1930c. Archive (MHNB).

**p.50**

Construction works, Casa Museo Ricardo Rojas, Buenos Aires. In the center in a dark suit, Ricardo Rojas, to his right, Ángel Guido. 1928c. Museo Casa de Ricardo Rojas - Museum House.

**p.52**

Patio, House of Ricardo Rojas.

Interior, House of Ricardo Rojas, “Friso draconiano”. Photo by Luis Abregú and Camila Cersósimo, 2014. Archive, Museo Casa de Ricardo Rojas - Museum House.

**p.55**

Map of Rosario 1935. Guido; Della Paolera and Farengo, Regulating and Extension Plan for Rosario. Municipalidad de Rosario - Municipality.

**p.57**

Cover of the Regulating Plan for San Juan. Talleres gráficos Emilio Fenner, Rosario, 1943. Archive (MHNB).

**p.59**

Facade of the Fracassi House, Rosario. El Constructor Rosarino magazine, Year III, # 27, September 1927. Library “Arq. Don Hilarión Hernández Larguía”, FAPyD, UNR - School of Architecture, Planning and Design, National University of Rosario.

**p.60**

Construction work, Monumento Histórico Nacional a la Bandera, 1950c. Donated by Manuel Chamarro, Archive (MHNB).



**p.63**

Ojo de Buey, porthole, popularly known as Star, 1943. Archive (MHNB).

**p.65**

Urn, bronze floodlight for the eternal flame, 1943. Archive (MHNB).

**p.66-67**

Heliographic print, lateral facade of the Propileo Triunfal de la Patria, 1943. Archive (MHNB).

**p.68**

Contest exhibition, July 10, 1940 in Rosario's Aduana - Customs Office. Archive (MHNB).

**p.70-71**

Mounting of La Pampa sculpture, ca. 1950. Donated by Manuel Chamorro. Archive (MHNB).

## ÁNGEL GUIDO BETWEEN ART AND THE AMERICAN FORMS

Pablo Montini

### IN DEFENSE OF GUIDO

The course on Contemporary Painting Theories taught by Peruvian writer and painter Felipe Cossio del Pomar at the Open School of Higher Studies (Colegio Libre de Estudios Superiores) was published in Buenos Aires in 1934. In his book, titled *New Art (Arte Nuevo)*, Ángel Guido was praised as one of the few Argentine artists who made a commendable effort in the struggle to create a national art, pioneering the “Indo-Americanist” (indoamericanista) artistic movement to displace the “legend of tropical theatricality South American art was invested with”.<sup>1</sup> Save in Argentina, he has been duly appreciated everywhere else in Latin America. During his lifetime and posthumously, Guido received numerous *honoris causa* doctorates, invitations and special mentions for the application of his debatable category of Mestizo art.

Due to his support of President Perón's administration and his appointment as Rector of the National University of the Littoral (Universidad Nacional del Litoral) by government decree in 1948, Guido's figure became increasingly discredited in our country.<sup>2</sup> The modernization effected by “liberal and progressive” groups in the university after [the coup in] 1955 not only banished him from the institutions he had fought to democratize since his youth but also associated him with “university intervention, academic conservatism, ideological

<sup>1</sup> Felipe Cossio del Pomar, *Arte Nuevo [New Art]*, Editorial La Facultad [Publisher], Buenos Aires, 1934, 187.

<sup>2</sup> Ángel Guido and Oscar Ivanissevich, *Asunción del rectorado [Rector's Inauguration]*, Universidad Nacional del Litoral [National University of the Littoral], Santa Fe, 1948.

obscurantism, etcetera, contributing to the emergence of an entire generation of detractors”.<sup>3</sup> However, this categorization is not corroborated by historical research, which shows that Guido had been a staunch critic of many Peronist policies since 1952.<sup>4</sup> His political position is clearly stated in the numerous autobiographical, artistic and philosophical references contained in his 1954 novel *The City of the Petrified Port (Ciudad del Puerto Petrificado)*.<sup>5</sup> Immediately after toppling Perón, the de-facto government media referred to his novel as the work that most vehemently expressed the “violent political opposition” to the deposed President.<sup>6</sup> It is also incorrect to sustain that the government of the self-proclaimed Revolución Libertadora excluded him from the National Flag Monument (Monumento Nacional a la Bandera) inauguration ceremonies in 1957, when in fact, he was designated Monument Director. *La Tribuna* newspaper archives contain

<sup>3</sup> Bibiana Cicutti and Alberto Nicolini, “Ángel Guido, arquitecto de una época en transición” [Ángel Guido, Architect of a Transition Period] in *Cuadernos de Historia del IAA N° 9. Protagonistas de la Arquitectura Argentina [History Notebooks of the IAA #9. Leading Figures in Argentine Architecture]*, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazzo” [American Art and Aesthetics Research Institute “Mario Buschiazzo”], FADU, UBA [School of Architecture, Design and Urbanism, National University of Buenos Aires], Buenos Aires, 1998, 28.

<sup>4</sup> Pablo Montini, “La Ciudad del puerto petrificado” [The City of the Petrified Port], in Alicia Megías et. al., *Las batallas por la identidad [The Battles for Identity]*, Editorial Municipal de Rosario [publisher], Rosario, 2014.

<sup>5</sup> Onir Asor, *La ciudad del puerto petrificado. El extraño caso de Pedro Orfanus [The City of the Petrified Port. The Strange Case of Pedro Orfanus]*, Editorial Litoral [publisher], Rosario, 1954.

<sup>6</sup> Juan Bautista Brun, “Rosario: La ciudad del puerto petrificado” [Rosario: The City of the Petrified Port], in *Esto es*, Buenos Aires, año III, n° 105, 20 al 26 de diciembre de 1955 [Vol. III, #105, December 20 to 26, 1955]

photographs that show him next to the dictators Pedro E. Aramburu and Isaac Rojas.

His artwork, the Flag Monument, despite its “iconic relevance and widespread recognition”, which he defined as “not very modern nor very classic”, has been seldom appreciated by historiography and critics, most likely because it was assimilated to the monumentalism of the 1930s, particularly the *stile littorio* so widely scorned for its immediate association with totalitarian regimes.<sup>7</sup> The original project presented in 1940 along with architect Alejandro Bustillo and sculptors Alfredo Bigatti and José Fioravanti was later redesigned and constructed by Guido as a piece that pretended to be “modern” for his time, “expressing his own research on a proper American architecture while also responding to a desire for construction beauty and urban order, not common then in our country”.<sup>8</sup>

Guido’s architectural, artistic and historiographical works would always arise criticism, suffice it to recall the first debates with the *martinferrista* vanguard when, as a notable polemicist, he vindicated the search for a “local spirit” in his programmatic text “In Defense of Eurindia” (En defensa de Eurindia), published in La Revista de El Círculo (*El Círculo Magazine*).<sup>9</sup> Even after his

death, historian and architect Mario J. Buschiazzo published an article referring to the problems of applying Guido’s Mestizo art category to the Colonial artistic context. In his historiographical critique, Buschiazzo dismantled the ideas held by Guido and the “Americanist” art historians that followed him in reassessing the art and architecture of the Colonial period only “from the formal perspective”.

The lack of interest in matters related to the documentation of authors and works was one of the most noticeable failings of this group of historians.<sup>10</sup>

Yet, regardless of his mistakes and aesthetic and ideological prejudices, the Rosario architect sought to alleviate the tension between “Indigenism” and “Hispanism”, which emerged in the historiographical field at the time, according to the analysis of Marta Penhos and María A. Bovisio.<sup>11</sup>

The decades-long controversies arising from this stylistic type in the American academic field shouldn’t distract us from the fact that Guido was one of the first historians to deal with the research and revalorization of art in the period of Spanish domination in America. Even though his works of art and his historiography were absent from university research in the country for some time,

7 Ana María Rigotti, “Monumento a la bandera en Rosario. Síntesis de búsquedas excéntricas en la modernidad argentina” [Flag Monument in Rosario. Synthesis of Eccentric Searches in Argentine Modernity], in *Actas de las Primeras Jornadas de Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad: Grandes obras de la arquitectura en la Argentina (1910-1980). Historia, estética y teorías de la arquitectura* [Minutes of the First Meetings on Architectural History and Culture and the City: Great Works of Architecture in Argentina (1910-1980)], Universidad Torcuato Di Tella [university], Buenos Aires, 2011, 30.

8 *Ibid.*, 30.

9 Ángel Guido, “En defensa de Eurindia” [In Defense of Eurindia], in *La Revista de El Círculo* [*El Círculo Magazine*], Rosario, fall-winter, 1924.

10 Mario J. Buschiazzo, “El problema del arte mestizo: contribución a su esclarecimiento” [The Problem of Mestizo Art: Contribution to Its Clarification], in *XXXVI Congreso Internacional de Americanistas* [36<sup>th</sup> International Congress of Americanists], vol. 4, Universidad de Buenos Aires [University of Buenos Aires], Buenos Aires, 1966, 229-244.

11 Marta Penhos and María Alba Bovisio, “La construcción de América en la obra de Ricardo Rojas y Ángel Guido” [The Construction of America in the Works of Ricardo Rojas and Ángel Guido], in *Actas III Jornadas de Historia Moderna y Contemporánea* [Minutes of the 3<sup>rd</sup> Meeting of Modern and Contemporary History] [CD-ROM], Facultad de Humanidades y Artes, UNR [School of Humanities and Arts, National University of Rosario], 2002.

his architectural projects and urban plans were not, given their noticeable and exuberant material presence. No doubt it’s been architecture historians who have dealt the most with his works from different perspectives and who are still working today on an already quite advanced analytical framework closely related with the history of ideas.

Only recently art history approached Guido again with new questions emerging from the consolidated renewal of the discipline made possible thanks to a growing government support of scientific research in public universities in the past decade. During the first stage, the leading research works gave a prominent place to his historiographical production in the context of cultural nationalism in Argentina since the Centennial celebrations of the 1810 historical events. The analyses revolved around two main sources: the “Eurindia” matrix taken from Ricardo Rojas and the filiation with the formalist method of Heinrich Wölfflin.<sup>12</sup> In the second stage, the studies

12 Ana María Telesca, Laura Malosetti Costa and Gabriela Siracusano, “Impacto de la «moderna» historiografía europea en la construcción de los primeros relatos de la historia del arte argentina” [Impact of «modern» European Historiography in the Construction of the First Argentine Art History Narratives], in *(In)disciplinas: estética e historia del arte en el cruce de los discursos* [(In)disciplines: Aesthetics and Art History in the Crossing of Art Discourses]. *XXII Coloquio Internacional de Historia del Arte* [22<sup>nd</sup> International Art History Colloquium], Mexico, UNAM, 1999. Adriana Armando, “Ángel Guido: conquistas europeas y reconquistas americanas” [Ángel Guido: European Conquests and American Reconquests], in Beatriz Dávila (coord.) et. al., *Territorios, memoria y relato en la construcción de identidades colectivas* [Territories, Memory and Narratives in the Construction of Collective Identities], vol. I, UNR [National University of Rosario], Rosario, 2004. Ofelia Funes, “La *Kunstwille* y la segunda emancipación americana” [The *Kunstwille* and the Second Emancipation of America] in *Europa y Latinoamérica. Artes visuales y música* [Europe and Latin America. Visual Arts and Music], *III Jornadas de Estudios e Investigaciones* [3<sup>rd</sup> Meeting on Studies and Research] [CD-ROM], Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró” [“Julio E.

concentrated on the methodology and the universe of intellectual references taken from the German concepts Guido used for the “modern” construction of Colonial Art history, which in some cases attempt to break with a “corseted” version that relates him exclusively with the Neo-Colonial phenomenon<sup>13</sup>. In the local case, the most important works are akin to a social history of art analyzing Guido’s decisive participation in the cultural program of Rosario’s early 20<sup>th</sup> century bourgeoisie, considering his leading presence in the city’s artistic institutions and museums<sup>14</sup>

Even though, as Lucio Piccoli suggests, there’s still a manifest “absence of significant contact points” between the studies of art and architecture historians, the interest of art historians, critics and

Payró” Institute of Art History and Theory), UBA [University of Buenos Aires], Buenos Aires, 1999.

13 Lucio Piccoli, “Ángel Guido y la *Einführungstheorie*: nuevas claves para reflexionar en torno al pensamiento territorial a partir del problema de la percepción de la forma y el espacio” [Ángel Guido and the *Einführungstheorie*: New Keys to Reflection on Territorial Thought from the Problem of the Perception of Form and Space], in Alicia Megías, et al., *Rastrear memorias. Rosario, historia y representaciones sociales 1850-1950* [Tracking Memories. Rosario, Social History and Representations 1850-1950], UNR [National University of Rosario], Rosario, 2017. Tristan Weddigen, “Hispano-Incaic Fusions: Ángel Guido and the Latin American Reception of Heinrich Wölfflin”, in *Art in Translation: Connecting Art Histories*, Los Angeles, Getty Foundation, vol. 9, 2017. Lucio Piccoli, “Ángel Guido: voluntad de forma y capacidad de estilo. Notas sobre Concepto moderno de la historia del arte. Influencia de la *Einführung* en la moderna historiografía del arte” [Ángel Guido: Will for Form and Ability for Style. Notes on the Modern Concept of Art History. Influence of the *Einführung* in Modern Art Historiography], in *VI Jornadas Espacio, Memoria e Identidad* [6<sup>th</sup> Meeting on Space, Memory and Identity], FHyA, UNR [School of Humanities and Arts, National University of Rosario], Rosario, 2011.

14 Pablo Montini, *Anales del Museo Histórico Provincial de Rosario «Dr. Julio Marc»: I. Ángel Guido* [Annals of the Provincial Museum of History «Dr. Julio Marc»: in Rosario: I. Ángel Guido], Museo Histórico Provincial de Rosario [Provincial Museum of History in Rosario], Rosario, 2011.



curators for his figure is constantly growing.<sup>15</sup> In some cases, as a way of vindicating the Americanist movement he belonged to, as seen in the exhibit curated by Roberto Amigo and Alberto Petrina at the National Museum of Fine Arts (Museo Nacional de Bellas Artes) in 2014; in others to outline his leading role in the 1918 University Reform (Reforma Universitaria) movement, as in the traveling exhibit coordinated by Ramón Gutiérrez. Thanks to them, Guido is being represented again in cultural spaces besides the Flag Monument.<sup>16</sup> Critically reviewing the traditions of his disciplinary past, art history in the national university realm has assigned him the role of a founding father for his new approaches to the history of artistic production. Such is the case of the book written by Sandra Szir and María Amalia García in 2017 about the discursive and disciplinary construction of art history in Argentina during the 20th century.<sup>17</sup> That same year, María Florencia Antequera coordinated a dossier on Guido in *Art History Notebooks (Cuadernos de Historia del Arte)* published by the Art History Institute (Instituto de Historia del Arte) in the National University of Cuyo (Universidad Nacional de Cuyo), contributing

<sup>15</sup> Lucio Piccoli, *op. cit.*, 62.

<sup>16</sup> Roberto Amigo, *La hora americana 1910-1950 [The American Hour 1910-1950]*, exh. cat., Museo Nacional de Bellas Artes [National Museum of Fine Arts], Buenos Aires, 2014. Ramón Gutiérrez (coord.), *El pensamiento americanista en tiempos de la Reforma Universitaria. Ricardo Rojas-Ángel Guido [Americanist Thought during the University Reform. Ricardo Rojas-Ángel Guido]*, exh. cat., Fundación Bunge y Born [Foundation], Buenos Aires, 2018.

<sup>17</sup> Sandra Szir and María Amalia García (ed.), *Entre la Academia y la crítica. La construcción discursiva y disciplinar de la historia del arte. Argentina-Siglo XX [Between the Academy and the Critic. The Discursive and Disciplinary Construction of Art History. Argentina, 20th Century]*, Editorial de la Universidad de Tres de Febrero, EDUNTREF [publisher], Buenos Aires, 2017.

new perspectives of his work from cultural history, intellectual history, literary theory and criticism.<sup>18</sup>

Undoubtedly, there has been a rediscovery of Guido's work in the art field in recent years, although given the versatile character of this intellectual from Rosario, there is still much to investigate. Not an easy task, since there's no remaining personal archive and many of his projects have been lost with the passing of time.

### THE REDISCOVERY OF GUIDO IN ART

In 1955, the editors of *Biographical Rosario (Rosario biográfico)* defined writing a biography of Ángel Guido as "highly difficult" because his professional, scientific and artistic antecedents are so vast and of such exuberant magnitude that for those with no knowledge of them, the attempt to briefly summarize the importance of his works would be indeed very hard. Guido was undoubtedly a multifaceted figure within the art field: architect, engineer, urban planner, university professor, art historian, critic, poet, novelist, publisher, engraver, draftsman, collector, inventor and museographer.<sup>19</sup> He was an intellectual permanently working to solve the "broad" problem of America in relation to Europe in art.

Guido was born in Rosario to a middle-class family, which allowed him to pursue a higher education and receive his degrees in Civil Engineering in 1920 and

<sup>18</sup> *Cuadernos de Historia del Arte*, n°27 [Notebooks of Art History, # 27], Dossier: "Obra de Ángel Guido y arquitectura" [Ángel Guido's Oeuvre and Architecture], Instituto de Historia del Arte [Art History Institute], UNCUYO [National University of Cuyo], Mendoza, 2017.

<sup>19</sup> To understand Guido's work in the fields of architecture, historiography and the university, see: Ana María Rigotti and Noemí Adagio, "Ángel Guido" in Jorge Francisco Liernur and Fernando Aliata (comp.), *Diccionario de arquitectura en la Argentina [Dictionary of Architecture in Argentina]*, Clarín, Vol. e/h, Buenos Aires, 2004, 130-137.

Architecture in 1921 from the University of Córdoba (Universidad de Córdoba). As a student, he stood out as one of the leaders of the reformist movement. Bringing with him the ideals of the University Reform regarding the privileged place the American continent should occupy in the search of its cultural identity in the midst of the world crisis, he returned to his city of birth in 1921 to begin his uninterrupted academic career and become one of the theorists of the Neo-Colonial movement in architecture that through the revalorization of the period and the appreciation of South Andean art in the 18th century aimed to establish a tradition from which to create a "new art".

His Americanist thought stemmed from different sources and became more complex with time as he established a network of contacts with the most prestigious intellectuals and art historians on the continent. He first encountered the Americanist aesthetic ideas thanks to his brother Alfredo (1892-1965), who had received the "Europe Award" (Premio Europa) from the national government in 1915, but being unable to travel to Europe as the First World War broke out, decided to spend the grant money on a trip across South America accompanied by Ángel. The journey marked Guido's avant-garde Americanist vocation in the Argentine artistic field, expressed in his many works as a painter, ceramist, engraver, illustrator and muralist. Also, the study journey he embarked on with this brother and Alcides Greca in 1919 across Chile, Peru, Bolivia and Northern Argentina with the intention of finding clues of 17th and 18th century Andean Baroque became an initiation journey as he unveiled the culture and aesthetics of American identity.<sup>20</sup>

<sup>20</sup> Alcides Greca, *La torre de los ingleses [The English Tower]*, Editorial Inca [Publisher], Buenos Aires, 1929, and Florencia Antequera, "Las claves plásticas del recuerdo en *La torre de los ingleses* de Alcides Greca: una aproximación a la literatura de

Nevertheless, Ángel Guido would take the theoretical model that Ricardo Rojas (1882-1957), whom he considered his master, proposed during the 1810 May Revolution Centennial as the framework of Argentine national identity in an American dimension, dismounting previous local art history narratives based on European models.

Guido was to adopt Rojas' model most systematically by including the notion of the Hispano-Indian synthesis or fusion and scientifically applying it by using the historiographical concepts of the Viennese school of art history. Relying on the analytical visibility method of Heinrich Wölfflin (1864-1945), which he actively promoted, offered him a platform that transcended positivism in the appreciation of American art outside the universally accepted ideas that saw it as an evolution of European forms. Besides contributing new tools and definitions, such as a rereading of Wölfflin of the Baroque, he gave American Colonial architecture new qualifications while also configuring a critical device to confront the "nouveau riche architecture" of Argentine port cities. How could anyone oppose, focusing on the figure of Le Corbusier, the functionality and standardization that distanced the architect from art and submitted him to technology?<sup>21</sup>

Thus, Guido became one of the first art historians to establish a field of study for Colonial art in his search to identify, localize and rescue the most

viajes" [The Plastic Clues of Memory in *The English Tower* by Alcides Greca: An Approach to Travel Literature] in *Historia Regional n°28 [Regional History #28]*, Instituto Superior del Profesorado N° 3 "Eduardo Lafferrière" [Teacher Training Institute No. 3 "Eduardo Lafferrière"], Villa Constitución, 2010.

<sup>21</sup> Noemí Adagio, "¡Hay que salvar a la arquitectura que se hizo atea! Ángel Guido y su apuesta a la dimensión artística de la disciplina" [Architecture Turned Atheist Must Be Saved! Ángel Guido and His Commitment to the Artistic Dimension of Architecture], *Block*, No. 1, Universidad Torcuato Di Tella [university], Buenos Aires, 1997.

emblematic works, as we can observe in his project for the creation of a National Archeological Institute of American Architecture to inventory pre-Hispanic and Colonial architecture, compiling studies and investigating the patrimony of Argentina, Bolivia, Peru and Ecuador and analyze its significance in the context of the cultures that produced it. He also felt the need to classify schools, compare the work of artists such as the native Condori or the “Aleijadinho” with world renowned artists and define new categories and styles. With Ricardo Rojas he participated in establishing the notion of “indigenous art”, appreciating the archeological researches that discovered the artistic legacy of the Andean peoples, allowing him to combine it with Hispanic elements to produce “a joyful esthetic marriage”: Mestizo art.<sup>22</sup>

In 1930, he published a work that explicitly used the myth of Eurindia as a historiographical tool and gave place to the demarcation of a new art-history category, the “Mestizo style”, whose center was located on the coasts of Lake Titicaca and its influence reached Quito to the north and Córdoba to the south.<sup>23</sup> Guido examined the art that emerged in small town chapels and churches disregarding the official art imported from Spain in its decorative forms, applying the “modern” instruments offered by Wölfflin and Wilhelm Worringer (1881-1965), from whom he took the “will to form” concept to explain

<sup>22</sup> María Alba Bovisio and Marta Penhos, “La invención del arte indígena en la Argentina” [The Invention of Indigenous Art in Argentina] in María Alba Bovisio and Marta Penhos (coords.), *Arte indígena. Categorías, prácticas y objetos* [Indigenous Art. Categories, Practices and Objects], Encuentro Grupo Editor [publisher], Córdoba, 2010.

<sup>23</sup> Ángel Guido, *Eurindia en la arquitectura americana* [Eurindia in American Architecture], Universidad Nacional del Litoral [National University of the Littoral], Santa Fe, 1930.

the differences between Spanish baroque and Mestizo arts.

With this new definition, which had a widespread and controversial reception for years, he aimed to relieve the tension between Indigenism and Hispanism in the historiographical field of the time.

Aware of the problems arising from the historical analysis of Colonial art, Guido appropriated the critical and analytical instruments of pure visibility to produce a nameless art history, overcoming the positivist propositions of the “middle” and to sustain the presupposition of an artistic autonomy by identifying the germ of an independent spirit in the South Andean artistic forms of the 18<sup>th</sup> century [a concept] that would reach the political field a century later. Thus, when he published one of the first academic works on art historiography in Argentina, he asked the American art historian to refrain from being the “cold and passive archeologist” and to adopt instead “the attitude of a medium” with the work of art in order to discover its true values.<sup>24</sup> Anchored in the so-called “philosophy of art”, and in opposition to the value “positivist” historians gave historical documentation, he clearly pronounced himself in favor of the “interpretation” of works.

Guido became well known for his early application of the European historiographical and philosophical ideas to the study of American art, but also -in a militant manner between the 1920s and the 1930s- for his art reviews in the national press, particularly in the cultural supplements of *La Prensa* and *La Nación* newspapers, where he divulged his theories about Colonial art, as he did in his conferences. He was one of the first to promote Mexican artists such as Diego Rivera, David A. Siqueiros and José C.

<sup>24</sup> Ángel Guido, *Concepto moderno de la historia del arte* [The Modern Concept of Art History], Universidad Nacional del Litoral [National University of the Littoral], Santa Fe, 1936.

Orozco among the Argentine public and to approach the analysis of modern new visual technologies like the cinema. Public appreciation was evidenced by the three editions of his *Rediscovery of America in Art* (*Redescubrimiento de América en el Arte*), a substantial book with numerous illustrations and photographs where he compiled his Montevideo conferences during 1939 and 1940, when he participated in the first exchange of Engineering professors from the National University of the Littoral (Facultad Nacional del Litoral) and the School of Architecture of the University of the Republic (Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República).<sup>25</sup> Structured around three central topics titled “Ideology”, “Method” and “Rediscovery of America in Art”, this work includes the outstanding text “America in relation to Europe in Art”. There, he synthesizes his constant preoccupation with the position of American art in relation to European art expressed, this time, by the successive fluctuations between European conquests and American reconquests.<sup>26</sup>

Guido’s work is inseparable from his other activities, teaching, research and university activism, all of which allowed him to make his ideas visible across the American continent where he was widely recognized and received *Honoris*

<sup>25</sup> *Redescubrimiento de América en el Arte* [Rediscovery of America in Art] was first published by the Universidad Nacional del Litoral [National University of the Littoral] in 1940, a second edition was launched by the same publisher the following year and a third enhanced edition in 1945 was published by Editorial El Ateneo in Buenos Aires.

<sup>26</sup> Adriana Armando considered it a “lucid and proactive interpretative essay” about the identity of American art “with deep ramifications at the time and which still today allows us to continue evaluating the permanent interaction” between Latin America, the United States and Europe. Adriana Armando, “Ángel Guido: conquistas europeas y reconquistas americanas” [“Ángel Guido: European Conquests and American Reconquests”], *op. cit.*, 262.

*Causa* doctorates, awards and grants throughout his career.<sup>27</sup> The university was at the same time a field for the reflection on the standing University Reform and its social function of promoting culture and national identity, so he worked to establish many institutes linked to art and urbanism and insisted on establishing the career of architecture and a School of Fine Arts (Escuela Superior de Bellas Artes).<sup>28</sup>

### RENAISSANCE MAN

To many Ángel Guido as “rejuvenator of the archaic” revived the spirit of the Renaissance artists with a vital rhythm that acted between the limits of creation and investigation.<sup>29</sup> This “architect of Eurindia”, according to Ricardo Rojas, was undoubtedly an integral artist who had a leading place throughout his life, taking on a multiplicity of roles in the field of the arts.<sup>30</sup>

<sup>27</sup> In 1933 he was awarded a Doctorate *Honoris Causa* in Fine Arts by the *University of Southern California* and in 1945 a *Honoris Causa* Professorship by the University of Guayaquil. He was also in charge of the Art History Lecture in the Art Teacher Training School (Profesorado Nacional de Dibujo de Rosario), and Associate Professor of the Art History Lecture in the School of Philosophy and Literature (Facultad de Filosofía y Letras) in the National University of Buenos Aires [Universidad Nacional de Buenos Aires] and Lecturer of Aesthetics and Art History in the School of Fine Arts (Escuela Superior de Bellas Artes).

<sup>28</sup> Ángel Guido, *Definición de la reforma universitaria* [Definition of the University Reform]. Rosario, author’s edition, 1932. From the same author, *Palabras de un rector. Discursos y conferencias. Primer año de función rectoral 1948-3 mayo-1949* [The Words of a Rector. Speeches and Conferences. First Year as Rector 1948-May 3-1949], Universidad Nacional del Litoral [National University of the Littoral], Santa Fe, 1949.

<sup>29</sup> La Revista de *El Círculo* [El Círculo Magazine], Rosario, 1923, 35.

<sup>30</sup> Ricardo Rojas, *Silabario de la decoración americana* [Syllabary of American Decoration], Editorial Losada [publisher], Buenos Aires, 1939.



His draftsmanship was unquestionable; he had practiced drawing since secondary school at the National College of Industry (Colegio Industrial de la Nación) in Rosario and later learned drawing techniques in the course of his university studies in Córdoba. Besides his painstaking, always measured, elaboration of blueprints, canvases and architectural projects, his art expanded to the fields of illustration and graphic design after the invention of the perspective pantograph in 1925, which he applied in most of his publications and some of his colleagues' as a distinct feature.

Drawing also expanded to the decorative arts in the design of furniture for many of his residential projects, such as the dining-room pieces of Ricardo Rojas' home, where the reinterpretation of Colonial church and building ornamentation in Potosí, Puno and Arequipa prevailed as significant examples of his global intention for the Americanist project to pervade all environments and uses of everyday life.

From his brother Alfredo he learned engraving techniques, particularly etching, which he employed to represent and document many of the architectural works of the 18<sup>th</sup> century that illustrated his publications. In 1931, architect Alejandro Christophersen praised him as an "excellent draftsman and achieved engraver" able to "illustrate his ideas without the usual stammering of architects for whom drawing is an obstacle to properly express what the brain conceives". Some of these works were exhibited in different salons as well as in the Pan-American Exhibition of Architecture (Exposición Panamericana de Arquitectura) in Buenos Aires in 1927 and the Los Angeles Museum of Art in California in 1933.

Guido was also interested in scenography, being "completely akin" to the other disciplines he practiced, his "habitual intellectual devotions", his

books and his university lectures, as he told Frank Aydellote, who presided the Swarthmore College in Pennsylvania, in 1933 when he asked him for a letter of recommendation to apply for a position as a set designer and architect in the Hollywood studios of the Paramount Pictures Corporation. His interest in cinema and scenography had manifested three years before in Rosario when he participated in a frustrated film project about the figure of Juan Manuel de Rosas scripted by Ricardo Rojas. Finally, in 1939, he designed the sketches of the four stage decorations by painter Gregorio López Naguil for the presentation of Ricardo Rojas' play "Ollantay. Tragedy of the Andes" (Ollantay. Tragedia de los Andes), which premiered in July of that year at the National Comedy Theater (Teatro Nacional de la Comedia), sponsored by the National Commission for Culture (Comisión Nacional de Cultura).<sup>31</sup> The architectural design of Inca constructions stands out, characterized by geometric volumes resembling the monumental public works he would build and plan for years, such as the Provincial Museum of History (Museo Histórico Provincial) in Rosario or the National Flag Monument (Monumento Nacional a la Bandera). In 1943, he produced other sketches for López Naguil for his staging of "The Salamanca. Colonial Mystery" (La Salamanca. Misterio Colonial), also by Rojas, with music by Carlos Vega and Silvia Eisenstein.

In Guido's public proposals for monumental construction, sculpture always prevailed. The Flag Monument Propylaeum (Propileo del Monumento a la Bandera) stands out among the projects he built, where five statues represent the history of America. Statuary and monuments were a constant in his

<sup>31</sup> Ricardo Rojas, *Ollantay. Tragedia de los Andes* [Ollantay. Tragedy of the Andes], Editorial Losada [publisher], Buenos Aires, 1939.

mausoleum projects, such as Ricardo Rojas' (1957) and Roque Saenz Peña's (1959), and even Dolores Dabat's, built in 1943 at El Salvador Cemetery in Rosario. This feature was also present in his projects for commemorative monuments, like the Columbus Lighthouse (Faro a Colón) in 1929, the Centennial Monument (Monumento del Centenario) in the city of Villa Constitución in 1958 and the San Lorenzo Battle Monument (Monumento al Combate de San Lorenzo) in 1950 with its Roman-style history column and its Soldier's Charge (Carga de Granaderos), which Guido considered "a sculptural group of plastic, dynamic sentiment".<sup>32</sup>

He was also an art critic since he was very young. At 23, as a university student, he began publishing his impressions about the emerging artists in Córdoba in the *Apolo* magazine in Rosario, and later he highlighted the production of local artists in *La Capital* newspaper.<sup>33</sup> Guido not only saw historians and art critics as inspirers of artists, but also as champions of the historical and architectural heritage of Argentine cities, as he also became thanks to his articles for *Argos* magazine in Rosario since 1926 and the supplements of *La Prensa* and *La Nación* newspapers.<sup>34</sup> In his view, art critique had to

<sup>32</sup> Ángel Guido, *Monumento al Combate de San Lorenzo* [San Lorenzo Battle Monument], Academia Nacional de la Historia, Filial Rosario [National History Academy, Rosario Branch], 1952, 6.

<sup>33</sup> Ángel Guido, "Artistas jóvenes de Córdoba" [Young Artists in Córdoba] in *Apolo. Revista mensual de artes y letras* [Apolo. Monthly Art and Literature Magazine], Rosario, Vol. I, # VI, September-October 1919.

<sup>34</sup> Ángel Guido, "Impresiones serranas" [Sierra Impressions] in *Argos. Publicación mensual ilustrada* [Argos. Monthly Illustrated Publication], Rosario, Vol. I, # 3, March 1926. Concerning the relationship with the Colonial architectural heritage, he directed the "reconstruction" of the San Francisco Church and Convent in Santa Fe (city) and the "monumentalization" of the Casa Histórica de Tucumán [Historic House in Tucumán] in 1937.

approach artistic topics without simplifying while at the same time making them accessible to the public and artists, differing from "the problematization complex" many critics suffered, unable to expose their ideas in an organized and clear way.<sup>35</sup> In regards to legitimizing the artistic practice, he was a member of several commissions related with art and urban aesthetics; as a juror he participated in art salons organized by art museums of Rosario and Santa Fe.<sup>36</sup>

In the field of museology, in 1928 Guido was awarded second place in the project design contest for the construction of the Municipal Museum of Fine Arts in Rosario (Museo Municipal de Bellas Artes de Rosario) and the National Museum of Fine Arts (Museo Nacional de Bellas Artes). In 1937, he designed the plan for the Provincial Museum of History in Rosario (Museo Histórico Provincial de Rosario) and in 1945 for its expansion, celebrated for its "modern lines" and for being the first history museum especially designed as such in the country. In addition, he worked on the design of its museographic motifs and the "arrangement" of many of its rooms. Since the opening of the Provincial Museum of History in 1939, he worked alongside its founder, Julio Marc, as secretary of the museum, encouraging the incorporation and selection of pieces for the American and Colonial art collections. In the latter, the important collection of paintings, known as the "Guido Collection", was preeminent; he owned the pieces and sold them to the proprietors of La Favorita store for their donation to the museum. When he became member of the

<sup>35</sup> Ángel Guido, "La pintura desde David a Picasso" [Painting from David to Picasso] in *Nun. Crítica-Artes-Letras* [Nun. Critique-Arts-Literature], Year I, # 1, Rosario, April 1941, n.p.

<sup>36</sup> Indeed, he participated as juror in the XIV and XV Rosario Autumn Salons in 1935 and 1936 respectively, and in the XXIV Santa Fe Annual Salon in 1947.

National History Academy (Academia Nacional de la Historia), he wrote about the collection in one of the first works to interpret Andean Colonial painting in Argentina using the “Mestizo art” category.<sup>37</sup> As part of his program for the revalorization of Colonial art, he became the “art director” of the Retrospective Religious Art exhibits in Rosario’s Provincial Museum of History in 1941 and 1950, determining the selection of works based on a script where he sought to establish the relationship between American and European art, “a sort of practical manual” focused on orienting the public and the “art buffs” in the interpretation of 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries Andean painting, and at the same time designing and illustrating one of the first exhibition catalogues of Colonial art in our country. Guido’s activity as exhibit designer introduced the new role of curator to the fields of museology and art in Argentina.<sup>38</sup>

His career was crowned by the appreciation from his intellectual referents, since he always showed great ability in establishing networks and circulating his publications. The main figures in the fields of art, history, philosophy and architecture of his time, both European and American, valued his work. Many, like French ethnologist Paul Rivet

<sup>37</sup> Ángel Guido, *Estimativa moderna de la pintura colonial. Significación estética de la colección del Museo Histórico de Rosario [Modern Appraisal of Colonial Painting. Aesthetic Importance of the Collection in Rosario’s Museum of History]*, Rosario, Academia Nacional de la Historia [National History Academy], Filial Rosario [branch], Vol. 5, 1942.

<sup>38</sup> Pablo Montini, “El gusto por lo religioso: La exposición de arte religioso retrospectivo en el Museo Histórico Provincial de Rosario, 1941” [The Taste for the Religious: The Exhibit of Retrospective Religious Art in the Provincial Museum of History in Rosario] in Patricia Artundo and Carina Frid, *El coleccionismo de arte en Rosario. Colecciones, mercado y exhibiciones, 1880-1970 [Art Collecting in Rosario. Collections, Market and Exhibitions, 1880-1970]*, Fundación Espigas-CEHIPE [foundation], Buenos Aires, 2008.

(1876-1958), Catholic philosopher Jacques Maritain (1882-1973) and U.S. architect Rexford Newcomb (1886-1968) considered him a true “master”. Among others, architecture historian Alberto Camacho (1901-1929) couldn’t fathom that Cuban architects should know Newcomb and not Ángel Guido; René Huyghe (1906-1997), curator of the Louvre Museum, said that if his work had been translated into French, it would be “singularly” successful in Paris; Wölfflin valued his deciphering the “remarkable and original modality of the Baroque in America” and Peter Meyer (1894-1984), Swiss architect and editor of *Das Werk* magazine, was surprised by his “precise knowledge of the philosophical and aesthetic movement in modern European architecture”.<sup>39</sup>

The present work, which proposes a reading of the history of the relationships Ángel Guido established with art, its institutions and agents, is a preliminary resource that will hopefully serve to encourage further research on his artistic activity in these fields since, as he would say referring to American art, a great deal of work is yet to be discovered.

<sup>39</sup> Ángel Guido, *Leonardo da Vinci*, author’s edition, Rosario, 1940, covers.

## IMAGES

**p.72**

Architect-Engineer Ángel Guido’s Studio, photograph, Rosario, c. 1927. Photographic Archive Escuela Superior de Museología de Rosario

**p.76**

Onir Asor, *La ciudad del puerto petrificado. El extraño caso de Pedro Orfanus*, Editorial Litoral, Rosario, 1954. Private Collection. Onir Asor is the pen name of Ángel Guido, who also designed the cover.

-

Self-portrait of Onir Asor by Ángel Guido, published in “Rosario: la ciudad del puerto petrificado” by Juan B. Brun, in *Esto es*, No. 105, Year III, Buenos Aires, December 20 to 26, 1955. Private Collection

**p.79**

General Pedro E. Aramburu, Admiral Isaac Rojas and Ángel Guido at the inauguration of the Monumento Nacional a la Bandera, photograph, Rosario, June 20, 1957. Diario La Tribuna Archive. Museo Histórico Provincial de Rosario “Dr. Julio Marc”.

**p.82**

Alfredo Guido, *Ángel Guido*, oil/canvas, Rosario, c. 1920. Museo Histórico Provincial de Rosario “Dr. Julio Marc”. Donated by The Beatriz Guido Estate.

**p.85**

Ángel Guido, *Leonardo. Meditaciones sobre la vida, la obra y el dolor del gran florentino*, Author Edition, Rosario, 1940. Private Collection.

-

Ángel Guido, *La arquitectura hispanoamericana a través de Wölfflin*, Author Edition, Rosario, 1927. Library Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”.

-

Ángel Guido, *Eurindia en la arquitectura americana*, Universidad Nacional del Litoral, Instituto Social, Publication No. 6, Departamento de Extensión

Universitaria, Santa Fe, 1930. Library Museo Histórico Provincial de Rosario “Dr. Julio Marc”.

**p.86**

Ángel Guido, *La Machinolatrie de Le Corbusier*, Author Edition, Rosario, 1930. Library Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”.

-

Ángel Guido, *Concepto moderno de la historia del arte. Influencia de la “Einfühlung” en la moderna historiografía de arte*, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1936. Library Museo Histórico Provincial de Rosario “Dr. Julio Marc”.

-

Ángel Guido, *Redescubrimiento de América en el arte*, Universidad Nacional del Litoral, 2<sup>nd</sup> edition, Rosario, 1941. Library Museo Histórico Provincial de Rosario “Dr. Julio Marc”.

**p.89**

Architect-Engineer Ángel Guido’s Studio, photograph, Rosario, c. 1927. Photographic Archive Escuela Superior de Museología de Rosario.

**p.90**

Alcides Greca, *La torre de los ingleses*, Editorial Inca, Buenos Aires, 1929. Cover design and ex libris: Ángel Guido. Private Collection.

-

Friends of the Museo Histórico-Bolsa de Comercio Association, *Exposición Histórico-Económica de Rosario*, Rosario, July 1953. Cover design: Ángel Guido. Library Museo Histórico Provincial de Rosario “Dr. Julio Marc”.

**p.93**

Ángel Guido, “Arequipeña”, woodcut in three colors, in *La Revista de El Círculo*, Rosario, summer, 1924. Library Museo Histórico Provincial de Rosario “Dr. Julio Marc”.

**p.94**

Ángel Guido, *Catedral de Puno*, etching, Puno (Perú), 1930. Museo Histórico Provincial de Rosario “Dr. Julio Marc”. Donated by Ángel Guido.



**p.96**

Ángel Guido, "Acto II de Ollantay", sketch for a stage design, in Ricardo Rojas, *Ollantay. Tragedia de los Andes*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1939.

**p.97**

Ángel Guido, "Acto III de Ollantay", sketch for a stage design, in Ricardo Rojas, *Ollantay. Tragedia de los Andes*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1939.

**p.98**

Ángel Guido, *Proyecto Palacio de Correos*, Rosario, c. 1927. Museo Histórico Provincial de Rosario "Dr. Julio Marc".

-

Ángel Guido, *San Lorenzo Battle Monument (Monumento al Combate de San Lorenzo)*, Academia Nacional de la Historia, Filial Rosario, 1952. Private Collection.

**p.100**

Committee in Memory of Dolores Dabat. Mausoleum in "El Salvador" Cemetery. Ángel Guido Project, Rosario, 1943.

-

Ángel Guido, *Estimativa moderna de la pintura colonial. Significación estética de la colección del Museo Histórico de Rosario*, Academia Nacional de la Historia, Rosario, Publication No. 5, Rosario, 1942. Library Museo Histórico Provincial de Rosario "Dr. Julio Marc".

**p.101**

Ángel Guido, *Latindia. Renacimiento latino en Iberoamérica*, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1950. Private Collection.

-

Museo Histórico Provincial, *Exposición de Arte Religioso Retrospectivo*, Rosario, 1941. Text and cover design: Ángel Guido. Library Museo Histórico Provincial de Rosario "Dr. Julio Marc".

**p.102-103**

Ángel Guido, Preliminary Design for the Municipal Museum of Fine Arts Contest, 2<sup>nd</sup> prize, in *El Constructor Rosarino*, Rosario, No. 60, Year III, October 1928. Library Hilarión Hernández Larguía, FAPyD, UNR.

**p.105**

Ángel Guido, *Proyecto Sala Altar de plata*, colored drawing, c. 1950. Museo Histórico Provincial de Rosario "Dr. Julio Marc".

-

Nicolás Antonio de San Luis (1897-1960), *Retrato de Ángel Guido*, bronze, Rosario, 1937. 38 x 21 x 26 cm. Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino".

**NATIONAL FLAG MONUMENT, MONUMENTO NACIONAL A LA BANDERA: TRANSCENDING THE EPHEMERAL**

Anaía Brarda - Roberto De Gregorio

*"Imbued with a message from the past, the historic monuments of generations of people remain to the present day as living witnesses of their age-old traditions."*

*The Venice Charter*<sup>1</sup>

Most likely, the planners of the National Flag Monument intended to transcend the ephemeral. From a philosophical viewpoint, ephemeral is something that presents itself as not having much relevance or depth and is superficial and/or lacks fundament. The term comes from the Greek *ἐφήμερος* (*ephēmeros*), meaning that which lasts only a day and is therefore associated with something having a temporary, transitory, fleeting character.

Quite the opposite of this Monument, since the original Latin term indicates that *monumentum* refers to memory, ability to trigger the act of remembering, and relates to the ideas of showing and/or teaching through a material work.

In that sense, the international organizations stated in *The Venice Charter*:

[...] The concept of a historic monument embraces not only the single architectural work but also the urban or rural setting in which is found the evidence of a particular civilization, a significant development or a historic event. This applies not only to great works of art but also to more modest works

<sup>1</sup> Multiple Authors, *The Venice Charter. The Venice Charter for the Conservation and Restoration of Monuments and Sites*. 2<sup>nd</sup> International Congress of Architects and Technicians of Historic Monuments, Venice, 1964.

of the past which have acquired cultural significance with the passing of time.

Likewise, our National Law 17288, enacted in 1970, establishes that national monuments are sites, ruins, natural formations, sources, plaques and objects intended to remain in public spaces for a commemorative purpose.

The National Flag Monument was particularly designed as a symbol of nationality, as it is clearly indicated in the inscription on the front, "The Homeland to Its Flag" ("La Patria a su Bandera").

Hence, the State became a singular entity that embraced all who were born in this territory, affectionately united by a sense of community, and a work was commissioned to establish a national identity by paying homage to the flag and its creator.

The construction complex was the result of several attempts to give substance to the memory of Manuel Belgrano's creation of the flag in February 1812. The construction, as well as the successive projects, went from having a purely sculptural character to becoming a great work of architecture of the monumentalist type composed by a tower, fountains, alcoves with sculptures, bas-reliefs, an amphitheater and an imposing propylaeum in the Greek tradition.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> The first work designed by Nicolás Grondona in 1872 was a pyramid erected on the island, which was destroyed by a flood. In 1909, as part of the Centennial celebrations, the National Congress commissioned artist Lola Mora from Tucumán the design of a sculptural group that was never finished. In 1928, a Popular Commission proposed the organization of an international contest that never took place. In June 1936, another local commission organized a national contest, which was finally held several years later in 1940. Brarda, Anaía "Monumento Nacional a la Bandera. ¿Monumento o Arquitectura?" ["National Flag Monument, Monument or Architecture?"] in *Las Huellas de un símbolo [Traces of a Symbol]*, CEDODAL, Rosario, 2007. Multiple Authors, "Comisión popular presidida por Ramón Araya" ["Popular Commission

The matter begs the question, what values or attributes define the National Flag Monument as an actual monument? And at the same time, what would distance the proposal from having any ephemeral intention?

Since ancient times, different cultures have built different types of monuments of various sizes, designs, materials and/or styles. All kinds of resources have been used, from isolated commemorative columns to a series of them, as in Saint Peter's Square in the Vatican or the massive colonnade of the Vittorio Emanuele II Monument (1820-1878, first king of Italy), unifier of the Italian State, located in the very center of the city. Thus, it would seem that colonnades are considered architectural elements to properly commemorate the solemn.

Actually, in order to determine if a construction can be regarded as a monument, some particular attributes must be present, such as the physical context in which the work is developed, the formal aspects that define it and the architectural ideas held at the time of its construction. In view of this, it would be interesting to verify which of the cited characteristics apply in the case of the National Flag Monument.

In the first place, where is it located? An impressive riverbank landscape, selected after studying several oral accounts mentioning the site where General Manuel Belgrano hoisted our flag for the first time.

The winners of the national contest organized in 1940 were two architects, Ángel Guido and Alejandro

Presided by Ramón Araya"] in *Documentos sobre el Monumento a la Bandera en Rosario* [Documents of the Flag Monument in Rosario], Rosario, 1928. *Revista Edilicia* 8/9 [magazine], Vol. IV August-September 1940.

Bustillo<sup>3</sup>, and two sculptors, José Fioravanti and Alfredo Bigatti, with a project titled *Invicta*.<sup>4</sup> Manuel Belgrano Square, where the flag was hoisted for the first time, was assigned for the construction of the monument on May 24, 1943, and the works began almost immediately.<sup>5</sup>

Secondly, the importance of its function and form emerged from the contest guidelines, which specified that the design had to include a space for troops to pledge allegiance to the flag. In addition, it had to be a mausoleum for General Manuel Belgrano, as well as provide a place to conserve the flags that commemorated the nation's victories with the chief purpose of communicating a message.

Therefore, in a 109.65 meter east-west longitudinal axis of symmetry, three clearly defined sectors are present; the Propylaeum, a wide open air stairway or Civic Patio (Patio Cívico) flanked by lateral walls holding twenty-two flag poles for the twenty flags of the fraternal countries of America next to two Argentine flags, forming a space that

<sup>3</sup> Architect Bustillo resigned immediately after winning the contest. Brarda, Analía, *op. cit.*

<sup>4</sup> In December 1942, by request of the Commission, Ángel Guido modified the blueprints, changing materials and details of sculptures and ornaments.

<sup>5</sup> The project includes blueprint #101, involving the area between the following streets: Santa Fe, Rioja, Laprida and Belgrano Avenue. The entirely intervened street blocks lie between Buenos Aires St, 1° de Mayo St, Córdoba St and Rioja St, interrupting the traffic in 25 de diciembre St and 1° de Mayo, thus forming a huge L-shaped block to the south of the Flag Monument that includes the fountain in today's Flag Park (Parque a la Bandera). Within this large area, a new Cathedral was to be located with its corresponding parish house, inserted in an ample sector of gardens and parks. Therefore, the Monument was to be surrounded by green spaces highlighting its presence. Bugnone, Silvia, De Gregorio, Roberto, "Los registros de la gestión: los primeros planos" ["Management Records: the First Blueprints"] in *Las Huellas de un símbolo* [Traces of a Symbol], CEDODAL, Rosario, 2007.

resembles an open amphitheater, and a Tower with a crypt and several allegorical sculptures, covering a total surface of 10,000 square meters.

Walking from the foundational center of the city, where the Cathedral and the Municipal Palace stand, and continuing along the Juramento Passageway (Pasaje Juramento),<sup>6</sup> the first view of the monument is the Propylaeum.

What is a propylaeum?<sup>7</sup> Dictionaries of architectural terms agree that it refers to a complex built as a monumental entrance with arcades or columns, also associated with the idea of an antechamber.<sup>8</sup> Therefore, besides serving as the entrance, the space functions as a covered access portal. A paradigmatic example is the entrance to Athens' Acropolis, built in 430 BC, which became a monumental entrance, including a hexastyle façade (containing six columns), built in Pentelic marble crowning the steep path that leads to the top of the "City of Gods".

In the National Flag Monument, we can recognize some coincidences with the cited example, such as the use of the same term, propylaeum, to designate one of its components, and the association with the image of a temple, which in this case would be

<sup>6</sup> Winning a public contest, architects Beltramone, Ponzellini and Costa were finally able to realize part of Ángel Guido's ideas for Pasaje Juramento in 1990.

<sup>7</sup> In Ancient Greece, the singular of the term *própylon* or propylaeum (in Ancient Greek, in plural, *προπύλαια*, formed by the prefix *προ* *pro* and *πύλιον/πύλαιον* - *Προπύλαιον*: in front of the door) indicated an antechamber located at the entrance to a shrine, palace or city.

<sup>8</sup> Fatás, Guillermo and Borrás, Gonzalo, *Diccionario de términos de arte y elementos de arqueología, heráldica y numismática* [Dictionary of Art and Elements of Archeology, Heraldry and Numismatics], Alianza Editorial [publisher], Spain, 1989, 26, and Ware, Dora and Beatty, Betty, *Diccionario ilustrado de arquitectura* [Illustrated Dictionary of Architecture]. Editorial Gustavo Gili de México S.A. [publisher], Mexico, 2013, 118.

a shrine built by the people. In addition, although twelve columns instead of six like in Athens were employed, they're framed as a block in the same manner.

On the other hand, if we observe the most outstanding elements of ancient temple structures, we'll immediately notice that it's the columns, known as or recognized as architectural orders (Doric, Ionic and Corinthian), that determine proportions and forms through a series of harmonious parts that give unity to the buildings, constituting the canons of classical beauty.

We may wonder here whether the authors' intention for the Propylaeum was to represent the idea of the perennial by reproducing the ideal of classical beauty with such proportions.

What classical order does the National Flag Monument reference? Actually, none of them since the construction includes a set of pilasters, pure volumes without the typical ornamentation, base or capital of the architectural orders. Only the geometry and proportions allude to the permanent. In this case, the Propylaeum is formed as a body where the horizontality of the design exacerbates the verticality of the Tower on the opposite side.

Entering from 25 de Mayo Square (Plaza 25 de Mayo), this sector of the complex acts as a filter, a transitional space that allows the viewer to discover it gradually, slightly hinting at what lies ahead through the interstices of the special pilasters. It's a solemn shrine permanently open to the public with alcoves in its four corners with statues by Ángel Guido himself, representing a pre-Hispanic America. In the center, a platform of Andean rock holds an eternal flame to an unknown soldier. The fire, permanently lit, is presented as a symbol of indestructible purity.

Under the Propylaeum, entering the complex from Santa Fe St, a Gallery Honoring the Flags



of America (Galería de Honor de las Banderas de América) was built, as a space representing the brotherhood of the American peoples.

Next, the Stairway (Escalinata) or Civic Patio (Patio Cívico) opens up, flanked by low walls that clearly mark the limit between the interior and the exterior of the complex. On top of these walls thirty-four streetlights and/or flag poles were placed. An actual open enclosure that produces a silence, a pause between the two extremities of the work. Almost as in a Greek theater, the wide stairs create a space for civic events with the background of an alcove surrounded by the coat of arms that represented the provinces, where a sculpture by José Fioravanti stands, symbolizing the “Homeland of Fraternity” (“Patria de la Fraternidad”) and “Love or Motherland” (“Amor o Madre Patria”) crowned by laurels with a coat of arms to the right.

In light of Guido’s theoretical works and his concerns about the American spirit, the Stairway enclosed between the low walls seems to evoke a church in an *encomienda* town from the Río de la Plata Viceroyalty period, where Mass was performed outdoors.<sup>9</sup> These works, practically following Peruvian prototypes built with few resources, presented a fenced-in patio with walls or outdoor enclosures in front of the church to shelter the gathered community.

Therefore, it would seem that the Civic Patio was especially designed to create a space by making a strategic use of the topography and establishing a

<sup>9</sup> As in the case of the town of Casabindo, Department of Cochino, located in the north of the Andean Altiplano [plateau] at an altitude of 3,400 meters, approximately 55 km southwest of Abra Pampa. Guido, Ángel, *Orientación espiritual de la arquitectura en América [Spiritual Orientation of Architecture in America]*, Author, Rosario, 1927, and Guido, Ángel, *Redescubrimiento de América en el Arte [Rediscovery of America in Art]*, El Ateneo [publisher], Buenos Aires, 1944.

difference with the traditional American monuments of the time, which were generally landmarks located in the center of a square.

In this part of the complex four marble bas-reliefs are located, known as “Creation of the Flag” (“Creación de la Bandera”), “Allegiance to the Flag in Jujuy” (“Juramento de la Bandera en Jujuy”), “Mendoza’s Ladies Embroidering the Andean Flag” (“Las Damas Mendocinas Bordan la Bandera de los Andes”) and “Allegiance to the Andean Flag” (“Juramento de la Bandera de los Andes”).

Another important sector is the Tower, sixty meters tall, represented as a cubic volume culminating in a pyramidal shape with a lookout point and Inca suns,<sup>10</sup> somewhat resembling a skyscraper. Once it was finished, its presence changed the scale of the complex and it stood out – and still does – as a landmark in the urban landscape. It was built in a sector that represents the bow of a vessel, like a caravel symbolizing the journey of the Argentine people toward a promising future. In words of the authors, having “[...] the bow slashing the gigantic Oceans of America, as it may be inferred, implies the monumental idealization of geography. A Michelangelical expression of the geographical map of our Homeland”.<sup>11</sup>

Closely observing this sector of the work, we recognize the representation of geometricized waves in the manner of art deco and the presence of two Colossi that represent the “Paraná River” and the “Atlantic Ocean”, the latter portrayed as an old

<sup>10</sup> Refers to architect and engineer Ángel Guido’s theories, whereas Lake Titicaca was the epicenter of his text *Eurindia en el arte hispanoamericano [Eurindia in Hispanic-American Art]*, 1930.

<sup>11</sup> *Memoria Descriptiva del Lema Invicta del Concurso del Monumento a la Bandera [Project Narrative of the Invicta Motto in the Flag Monument Contest]*, 1. Available at Biblioteca Argentina J. Álvarez [public library].

sea god crowned by sea plants and holding a fish in his hands. On the other hand, “The Pampas” is symbolized in the figure of a gaucho and “The Andes” of a mountain man next to a horse.

The sculpture titled “The Homeland Bearing the Flag” (“La Patria Abanderada”) is also located in this sector. Alfredo Bigatti was the author of this feminine figure wearing a Phrygian cap on her head and holding the national flag fastened to a *tacuara* reed flag pole. Due to its characteristics, architect and engineer Ángel Guido would refer to it as the *Argentine Samothrace*.<sup>12</sup>

Approaching the Tower from the Civic Patio toward Belgrano’s Crypt, two doors with two bas-reliefs symbolize “The Ideal” and “The Glory”. Within the Crypt, a bronze statue by José Fioravanti portrays the General holding a book and a Christian cross in his hands.

Under the Tower at level with the Crypt, Ángel Guido planned the construction of the “Room or Gallery of the Provinces” (“Sala o Galería de las Provincias”), although in 1957 when the complex was inaugurated it hadn’t been built yet. It can be accessed by the stairway leading to Santa Fe St. For that space, twenty-five masonry niches were to be made (for the twenty-three provinces existing at the time plus two spaces for the cities of Buenos Aires and Rosario) alongside wide hallways measuring 7 by 21 meters.

From the very first sketches of the project, designers Guido and Bustillo clearly expressed the differences in their proposals, since they didn’t share the same architectural inclinations, which explains why Bustillo resigned after winning the contest.

<sup>12</sup> The *Winged Victory of Samothrace* is a sculpture in the round belonging to the Rhodian School of the Hellenistic Period.

In Bustillo’s early proposals we observe a greater use of classical language elements, a clear definition of base, capital, architectural orders, use of frontispieces, cornices, alcoves, a small prow for the piece representing the Motherland like a figurehead on a vessel, but all these ideas disappeared in his second proposal.<sup>13</sup>

Meanwhile, in his scale model Guido revealed his many thoughts and inquiries about the expressions of modern architecture in the Americas with the intention of finding a new language. These changes were finally crystallized in the work we know today.

The complex is therefore presented with a double formal reading since the stripped ornamental elements, typical of the modern ideas, eliminate the superficial and only include the basic resources needed to attract attention, establishing a subtle interplay between the values of tradition and modernity.

From their initial ideas, we may observe that regardless of their differences, the designers aimed to transcend the ephemeral. In the project narrative regarding the *Invicta* motto –the title of the winning project designed by Guido and Bustillo–, the authors indicated their desire for a “serious, moderate, noble plastic art” by proposing “a classical monumental division, with the axis on Pasaje Juramento [passageway], Triumphal Propylaeum and Flag Monument” and continued:

[...] neither too modern nor too classical. If too modern, we would have produced an International Exhibition Monument or a Pavilion. That is to say, ephemeral, a superficial work. If too classical, we

<sup>13</sup> Levisman Mirta, *Bustillo. Un proyecto de Arquitectura Nacional [Bustillo. A National Architecture Project]*, ARCA, Buenos Aires, 2007.

would have ended up with an outdated plastic art. That is, lacking imagination, archeology...<sup>14</sup>

Finally, the National Flag Monument expresses their planning concerns, stating that the work had to be unique, unrepeatable, standing out from its surroundings.<sup>15</sup> And that by combining the classical with the modern it would convey permanence. The classical was achieved by the coherence between the design of each part and the whole and by the symmetry and clarity, while the modern was expressed by the simplicity of forms and lack of ornamentation.

In other matters, as it was common in classical monumental works, the intention was to amalgamate the parts of the complex by employing a single material: it would have an Andean travertine marble lining in compliance with the National Contest guidelines requiring the use of Argentine materials. The marble from San Juan entirely covers the interior and exterior of the structure.

Finally, returning to previous paragraphs, the third aspect that must be considered in evaluating a monument is the architectural debate taking place at the time it was built. The emergence of the National Flag Monument was not an isolated event, other Latin American nations and institutions were giving a great impulse to constructions that commemorated their local histories.

Considering this exalted mindset, we can explain the emergence of American pavilions and national anthems in the 20<sup>th</sup> century. For instance, the

<sup>14</sup> *Memoria Descriptiva del Lema Invicta* del Concurso del Monumento a la Bandera [Project Narrative of the Invicta Motto in the Flag Monument Contest], *op. cit.*

<sup>15</sup> De Gregorio Roberto, Brarda Analía et al., *Guía de Arquitectura de Rosario* [A Guide to Architecture in Rosario], Junta de Andalucía [Government of Andalusia], Spain, 2003.

erection of a commemorative flag pole in Argentina (1926) in the city of Buenos Aires, The Flag Monument in Barranquilla, Colombia (1931), the National Flag Monument in Cuba (1945) the Flag Monument in Durango, Mexico (1944), the Homeland Monument in Merida, Mexico (1945-56), the sculptural group in Montevideo, Uruguay and the Monument to the Indian Race in San Juan de Morros, Venezuela (1964-5).<sup>16</sup> The government request for the city of Rosario seems coherent at this time, although the Rosario work is clearly different from the rest in scale and multiplicity of functions.

Ever since it was built, the National Flag Monument has become a symbol, as Chevalier and Gheerbrant point out:

[...] an arrow flying and not flying, still and fugitive, evident and ungraspable [...] where words will always be indispensable to suggest the sense, or senses, of a symbol, it should always be remembered they're unable to fully express it [...] symbols reveal by veiling and veil by revealing.<sup>17</sup>

Metaphorically speaking, the collective imaginary would express and translate the ideal trajectory of that arrow.

In fact, it still has an iconic relevance even after all the time that has passed since its inauguration on June 20<sup>th</sup>, 1957. The complex has become the conventional place for holding civic, political, religious, cultural and touristic events.

<sup>16</sup> Gutiérrez Viñuales, Rodrigo, "Simbolizar el símbolo. Monumento público y exaltación americana" ["Symbolizing the Symbol. Public Monument and American Exaltation"] in *Las Huellas de un símbolo* [Traces of a Symbol], CEDODAL, Rosario, 2007.

<sup>17</sup> Chevalier, Jean and Gheerbrant, Alain, *Diccionario de Símbolos* [Dictionary of Symbols], Editorial Herder [publisher], Spain, 2003, 16.

As a conclusion, we can say that its designers successfully created a monument that by virtue of its formal, functional and esthetic qualities has become a symbol of the community and forms a cultural landscape capable of transcending the ephemeral, representing the identity of today's inhabitants of Rosario as well as the Argentineans of the past and the future.

#### TRANSLATION NOTE

Unless otherwise indicated all the quoted fragments and book titles are my translation, except in the case of The Venice Charter text and footnote reference.

#### IMAGES

##### p.106

Propylaeum, Monumento Histórico Nacional a la Bandera –National Historical Flag Monument. Photo by Antonio Carrillo. Archive (MHNB).

##### p.112

Location of the Monumento Histórico Nacional a la Bandera –National Historical Flag Monument-, Plaza Belgrano (park) and surrounding area, Rosario, c. 1940. Archive (MHNB).

##### p.115

Propylaeum and steps, Monumento Histórico Nacional a la Bandera –National Historical Flag Monument. Photo by Antonio Carrillo. Archive (MHNB).

##### p.117

Eternal Flame, Monumento Histórico Nacional a la Bandera –National Historical Flag Monument. Photo by Antonio Carrillo. Archive (MHNB).

##### p.118

Stairway, Monumento Histórico Nacional a la Bandera –National Historical Flag Monument. Photo by Antonio Carrillo. Archive (MHNB).

##### p.120

Bas-relief, Monumento Histórico Nacional a la Bandera –National Historical Flag Monument. Photo by Antonio Carrillo. Archive (MHNB).

##### p.123

Tower and Ángel Guido (1957), Monumento Histórico Nacional a la Bandera –National Historical Flag Monument. Photographic Archive, Escuela Superior de Museología de Rosario (Museology College).

##### p.124

Sketch by Alejandro Bustillo of the Monumento Histórico Nacional a la Bandera –National Historical Flag Monument. Photographic Archive, Escuela Superior de Museología de Rosario (Museology College).

##### p.125

Sketch by Ángel Guido of the Monumento Histórico Nacional a la Bandera –National Historical Flag Monument. Photographic Archive, Escuela Superior de Museología de Rosario (Museology College).

##### p.127

Recent photo shot of the Monumento Histórico Nacional a la Bandera –National Historical Flag Monument. Archive (MHNB).



## ÁNGEL GUIDO: THE DEVELOPMENT OF AN AMERICANIST AESTHETICS EDUCATION STUDY PROGRAM IN THE CITY OF ROSARIO

María Elisa Welti

Along with his exceptional and recognized architectural work, Ángel Guido's professional and academic career is related with the creation and organization of educational institutions specialized in forming engineers, architects and plastic artists in the city of Rosario at the beginning of the 20<sup>th</sup> century.<sup>1</sup> The mark of his Americanist perspective appears in the different educational ideas he encouraged, allowing us to speak of Guido's educational interventions as pieces that compose an ambitious and singular aesthetics education program. Likewise, it may be argued that his program exceeded the formal educational institutions, aiming to offer a visual repertoire based on American iconography by using a diversity of supports and materialization strategies.

### INITIATION EXPERIENCES: FROM REFORMIST CÓRDOBA TO THE AMERICAN JOURNEY

A young Ángel Guido returned to the city of Rosario in the early 1920s after experiencing important events during his formative years that would be

<sup>1</sup> The process of institutionalizing the education of architects, engineers and plastic artists may be defined as the passage from "action" modalities to institutional modalities in which a definition and a progressive reduction of times, spaces, agents and contents are produced, associated with the transmission of specific fields of knowledge. Rubén Cucuzza, "El Proyecto Histelea: nuevas aperturas teóricas y desafíos metodológicos" ["The Histelea Project: New Theoretical Openings and Methodological Challenges"] in *Magis Revista Internacional de Investigación en Educación [International Journal of Research in Education]*, Vol. 4, #7, Bogotá, Colombia, 2011.

essential for his academic and professional career. He graduated as an engineer and architect from the University of Córdoba, where he was part of the student group involved in promoting the University Reform of 1918.<sup>2</sup>

In Córdoba, Guido also had the opportunity to approach the study of Colonial architecture for the first time, since Johannes Kronfuss –a pioneer of Argentine Colonial architectural surveys- was one of the most prominent professors of Civil Engineering of the university.<sup>3</sup>

Later, between 1919 and 1920, Guido embarked on his first journey across America, visiting Bolivia, Peru, Chile and Northern Argentina. Along the way, he came in contact with a repertoire of pre and post Columbian images and met Latin American intellectuals who studied such expressions. It was, in a sense, a journey of initiation, whose effects would linger in Guido's work.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Adriana Collado, "Ángel Guido en la universidad" ["Ángel Guido in the University"] in Ramón Gutiérrez (coord.), *El pensamiento americanista en tiempos de la Reforma Universitaria. Ricardo Rojas - Ángel Guido [Americanist Thought during the University Reform Period. Ricardo Rojas - Ángel Guido]*, OEI-CEDOCAL [publication], Buenos Aires, 2018.

<sup>3</sup> Kronfuss was an engineer and architect, graduated from the Munich Royal School of Technical Sciences. He arrived in Argentina in 1910 and settled in the city of Córdoba in 1915, where he taught and worked. His survey "Arquitectura Colonial en la Argentina" ["Colonial Architecture in Argentina"] was published in 1921. Jorge Liernur and Fernando Aliata, *Diccionario de Arquitectura en la Argentina: estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades [Dictionary of Architecture in Argentina: Styles, Works, Biographies, Institutions, Cities]* in Clarín Arquitectura [publisher], 2004, and María Victoria Núñez, "Un momento arquitectónico en Córdoba: 1916-1926" ["An Architectural Moment in Córdoba: 1916-1926"] in *Revista Síntesis [magazine] #6*, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba [School of Philosophy and Humanities, National University of Córdoba], 2015.

<sup>4</sup> Ángel Guido traveled with his brother, Alfredo Guido and with Alcides Greca. Alfredo Guido was a painter and muralist,

His experiences as a student and traveler situate Guido in his time and territory, in a dialogue with the discussions and heritages that would weave the fabric of his academic and professional life.

## FIRST YEARS AT THE UNIVERSITY

Under the influence of the University Reform, the National University of the Littoral (Universidad Nacional del Litoral, hereinafter UNL) was founded in 1919, with branches throughout the region in the cities of Santa Fe, Paraná, Corrientes and Rosario, which initially had three Schools. One of them was the School of Mathematical, Physical Chemistry and Natural Sciences applied to industry (Facultad de Ciencias Matemáticas, Físico-químicas y Naturales, hereinafter FCM) based on the National College of Industry (Escuela Industrial de la Nación), Guido's alma mater, where he had graduated as Master Builder only a few years earlier.<sup>5</sup> It was at the FCM where Ángel

as well as the director of the "Ernesto de la Cárcova" National School of Fine Arts from 1932 to 1955. Alcides Greca was a lawyer, writer and Law professor in the National University of the Littoral; he founded and directed several news publications and was elected Representative to the Provincial Congress several times. Alfredo and Ángel Guido published writings, drawings and etchings portraying the "American" voyage. Many of them were published by *El Círculo* magazine, directed by Alfredo Guido. Sandra Fernández, *La Revista El Círculo o el arte de papel [El Círculo Magazine or The Art of Paper]*, Ediciones de la Universidad de Murcia [Murcia University Editions], Murcia, Spain, 2010; and Florencia Antequera, "Ángel Guido. El viaje iniciático" ["Ángel Guido. The Initiation Journey"] in Ramón Gutiérrez (coord.), *op. cit.*

<sup>5</sup> The UNL was created in 1919 by Law 10,861. Besides the already mentioned FCM, the law established the creation of the School of Medical Sciences and Pharmacy (Facultad de Ciencias Médicas, Farmacia) and other minor fields on the basis of the Centenario School of Medicine and Hospital (Escuela de Medicina y Hospital del Centenario) and the School of Economics, Commercial and Political Sciences (Facultad de Ciencias Económicas, Comerciales y Políticas) on the basis of the National School of Commerce (Escuela Superior de

Guido began his teaching activity. In 1921, he received his professorship from the School of Engineering and took over the Architecture II Lecture, while the following year he became member of the first Faculty Board (Consejo Directivo).<sup>6</sup> Shortly after, in 1923, along with other colleagues, he was involved in the opening of the School of Architecture, although most of the lectures and professors had to be shared with the School of Engineering due to a lack of resources.

In 1924, Guido was offered the History of Architecture Lecture, specifically created for the new School, and centered his attention on pre and post Columbian architecture and ornamentation. The study program, approved in 1935, was organized around two annual topics; the first included contents extending from "primitive architecture to Gothic architecture with special emphasis on Mexico's Mayan, Aztec and pre Aztec architecture and Peru and Bolivia's Inca and pre Inca architecture", while

Comercio de la Nación), in the city of Rosario. In addition, the law established the creation of the Schools of Law and Social Sciences (Facultades de Ciencias Jurídicas y Sociales), and the School of Industrial and Agricultural Chemistry (Facultad de Química Industrial y Agrícola) in the city of Santa Fe; the School of Economics and Educational Sciences (Facultad de Ciencias Económicas y Educativas) in Paraná; the School of Agriculture, Livestock and Related Industries (Facultad de Agricultura, Ganadería e Industrias afines) in Corrientes. Ministerio de Justicia e Instrucción Pública [Ministry of Justice and Public Education], *Universidad Nacional del Litoral. Creación, organización y funcionamiento [National University of the Littoral. Creation, Organization and Activity]*, Santa Fe, 1939.

<sup>6</sup> *Memoria de la FCM 1921-1922 [FCM Annual Reports 1921-1922]*, FCM-UNL, Rosario, 1922.

<sup>7</sup> Architecture Study Program, cited in Bibiana Cicutti and Bibiana Ponzini, "En busca de la identidad americana: ideas y enseñanza en la Escuela de Arquitectura de Rosario" ["In Search of American Identity: Ideas and Teachings in Rosario's School of Architecture"] in *90 Años de la Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño [90 Years of the School of Architecture, Planning and Design]*, School of Architecture, Planning and Design, National University of Rosario, Rosario, 2013, 36.

the second dealt with the period extending from the Renaissance to the 20<sup>th</sup> century, divided into "two main chapters: Colonial architecture in Mexico, Peru, Bolivia, Brazil and Argentina, and modern architecture".<sup>8</sup> Guido's pedagogical project was considered "revolutionary for using cycle graphs and pairs of opposing principles in the study of the evolution of style, adapting the modern theories of Worringer and Wölfflin to the local American art experience defined by the sum of indigenous and Hispanic contributions".<sup>9</sup>

As a teacher, Guido developed his academic work around the historiography of art and architecture, producing a great number of reference bibliography. Some of his texts were published by the UNL: "Eurindia en el arte hispanoamericano" ["Eurindia in Hispanic-American art"] (1929), "Eurindia en la arquitectura Americana" ["Eurindia in American architecture"] (1930), "Concepto moderno de Historia del Arte. Influencia del *Einführung* en la moderna historiografía del arte" ["Modern Concept of Art History. Influence of the *Einführung* in Modern Art Historiography"] (1936), "El Aleijadinho" ["The Aleijadinho"] (1937), "Redescubrimiento de América en el Arte" ["Rediscovery of America in Art"] (1940) and "Reargentinización edilicia por el urbanismo" ["Re-Argentinization of Building Construction through Urbanism"] (1940).

<sup>8</sup> *Ibid.*, 36.

<sup>9</sup> Bibiana Cicutti, *Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional de Rosario. Su formación y desarrollo 1923-1980 [School of Architecture, University of Rosario. Beginnings and Evolution 1923-1980]*, mimeo, Rosario, 1980, 20. On the theoretical and methodological contributions by Heinrich Wölfflin and Wilhelm Worringer, see Ana María Rigotti, *Las teorías estéticas modernas [Modern Aesthetics Theories]*, Cuaderno del Laboratorio de Historia Urbana N°2 [Urban History Laboratory Notebook # 2], Rosario, 2009.

Other writings, courses and conferences were published in the 1930s by the Open College for Higher Studies (Colegio Libre de Estudios Superiores). The College gathered important figures of the cultural elite and it most likely sponsored Guido's work.<sup>10</sup> Among his writings, we can find, "The Art of Our Time" ("El arte de nuestro tiempo"), 1930, "18<sup>th</sup> Century American Art" ("El arte americano del siglo XVIII"), 1932, "Archeology and Aesthetics of Creole Architecture" ("Arqueología y estética de la arquitectura criolla"), 1932, and "Cathedrals and Skyscrapers" ("Catedrales y rascacielos"), 1936.

Guido's proposals went beyond his Lecture at the UNL. As the designated representative of the FCM, he had an important participation in the Third Pan-American Congress of Architecture in 1927. He presented two works: "Hispanic American Architecture Seen through Wölfflin" ("La arquitectura hispanoamericana a través de Wölfflin") and "Spiritual Orientation of Architecture in America" ("Orientación espiritual de la arquitectura en América").<sup>11</sup> In the latter, he described the basis of his aesthetics education project:

[...] emphasize the American and pre

<sup>10</sup> The Open College for Higher Studies (Colegio Libre de Estudios Superiores) was founded in 1930 for the promotion of higher culture based on the ideals of the University Reform (Reforma Universitaria) and had branches in several cities across the country. The Rosario branch opened in 1931. During the 1940s and early 1950s, the College gathered scientists and intellectuals that were marginalized by the political authorities of public universities. In 1952, the Buenos Aires branch was closed by government decision. Pablo Buchbinder, *Historia de las universidades argentinas [History of Argentine Universities]*, Editorial Sudamericana [publisher], Buenos Aires, 2005 and Federico Neiburg, *Los intelectuales y la invención del peronismo [Intellectuals and the Invention of Peronism]*, Alianza [publisher], Buenos Aires, 1998.

<sup>11</sup> Both writings were published during that year by "Talleres Gráficos La Tierra" [printers] in the city of Rosario.



Columbian forms [...] select the themes and motifs of our folklore and stylize them with a modern vision [...] then bravely select Europe's most robust spiritual and aesthetic orientation [...] but through our own forms.<sup>12</sup>

Shortly after, in 1932, he was awarded the Guggenheim Fellowship, allowing him to spend a year in the United States, where he disseminated his ideas while he studied North American Colonial Architecture and the new architectural expressions.

His career in the FCM continued: during the 1930s, he was designated Deputy Rector and also taught Urbanism, a lecture that had been introduced in the study programs a few years earlier. Guido's teaching activity ran parallel to his professional work and during that time he designed the regulating plans for the cities of Rosario (1935), Salta (1938) and Tucumán (1940). In the following decade, he was offered additional lectures in the FCM.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Guido, Ángel, *Orientación espiritual de la arquitectura en América [Spiritual Orientation of Architecture in America]*, Talleres Gráficos La Tierra [printers], Rosario, 1927, 76. Guido also participated in later editions of this Congress in 1930 and 1940, in the latter he proposed the foundation of an American Architecture History Institute. Bibiana Cicutti and Bibiana Ponzini, *op. cit.*

<sup>13</sup> On this topic, see Bibiana Cicutti, *Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional de Rosario. Su formación y desarrollo 1923-1980, op. cit.*, and Bibiana Cicutti and Bibiana Ponzini, *op. cit.* Also, Ebe Bragagnolo, "Una reseña histórica" ["A Historical Review"] in *70º Aniversario de la creación de la carrera de Arquitecto en Rosario, 1923-1993 [70th Anniversary of the Foundation of Rosario's School of Architecture]*, Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño UNR [School of Architecture, Planning and Design, National University of Rosario, FADU], Rosario, 1994, and Bibiana Cicutti and Alberto Nicolini, "Ángel Guido, arquitecto de una época en transición" ["Ángel Guido, Architect of a Transition Period"] in *Cuadernos de Historia del IAA N° 9. Protagonistas de la Arquitectura Argentina [History Notebooks of the IAA #9. Leading Figures in Argentine Architecture]*, Instituto de Arte americano e Investigaciones

In the early 1940s, Guido became Associate Professor along with Martin Noel in the Art History Lecture of the School of Philosophy and Literature (Facultad de Filosofía y Letras) in the University of Buenos Aires, which was then taught by architect Carlos Becker. In that class, he worked on Americanist contents from the methodological perspectives of Wölfflin and Worringer, as he did in his lecture at the UNL.<sup>14</sup>

As it can be clearly observed, Guido's academic activity was intense and prolific since the early 1920s. Added to his teaching activity, his publications record his research on American art and architecture, contributing innovative theoretical and methodological perspectives.

#### A SCHOOL OF AESTHETIC EDUCATION FOR THE ARGENTINE CHILD OF THE FUTURE

Alfredo Guido, Ángel's brother, was chosen by architect Martin Noel, who was in charge of the National Fine Arts Commission (Comisión Nacional de Bellas Artes), to design a mural for the Argentine Pavilion at the Seville Exhibition in 1929. After the closing of the exhibition, his two hundred square meter mural was sent to the Normal N°2 School in Rosario, where the author had decided to donate it.<sup>15</sup> Dolores Dabat, the headmistress of the school,

estéticas "Mario J. Buschiazzo" [American Art and Aesthetics Research Institute "Mario Buschiazzo"], FADU, UBA [National University of Buenos Aires], Buenos Aires, 1998.

<sup>14</sup> Carla García and Ana Schwartzman, "Historia del arte y universidad. Momentos clave en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA (1915-1986)" ["Art History and the University. Key Moments in the School of Philosophy and Literature of the University of Buenos Aires (1915-1986)"] in *Boletín de Arte* No. 15 [Art Bulletin #15], 2015.

<sup>15</sup> The mural painted by Alfredo Guido has been restored and is still hangs in the same institution. The Escuela Normal –now

narrates part of that story in which art and education came together:

In an afternoon like any other, one ordinary day back in 1929, an artist came to us. It was Alfredo Guido. He was searching for an ample space where the canvases the government had commissioned him for the Argentine Pavilion at the Seville Exhibition could be kept. His desire was for his birth city to preserve them forever. And he chose a school he was fond of.<sup>16</sup>

It was no surprise when shortly after, between 1931 and 1932, Ángel Guido taught the vocational drawing courses in that establishment. It was also not by chance that in 1936, when the National Ministry of Education opened the school's Art Teacher Training Program, he was designated *Ad Honorem* Regent. Evidently, the previous link between the institution and the Guido brothers was decisive in the matter.

In the opening ceremony, Ángel Guido pointed out that the Art Teacher career was created at the perfect time to "effect the Second Reconquest of

the Escuela Normal Superior N° 35 "Juan María Gutiérrez"- was founded in 1910, during the Centennial, for the education of primary school teachers. During its first decades it had a central place in Rosario's cultural activity: it was the location of the Popular University (Universidad Popular) created in 1918 and later incorporated as the Social Institute (Instituto Social) to the University of the Littoral (Universidad del Litoral). Renowned artists, scientists and intellectuals were invited to give conferences, the first *Quid Novi?* Magazine was published and numerous experiences in pedagogical innovation were carried out. Dolores Dabat, a prominent new-school pedagogue (escolanovista), was headmistress of the institution from 1924 to 1940.

<sup>16</sup> Dolores Dabat, "Discurso inauguración Profesorados de Música y Dibujo" [Speech on the Opening of the Music and Art Teachers Training Programs] in *Quid Novi? Suplemento*, Tomo V, N° 28 [Quid Novi? Supplement, Vol. V, #28], Rosario 1936, 11.

America in the arts in relation to Europe".<sup>17</sup> He considered the career as the "first effective milestone of the Americanist faith in our art [...] inspired, one would say, in the *Eurindia* of Ricardo Rojas, a pure master of Argentinity" and the result, moreover, of an "aesthetic-spiritual demand for a local art". Regarding the specific function of a teacher training career, he pointed out: "it's not about having just another teaching Institute but rather a school for teachers, that is, a school for the aesthetic education of the Argentine child of the future".<sup>18</sup> This work allowed Guido to expand his aesthetic education study program beyond the university walls, offering the city's school for teachers a specialized knowledge in arts with a markedly Americanist orientation.

On the other hand, Guido highlights the coherence of the geographical location of the school in the city:

Rosario has been chosen for the creation of this Neo-Creole [Neocriollo] –if we're allowed such an expression- Art Teacher Training Program. To many, it may seem paradoxical. Rosario, the city of grains, the city that is more concerned with material speculation about labor and commercial trade than with spiritual speculation. However, the minds behind the creation of this education program were also correct in that sense. Rosario, in spite of its customary detractors, is called to become

<sup>17</sup> Ángel Guido, "Discurso Inauguración de los cursos de Profesorado de Música y Dibujo" [Speech on the Opening of the Music and Art Teachers Training Programs] in *Quid Novi? Suplemento*, Tomo V, N° 28 [Quid Novi? Supplement, Vol. V, #28], Rosario, 1936, 16. According to Guido, the first Reconquest had taken place in the 18<sup>th</sup> century with the emergence of Creole or Mestizo art.

<sup>18</sup> *Ibid.*, 16-17.

an important cultural destination in the country.<sup>19</sup>

The staff included Ángel Guido himself and artists such as Demetrio Antoniadis, Lelia Echezarreta, Nicolás Russo (known as Nicolás de San Luis), Sergio Hocevar, Juan Naranjo, Manuel Suero and Carlos Uriarte, among others. In addition, intellectuals such as Alcides Greca and Ricardo Montes i Bradley also taught some of the courses.<sup>20</sup>

### AN ACADEMY OF FINE ARTS WITH SOCIAL ORIENTATION FOR ROSARIO

In 1945, Guido designed an ambitious project for the foundation of an Academy of Fine Arts with Social Orientation that included, among other things, the creation of a School of Fine Arts in the city. The project was commissioned by the National Minister of Justice and Public Education, Dr. Antonio J. Benítez, who would be elected Representative to the National Congress for the Peronist Party in 1946.

The objective Guido established for the future Academy was the “education of the Art Worker as an indispensable and fundamental element for the creation of an important art industry in Rosario with national projection”.<sup>21</sup> The proposal highlighted the goal of articulating the education of artists and artisans and criticized the lesser importance assigned to the “minor arts”, which was relegated to

schools of arts and crafts while the academies were reserved for the “fine arts” or “pure art”. In this sense, he wanted to change the fact that “prestigious artists shy away from manual arts”.<sup>22</sup> Guido argued that the project responded to the need for a “rehumanization of art” capable of “widening the arena of Beauty for the enjoyment and happiness of the masses”.<sup>23</sup> Added to a “social orientation” linked to “dignifying aesthetics”, he proposed an “American and Argentine orientation for the artistic ennoblement of our physical, social and emotional reality, as the high spiritual materialization of American postwar fraternity”.<sup>24</sup> Thus, the education of the aesthetic taste with an American and Argentine social orientation for artists and artisans –in his words, art workers- constituted the focus of the project, which clearly follows the principles expressed by Guido in the preceding decades.

The Academy foresaw a structure divided in three levels of three years each: the first one, a Preparatory School for applicants with a primary education diploma who passed a “vocational” test, that would grant a Bachelor in Fine Arts certification; the second level, an Intermediate School that would grant a National Superior Art Professor degree –to graduates from Normal Schools- and a National Art Professor degree –to graduates from other establishments and from the Preparatory School; and the third one, a Superior School, granting a National Bachelor of Fine Arts degree.

This ambitious structure would be incorporated to two of the city’s existing educational facilities: the Preparatory School would be incorporated to the Provincial School of Plastic Arts founded in 1941; the

Intermediate School would be located at the National Normal School No. 2, and the Superior School would be created by the national government. Furthermore, he proposed the creation of an Annexed School of Artisans that would grant a Master Builder of Fine Arts degree.

In 1945, Guido visited the Provincial School of Plastic Arts –which in his project would become the preparatory school- to inform the authorities that he was writing a proposal that included the possible “nationalization” of the establishment.<sup>25</sup>

Two years later, in 1947, with the Peronist Party in power and former minister Benítez now the Speaker of the House of Representatives in the National Congress, the Superior School of Fine Arts requested by Ángel Guido was created, placing it in charge of the National Secretary of Education.<sup>26</sup>

Simultaneously, Belisario Gache Pirán, Minister of Justice and Public Education, designated an Honorary Commission of experts to formally begin the school activities whose members were Alfredo Guido –as delegate for the Ministry-, Donato Proieto, Eduardo Darnes and Ángel Guido.

That year, the Commission elevated a ruling based substantially on the project designed by Ángel Guido requesting, among other things, the opening of “a School of Artisanry to complete the double function of higher education and social orientation for the practice of noble artisanship”.<sup>27</sup>

<sup>25</sup> Both Guido’s visit, the ensuing debate and the request for the nationalization demanded by the students were recorded in the minutes of the Provincial School of Plastic Arts, now the Provincial School of Visual Arts “Manuel Belgrano”.

<sup>26</sup> File No. 4547/53, Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación [School of Philosophy, Literature and Educational Sciences], UNL. In the House of Representatives, Benítez himself proposed the creation of a branch of the School of Philosophy and Literature of the UNL in the city of Rosario.

<sup>27</sup> *Ibid.*

The document also indicated that the new Superior School of Fine Arts should be similar to the National Superior School of Fine Arts “Ernesto de la Cárcova” –directed since 1932 by Alfredo Guido– and should therefore have its same category and technical and artistic education programs.

Shortly after, as we’ll see in the following section, Ángel Guido was designated Rector of the UNL and requested the incorporation of the Superior School already created and of the Art Teacher Education Program of Normal School No. 2 to that establishment “along with the totally of the teaching material”.<sup>28</sup> The annexation took place at the beginning of 1949 and in 1950 the first university courses began. It’s important to note that the provincial authorities rejected the nationalization of the Provincial School of Plastic Arts. Consequently, the School never became part of the UNL structure and the School of Artisans was not created, eliminating an important part of Ángel Guido’s project.

### I’M BRINGING A RECTOR!

In 1947, the National Congress passed Law 13,031, greatly altering a number of reformist principles that had been defining the organization of national universities since 1918. One of the modifications of the law was the Executive Power would designating the university authority. In this context, Guido was appointed Rector of the UNL in 1948 and remained in that position until September 30, 1950.

The inauguration ceremony took place in the UNL auditorium located in the city of Santa Fe and was attended by the National Secretary of Education,

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> Ángel Guido, *op. cit.*, 18.

<sup>20</sup> Among the first graduates were artists such as Hugo Ottman, Osvaldo Traficante, María Asunción Alonso, Martha Bugnone and Clelia Barroso. 90 años, *Reseña histórica Escuela Normal Superior N° 2 Provincial N° 35 “Juan María Gutiérrez” [90 Years, Historical Review of the Superior Normal School No. 2 Provincial No. 35 “Juan María Gutiérrez”]*, Rosario, 2000.

<sup>21</sup> Ángel Guido, *Academia Superior de Bellas Artes de Orientación Social para Rosario [Academy of Fine Arts with Social Orientation for Rosario]*, Author’s Edition, Rosario, 1947, 13.

<sup>22</sup> *Ibid.*, 14.

<sup>23</sup> *Ibid.*, 14.

<sup>24</sup> *Ibid.*, 17.



Oscar Ivanissevich.<sup>29</sup> The Secretary began his address by saying: “I’m not bringing a speech, I’m bringing a Rector! Rector means director, Ángel Guido is a director” and continued with critical statements about the university and university students that characterized his administration, “for many years Argentine university students concentrated on minor university politics and forgot their duties. The people took the place of the university students and showed them the path toward truth.”<sup>30</sup>

Guido also began his first speech as Rector referring to the heated debate among those who supported the principles of the University Reform and those who supported the new university law:

[...] The Reform attempted to end factions and privilege but unfortunately, they increased [...] it recommended a return to our own ways [...] however, save honorable exceptions, we had to endure an exacerbated foreignization and we few pure Argentinists were obligated to witness the beheading of our illusions.<sup>31</sup>

Guido considered that the new university law had “the goal of eliminating those unfortunate

<sup>29</sup> Oscar Ivanissevich (1895-1956) was Secretary of Education from 1948 to 1950 and Minister of Culture and Education when the Ministry was created. During Perón’s third presidential term, he again held that position.

<sup>30</sup> Oscar Ivanissevich, *Asunción del Rectorado por el Ing. Civil y Arq. Ángel Guido. Discurso del Secretario de Educación de la Nación O. Ivanissevich [Inauguration of Engineer and Architect Ángel Guido as Rector. Speech by the National Secretary of Education O. Ivanissevich]*, Imprenta de la Universidad [University Press], UNL, Santa Fe, 1948, 9-11.

<sup>31</sup> Ángel Guido, *Palabras de un Rector [Words of a Rector]*, Santa Fe, UNL, 1949, 16-17. In his speech, Guido returns to his article “Definición de la Reforma Universitaria” [“Meaning of the University Reform”] published in 1932 by La Capital, the Rosario newspaper, in which he anticipated his critical position about what he deemed a deviation of the Reform ideals.

deviations” and gave way to a “constructive cycle.<sup>32</sup> Thus, the university had to “educate [Argentine] ‘technicians’ and ‘men’, dedicated to finding solutions to Argentine problems and always work toward a better Homeland”<sup>33</sup> while at the same time “the Americanist ideal must generously penetrate the classrooms to exercise the elevated teaching of continental fraternity”.<sup>34</sup>

It’s interesting to note that in his speech Guido makes reference to Ricardo Rojas, with whom he undoubtedly had a relationship that exceeded the academic and professional fields, calling him a master of Argentinity, even though Rojas was openly antagonistic to several fractions of Peronism. The presence of Ivanissevich, who had appointed him Rector of the UNL was no impediment for Guido to express his admiration for Rojas to a full auditorium, as not only a master but actually *his* master.<sup>35</sup>

<sup>32</sup> *Ibid.*, 18-19.

<sup>33</sup> *Ibid.*, 23.

<sup>34</sup> *Ibid.*, 26.

<sup>35</sup> Guido considered himself as a disciple of Rojas, who likewise had considered him as “the architect of Eurindia” and entrusted Guido with the construction of his own house in the city of Buenos Aires. The animosity between some fractions of the Peronist Party and Rojas, who had been a candidate for Senator for the Radical Party in 1946, was made evident when the National Committee for Culture, presided by a Peronist Representative, took away an award he had received in 1945 for his book “El profeta de La Pampa. Vida de Sarmiento” [“The Prophet of the Pampas. Sarmiento’s Life”]. At the beginning of Perón’s first presidential term, we can identify a majority of anti-Peronists among the intellectuals –some linked to different ideological and political sectors- who saw in Peron’s rise to power the first step toward fascism in the country. In this context, Rojas, like other long-standing university professors, such as Bernardo Houssay, Juan Garrahan, Emilio Ravnani and Juan Mantovani, among others, resigned. Pablo Buchbinder, *op. cit.*, and Flavia Fiorucci, “El antiperonismo intelectual: de la guerra ideológica a la guerra espiritual” [“Intellectual Anti-Peronism: from Ideological War to Spiritual War”], presentation at the Latin American Studies Association, Washington DC., 2001.

Guido concluded his speech addressing faculty members and students, encouraging them to put the ideals of the government into practice in their university work:

[...] we must mobilize to protect, Americanize and Argentinize this patrimony of knowledge and sensibility that has given the West such greatness and from the university dedicate it to our government, presently making an enormous effort to secure social justice, without detriment or risk to our Argentinity.<sup>36</sup>

As soon as he took over as Rector, he presented the Executive Power a Triennial Plan for the UNL where he proposed devoting the year 1948 to pacification, 1949 to mobilization and 1950 to designing an agreement on the transcendental goals of Argentinization, Americanization and universalization.<sup>37</sup>

Guido remained in his position at the university until September, 1950. In that time, he persisted in his aesthetics education project for the city by annexing to the UNL both the Superior School of Fine Arts and the Art Teacher Training Program we previously mentioned. Guido also participated in the First Congress of Philosophy (Primer Congreso de Filosofía) in Mendoza in 1949, and in representation of the UNL, he traveled to several European cities where he gave conferences and established academic contact with a number of universities.

<sup>36</sup> Ángel Guido, *op. cit.*, 30.

<sup>37</sup> Ángel Guido, “Plan Trienal” [“Triennial Plan”] in *Palabras de un Rector, op. cit.*

## AN AMERICANIST AESTHETICS EDUCATION BEYOND EDUCATIONAL INSTITUTIONS

In his book, *La Restauración Nacionalista [National Restoration]*, 1909, Ricardo Rojas critically analyzed the educational systems in several countries in comparison with the Argentine system, considering historical knowledge as the basis for a national conscience.<sup>38</sup> He suggested a diversity of measures to improve the education of these disciplines in the country, among them the development of a “pedagogy of statues” that would contribute to develop a historical and national sensibility:

[...] history is not only taught in school lessons: the historical sense, without which it is sterile, is developed in the spectacle of everyday life, through the traditional names of places, the sites associated with heroic memories, the remains in the museums, and even in commemorative monuments, whose influence on the imagination I have denominated the pedagogy of statues.<sup>39</sup>

Rojas’ proposal considers that the principles that history and nation are based on can be forged through images, objects and environments capable of making them “visible”.<sup>40</sup> The city itself should become an

<sup>38</sup> According to Rojas, his book was a report written by request of the national government asking him to analyze the history study programs in Europe in 1908.

<sup>39</sup> Ricardo Rojas, *La restauración nacionalista [Nationalist Restoration]*, National Pedagogical University [Universidad Pedagógica Nacional, UNIPE], La Plata, 2010, 221.

<sup>40</sup> While it’s not the object of this work, it’s nevertheless pertinent to mention that since the designation of José María Ramos Mejía as president of the National Education Council [Consejo Nacional de Educación] in 1908, and in tune with the celebrations of the Centennial, a series of policies were established to install a patriotic education in the schoolrooms across the country, among them some relevant policies based

“educational space where citizens, passively, would learn by just walking through it”.<sup>41</sup>

It's possible to think of Guido's aesthetics education program along these lines, given that at least three of his strategies aimed at making the Americanist iconographic repertoire visible: a) architectural proposals (and their ornamentation); b) exhibitions of American aesthetic expressions; c) the profuse graphic production introduced in his publications.

The unfolding of an Americanist urban pedagogy through architecture probably has its best version in the house built by Guido for Rojas in Buenos Aires. In it, the Eurindian synthesis was achieved by combining pre Columbian and Hispanic aesthetics: the decoration of the Inca library, the Arequipe patio, the Colonial room, the Spanish patio, etcetera; in addition, the façade reproduces the Historic House in Tucumán (Casa de Tucumán) as a reference to Argentine Independence thus incorporating a national symbolism.<sup>42</sup>

Another strategy oriented toward educating the public was facilitating access to diverse manifestations of American Colonial art, a strategy that finally materialized with the opening of the Provincial Museum of History (Museo Histórico Provincial) in the city of Rosario, an institution that

on aesthetic or sensibility education. A clear example was the creation of the Office of School Illustrations and Decoration within the Council in 1908 to provide schools with images, reproductions, etc.

<sup>41</sup> Virginia Bonicatto, “La materialización de una imagen nacional: Ricardo Rojas en la arquitectura argentina” [“Materialization of a National Image: Ricardo Rojas in Argentine Architecture”] in *Boletín de Estética*, año VI, N° 15 [Aesthetics Bulletin, vol. VI, #15], 2010, 14.

<sup>42</sup> *Ibid*, 23.

Guido had been requesting for a long time.<sup>43</sup> The Museum was thought as a space for conservation, exhibition and education, just as Rojas had imagined in his book *Nationalist Restoration*: a powerful didactical environment for teaching a national history defined as the combination of American and Hispanic roots.

Likewise, all the photographs, vignettes, etchings and drawings that illustrated Guido's publications constituted another strategy meant to compile and disseminate an Americanist iconographic repertoire.<sup>44</sup> While the designs made by Guido for his book covers are the highlight, the vignettes that decorate the back covers or mark the end of the titles are also noteworthy. They all express a singular aesthetic synthesis that blends the Americanist imaginary with the author's own heritage, giving the publications a visual force that exceeds the written text.

## FINAL CONSIDERATIONS

Guido's interventions in educational matters attest to the reach of his Americanist aesthetics education program, unfolded during the first half of the 20<sup>th</sup> century both inside and outside the university

<sup>43</sup> The Provincial Museum of History (Museo Histórico Provincial) in Rosario opened in 1939 thanks to the proposals previously formulated by Julio Marc and Ángel Guido himself. In the early 1930s, Guido had succeeded in organizing an exhibition of Colonial South American painting in the Salon sponsored by the Municipal Commission of Fine Arts (Comisión Municipal de Bellas Artes), as well as a course on American Art in the 18<sup>th</sup> Century in charge of Guido at the CLES. Pablo Montini, “Ángel Guido y la colección de arte colonial del Museo Histórico Provincial de Rosario” [“Ángel Guido and the Colonial Art Collection of the Provincial Museum of History in Rosario”] in *Anales del Museo Histórico Provincial de Rosario [Annals of the Provincial Museum of History in Rosario]*, Rosario, 2011.

<sup>44</sup> We may regard Ricardo Rojas' text, “Silabario de la decoración americana” [Syllabary of American Decoration], published in 1930, in a similar vein.

lectures. In the early 1920s, the city of Rosario was just beginning to establish the first institutions specialized in education and Guido's work in the process of designing, organizing and consolidating the institutions for the formation of engineers, architects and plastic artists was decisive: his early incorporation to the UNL as an Engineering professor; his efforts toward the creation of a School of Architecture and to architecture as a profession; the peculiar slant he gave to his lectures, particularly in Architectural History; the investigations and publications he worked on; his commitment to the Art Teacher Training Program in the Escuela Normal N°2, and the design of an integral educational project for the formation of plastic artists and artisans for the city that was finally only partially realized while he was Rector of the UNL in the 1950s. Therefore, we may say that in great measure the institutions for the formation of engineers, architects and plastic artists in the city of Rosario are a legacy of the vital and academic presence of Ángel Guido. Additionally, the mark left by Guido in the process of compilation and consolidation of the field of historiography of art and architecture in the country is widely recognized.

On the other hand, the materialization of his aesthetics principles in architectural works or in the images that illustrate his numerous publications, along with part of his Colonial Art Collection still conserved in the Provincial Museum of History in Rosario can also be considered pedagogical devices imagined, designed and realized by Guido, whose energy is still felt today.

## TRANSLATION NOTE

In the present text, the term America refers to the totality of the territory of North, Central and South America colonized by the Europeans since the 16th century.

Similarly, the term Americanist refers to ethnographical, linguistic and historical studies and theories regarding the “New World”, particularly but not exclusively during the period before the arrival of the Europeans, as well as to theorists and scholars engaged in such studies.

All quoted fragments by Ángel Guido, Dolores Dabat and Ricardo Rojas are my translation.

## IMAGES

**p.128**

Folding graph summarizing the proposal for the organization of art, crafts and teachers education schools in the city of Rosario. In Ángel Guido, *Academia Superior de Bellas Artes de Orientación Social para Rosario*, Rosario, 1947. Archive (MHNB).

**p.136**

Cover of the Architecture II Lecture study program, presented by Ángel Guido in 1921. In Ángel Guido, *Memoria de la FCM 1921-1922*, FCM-UNL, Rosario, 1922.

**p.138-139**

Graph by Ángel Guido indicating the variations in art history and architecture based on Wölfflin's concepts. In Ángel Guido *Orientación espiritual de la arquitectura en América*, Talleres Gráficos La Tierra, Rosario, 1927, 52/53.

**p.141**

Portrait of Ángel Guido by art education students of Escuela Normal Superior N° 2. In the student magazine *Mostacillas*, Issue 1, 1940, reproduced in *Escuela Normal Superior N° 2, Provincial N° 35 “Juan María Gutiérrez”, 90 años. Reseña Histórica*, Rosario, 2000.

-

Ángel Guido with teaching staff, authorities and students of the art education program of Escuela Normal Superior N° 2. Photograph in the “Ana María Benito” Association Archive, Alumni of Escuela Normal Superior N° 2.



**p.144**

Cover of Ángel Guido's publication *Academia Superior de Bellas Artes de Orientación Social para Rosario*, Rosario, 1947. Archive (MHNB)

**p.145**

Students in an art education class at Escuela Normal Superior N° 2. Photograph in the "Ana María Benito" Association Archive, Alumni of Escuela Normal Superior N° 2.

**p.148-149**

Folding graph summarizing the proposal for the organization of art, crafts and teachers education schools in the city of Rosario. In Ángel Guido, *Academia Superior de Bellas Artes de Orientación Social para Rosario*, Rosario, 1947. Archive (MHNB).

**p.150**

Ángel Guido (sitting) at his inauguration ceremony with Education Minister Oscar Ivanissevich. Photograph published in "El Orden" newspaper, Santa Fe, May 4, 1948.

-

Folding graph by Ángel Guido presenting a triennial plan for his term as Rector of the UNL. In Ángel Guido, *Palabras de un Rector*, UNL, Santa Fe, 1949. Archive (MHNB).

**p.151**

Cover of Ángel Guido's book *Palabras de un Rector*, UNL, Santa Fe, 1949. Archive (MHNB).

**p.153**

Sketch of the "Arequipa style" patio on the cover of Ángel Guido's book *La casa del maestro*. Unpublished work from 1928 dealing with the construction of Ricardo Rojas' house, designed and built by Guido between 1927 and 1929. Original manuscript at the Museo Casa de Ricardo Rojas.

-

Central "Arequipa style" patio in Ricardo Rojas' house, presently Museo Casa de Ricardo Rojas, located at 2837 Charcas Street (CABA). Museo Casa de Ricardo Rojas Photo Archive.

**p.154**

Sketch of the library in Ricardo Rojas' house. In Ángel Guido *La casa del Maestro*, ca. 1928.

-

Library of Ricardo Rojas's house. Museo Casa de Ricardo Rojas Photo Archive.

**p.156**

Ángel Guido vignette. In Ángel Guido, *Orientación espiritual de la arquitectura en América*, Talleres Gráficos La Tierra, Rosario, 1927, 46, 50 y 37.

-

Library of Ricardo Rojas's house. Museo Casa de Ricardo Rojas Photo Archive.

## SOBRE LOS AUTORES

### GABRIELA COUSELO

Bachelor's Degree in History for Secondary and Higher Education programs from the School of Humanities and Arts of the National University of Rosario (Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, FHyA.UNR). Since 2010, she's part of the team in charge of the Latin American Historiographical Trends Lecture in the History career program (FHyA. UNR). The same year, she was awarded a grant by CONICET to complete her Doctorate in the School of Humanities and Arts. She's currently working on her thesis titled "Rosario and the Historic National Flag Monument. The City and the Representation of the Nation's Past between 1872 and 1957" ("Rosario y el Monumento Histórico Nacional a la Bandera. La ciudad y la representación del pasado nacional entre 1872 y 1957"). She participates in scientific meetings and research groups engaged in topics regarding the uses of the past, the representations, commemorations and relations that societies establish with time.

### JORGE A. GÓMEZ

Civil Engineer graduated from the National University of Rosario (Universidad Nacional de Rosario, UNR). Designer of industrial facilities, office buildings, housing projects and private residences in Rosario, its region and Buenos Aires. Former professor of the School of Exact Sciences and Engineering (Facultad de Ciencias Exactas e Ingeniería, UNR). Member of the initial team working on the Children's City (La Ciudad de los Niños) project in Rosario, an initiative of Italian pedagogue Francesco Tonucci and UNICEF. Member in activity of the Civil Engineering Jury at the Civil Engineers Association of Santa Fe, 2nd District (Colegio de Ingenieros Civiles de Santa Fe, Distrito II). Director of "Propuesta", a magazine specialized in Civil Engineering, Environment and Urbanism. Director of the monthly supplement

“Construyendo” in La Capital newspaper, Rosario. Promoter of renewable energy and certifier for the Energy Efficiency Labeling Program (Programa de Etiquetado de Eficiencia Energética) in construction. Representing the professional Association of Civil Engineering, he participates, along with university students and institutions, in the meetings of the National Association of Civil Engineering Students (Asociación Nacional de Estudiantes de Ingeniería Civil, ANEIC) to promote professional development and social commitment.

### **PABLO MONTINI**

Historian, graduate of the National University of Rosario (Universidad Nacional de Rosario, UNR). Director of the “Dr. Julio Marc” Provincial Museum of History (Museo Histórico Provincial “Dr. Julio Marc”) in Rosario. In charge of the Art History Lecture in the School of Museology (Escuela Superior de Museología) in Rosario. Coordinator of the Wladimir Mikielevich Archive. Member of the Board of Directors of the Argentine Center of Art Researchers (Comisión Directiva del Centro Argentino Investigadores de Arte, CAIA), he investigates art collecting in Rosario and in museums. He participates in academic congresses of art history, publishes his findings in books and records and participates in research projects of several Argentine universities (UNSAM-UNTREF-UNR). As a curator, he has worked on exhibitions at the “Juan B. Castagnino” Municipal Museum of Fine Arts + Macro (Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino” + Macro), the Marc Museum and the Rosario City Museum (Museo de la Ciudad de Rosario).

### **ANALÍA N. BRARDA**

Doctorate with orientation in History from the School of Humanities and Arts at the National University of Rosario (Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, FHya. UNR). Bachelor’s Degree in Architecture from the School of Architecture, Planning and Design (Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño. FAPyD. UNR). Professor in the Inter-American Open University (Universidad Abierta Interamericana, UAI). Specialized in university education (UAI). Candidate for the Master’s Degree in Educational Technology 2018-2019 (UAI). Director of the School of Tourism and Hospitality (Facultad de Turismo y Hospitalidad), Rosario Regional Branch (UAI). Professor of the History of Architecture Workshop (FAPyD. UNR). Associate Professor of the History of Architecture Lecture in the School of Architecture (Facultad de Arquitectura, UAI). Category 3 Researcher in the Department of Science and Technology (Secretaría de Ciencia y Tecnología, UNR). Director of research projects and author of books and articles on the History of Architecture.

### **ROBERTO H. DE GREGORIO**

Doctorate in History of Architecture from Pablo Olavide University, Seville, Spain. Bachelor’s Degree in Architecture from the School of Architecture, Planning and Design of the National University of Rosario (Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño de la Universidad Nacional de Rosario, FAPyD. UNR). Category 1 Researcher in the Department of Science and Technology (Secretaría de Ciencia y Tecnología, UNR).

Lecturer of the History of Architecture Workshop (FAPyD. UNR). In charge of the History of Architecture Lecture in the Catholic University of Santa Fe (Universidad Católica de Santa Fe, UCSF). Professor of postgraduate courses on Cultural Management, Production and Administration at the UCSF and the Foundation Ortega y Gasset Argentina. Member of the Cultural Heritage Observatory (Observatorio de Patrimonio Cultural, UCSF) and author of books and articles on the History of Architecture.

### **ELISA WELTI**

Doctorate in Education from the National University of Entre Ríos (Universidad Nacional de Entre Ríos, UNER), Magister Degree in Education (UNER) and Bachelor’s Degree in Educational Sciences from the National University of Rosario (Universidad Nacional de Rosario, UNR). Professor of the Educational Sciences career and of the Bachelor’s Degree program in the School of Humanities and Arts (UNR). Specialized in History of Education and Educator programs. Director of the research “Art, Pedagogy and Culture. Rosario, 1930-1950” (“Arte, pedagogía y cultura. Rosario, 1930-1950”), in the Department of Science and Technology (Secretaría de Ciencia y Tecnología, UNR). Co-author of the book “Olga and Leticia Cossettini in the Serene School. Culture, Image and Pedagogy” (“Olga y Leticia Cossettini en la Escuela Serena. Cultura, imagen y pedagogía”), Laborde Editor, Rosario, 2014. Author of a diversity of articles and communications.





Este libro utiliza las tipografías Faustina  
[Omnibus Type] y Antonio.  
Se terminó de imprimir en el mes de noviembre de 2019  
en Akian Gráfica Editora, Buenos Aires, Argentina.  
Edición de 1.000 copias.