

El género y la representación simbólica de la Justicia en la obra de Rogelio Yrurtia

Autoras: Andrea L. Gastron (UBA/UCES) y Viviana Kühne (Università del Salento)

Agradecimientos

Las autoras agradecen los valiosos aportes de Elizabeth Caballero de Del Sastre, Gabriela Iglesias, Constanza Varela, María Isabel Rodríguez López, Patricia Cohen, Cora Dukelsky, Erika Loiacono y Giunio Rizzelli, quienes no son responsables por los errores u omisiones involuntarios que pudiera contener el trabajo.

Abstract

La presente investigación se basa en una serie de interrogantes surgidos a partir del emplazamiento de la estatua de la Justicia de Rogelio Yrurtia, uno de cuyos modelos se encuentra en el Palacio de los Tribunales de Bs. As.

En tanto esta estatua constituye una particular representación de la idea de Justicia, nos interesa responder si existe en ella alguna relación con la cuestión de género, puesto que si bien representa a una mujer (como la mayoría de las esculturas que simbolizan a la Justicia), su apariencia es absolutamente viril. A partir de esta representación, nos proponemos averiguar, en términos generales, cuáles son las características de este tipo de representaciones simbólicas que puedan resultar relevantes para una teoría del género, desde un punto de vista socio-histórico.

Partimos de los siguientes presupuestos analíticos: 1) el arte se define especialmente a partir de su función representacional; 2) todo signo está ligado al contexto social; y 3) la percepción artística forma parte de la estructura de dominación de la sociedad.

El marco referencial está integrado por conceptos básicos de la semiótica o semiología, la sociología y los estudios de género, mientras que la metodología de la investigación incluye tanto el análisis documental como el trabajo de campo (entrevistas a informantes claves y observaciones in situ).

Introducción

Esta investigación comenzó con un error. El relato nos fue confiado oralmente por una profesora de la Facultad de Derecho de la UBA, y decía algo así: “La estatua de la Justicia que preside la entrada al edificio de la Corte Suprema de Justicia en Bs. As. está allí por equivocación, ya que no representa a la Justicia sino a un muerto, o tal vez, a una muerta. Estaba destinada al Cementerio de la Recoleta, y por eso tiene los ojos abiertos pero ciegos, los brazos paralelos al piso y las manos hacia adelante, como tanteando un camino extraño, y en ningún lado se observan los típicos atributos de la

iconografía clásica de la Justicia: ni la balanza, ni la espada, ni la venda en los ojos. No está viva ni muerta, parece mujer pero con marcas viriles (su rostro se cuida bien de mostrar rasgos femeninos), no se mueve pero tampoco está quieta, porque quiere avanzar, aunque no puede.”

La historia de la escultura siempre nos fascinó como símbolo de una Justicia enferma o acaso oscura, ausente de la realidad, ciega en sus decisiones, divorciada de muchos de los habitantes de un país amado en el cual nos duelen los modos de eludir respuestas equitativas a los justiciables más vulnerables. Al igual de lo que sucede con la administración judicial, supimos desde un primer momento que la estatua estaba rodeada de errores y misterios, de ignorancias y tinieblas.

El presente relato desanda, a la manera del cuento de *Hansel y Gretel*, un recorrido cuya meta fue descubrir enigmas y develar misterios. No hay aquí una investigación científica en un sentido ortodoxo, ya que su punto de partida no fueron hipótesis o conjeturas sino errores repetidos. Lo que aquí nos propusimos fue desentrañar “la historia de esta historia”, y no sólo responder problemas de investigación. En verdad, fuimos guiadas por interpretaciones propias (e intuitivas) sobre sucesos no documentados tanto como por evidencias empíricas, por crónicas verbales tanto como por registros materiales, por teorías científicas tanto como por manifestaciones artísticas.

Por eso, este relato está narrado en dos tiempos: por un lado, el tiempo de la simbología y de los símbolos, cuyos orígenes remiten a épocas antiquísimas, de miles de años de historia; y por otro, el tiempo propio de la vida del artista y de su obra, el siglo XX.

El marco teórico y metodológico

La primera exploración sobre la estatua nos puso en contacto con muchos de los yerros que conocíamos por transmisión oral, y así encontramos reproducidos en la web que el destino final de la obra era el Cementerio de la Recoleta, o la leyenda de Sonámbula, entre otros. Estas primeras indagaciones incluyeron, además de la búsqueda en Internet, un rastreo bibliográfico por diversos ámbitos (la Biblioteca de la Corte y de la Facultad de Derecho de la UBA, o la Feria del Libro de Bs. As., por ejemplo), el trabajo de campo y entrevistas a informantes claves (entre los cuales, un especialista en arte, una experta en museología y el autor de un libro sobre el Cementerio de la Recoleta, ésta última con resultado negativo, por razones que enseguida serán elucidadas).

O sea que la metodología de la investigación empleó algunas técnicas de investigación usuales en ciencias sociales (como el análisis documental o las entrevistas), a las que se sumó la observación artística, que incluyó los códigos ocultos que algunas obras, como la presente, esconden.

Lo que la escultura representa, incluyendo los errores y secretos que la rodean, se convirtieron rápidamente en condimentos esenciales en esta crónica: nuestra tarea consistió en descubrirlos, descifrarlos e interpretarlos dentro de su época y lugar. De este modo, surgió nuestro primer presupuesto analítico: *el arte se define especialmente a partir de su función representacional*. Al igual que todas las artes, que son signos, las artes visuales, y por consiguiente también la escultura, constituyen una referencia (*aliquid stat pro aliquo*¹). De esta manera, nociones básicas de la semiótica (designación que recibe esta rama del conocimiento según la tradición inglesa) y la semiología (tal como es designada de acuerdo con la tradición francesa), fueron asomando a nuestra memoria y a la investigación: “signo es cualquier cosa que pueda considerarse como sustituto significante de cualquier otra cosa. Esa cualquier otra cosa no debe necesariamente existir ni debe subsistir, de hecho, en el momento en que el signo la represente. En ese sentido, la semiótica es, en principio, *la disciplina que estudia todo lo que puede usarse para mentir*”² (Eco, 1978; 31).

Pero pese a que los signos están profundamente ligados al mundo artístico, todo el arte y en particular todas las artes (la pintura, la música, la poesía, la escultura) escaparon al análisis semiológico durante mucho tiempo (Jakobson, 1988; 24).

Nuestro segundo presupuesto de análisis fue enunciado por Ferdinand de Saussure, al concebir a la semiología como ciencia que estudia la vida de los signos en el marco de la vida social: *todo signo está ligado al contexto social*. Es en este contexto donde nuestros signos, acaso nuestros símbolos³ (las representaciones escultóricas de la Justicia) adquieren su sentido. Este marco define, entre otras cosas, cuáles son las convenciones artísticas que se imponen, y que califican a una obra como “original”, como “rebelde”, como “valiosa”, como “extraordinaria”.

Tal parecía que el derrotero de “Justicia” iba a ser más impredecible de lo pensado. Y éste su relato tampoco sería lineal: sabemos que la lectura de una obra de arte nunca fue una operación sencilla, pero asumimos al mismo tiempo que su desciframiento constituye una tarea fundamental, en la medida en que la obra existe para ser “percibida, o sea descifrada”.

Llegado a este punto, nuestro enfoque se posó en las ideas de Pierre Bourdieu (1971; 45/9 y 60), que concibe a toda percepción artística como una operación de desciframiento: operación que puede ser consciente o inconsciente, y que además puede

¹ Algo que está en lugar de otro.

² La cursiva es original.

³ Según la clásica tricotomía del signo de Charles Peirce, el *símbolo* es una referencia del *signans* al *signatum* por virtud de una contigüidad imputada, convencional, habitual. A diferencia del *indicio* (en el cual tal referencia posee una contigüidad efectiva, como en la relación entre el rayo y la tormenta) y del *ícono* (en el cual la referencia posee una relación de semejanza, como entre un retrato y el rostro pintado), el símbolo como tal no es un objeto, sino una regla-marco que debe distinguirse claramente de su funcionamiento en la forma de “réplicas” u “ocurrencias” (como en el cartel de una E tachada diagonalmente en el interior de un círculo rojo que indica “Estacionamiento prohibido”) (Jakobson, 1988; 16). Es importante agregar aquí que esta tricotomía fue muy discutida por reconocidos autores, como Eco y Jakobson; no es nuestra intención aquí asumir posición alguna al respecto, sino sólo explicitar tales definiciones y desacuerdos.

ofrecer significaciones de niveles diferentes según la clave de interpretación que se le aplica; mientras que algunas significaciones son más superficiales y por consiguiente parciales, hay otras que las engloban, que son las de nivel superior, más complejas y que transfiguran a las primeras⁴.

En este comprender el sentido de una obra de arte, así como de todo comportamiento social (Max Weber), el conocimiento sociológico pronto se tornó parte de nuestro marco de referencia. Surgió entonces nuestro tercer presupuesto teórico: *la percepción artística*⁵ *forma parte de la estructura de dominación de la sociedad*⁶. En efecto, como sostiene Bourdieu (2003; 44), interpretar una obra de arte no es solamente recuperar las significaciones que proclama (y las intenciones explícitas de su autor), sino también descifrar el excedente de significación que revela, en la medida que participa de la simbólica de una época, de una clase o de un grupo artístico.

La simbólica de la Justicia implica, en el caso que nos ocupa, descifrar las significaciones de una época, una clase y un grupo artístico. Pero también de un género y un grupo social que se definen no únicamente a partir de intenciones explícitas sino, especialmente, a partir de lo que callan.

La significación social del secreto

Esta investigación también comenzó con un secreto. Y no fue sino bastante tiempo después de emprendida la búsqueda que pudimos descifrarlo. Si la casualidad fue a veces nuestra guía, no lo fueron menos la buena voluntad y el tesón de una verdadera informante que se cruzó en nuestro camino. Fue ella quien generosamente nos brindó algunas de las claves a nuestros interrogantes.

La estatua emplazada frente a la entrada al Palacio de los Tribunales de Buenos Aires fue obra del gran escultor argentino Rogelio Yrurtia. Como símbolo, elude todos los lugares comunes: lejos de los conocidos atributos de la espada y la balanza, la visión del escultor contempla la de una oscura mujer en actitud de avanzar, con los brazos extendidos hacia adelante. No casualmente, también se la llamó "Sonámbula". ¿Era ella, efectivamente, la Justicia?

Andando a tientas y a dos voces, sembrando a cuatro manos y entrenándonos en el arte de la espera, obtuvimos algunas respuestas: la estatua tenía relación con cementerios, pero no con el aristocrático de los monjes recoletos de Bs. As., del cual la tumba de Eva Perón es la más visitada por turistas y porteños, sino con el de Olivos, en el Municipio de Vicente López. Allí estaba (aún está) la estatua original de Yrurtia, basada en un molde similar al de la escultura de los tribunales.

⁴ Esta última es la capa de los sentidos, que sólo puede transmitirse de manera literaria; supera la simple designación de las cualidades sensibles y, captando las características estilísticas de la obra de arte, constituye, según Panofsky (1955; 26 y sig.), una verdadera "interpretación" de la obra.

⁵ O sea, el reconocimiento de una obra artística por parte de sus intérpretes.

⁶ La estructura de dominación es definida aquí como el ordenamiento legítimo que adquieren las diferencias y desigualdades sociales, y que se compone de tres elementos fundamentales: una estratificación social, una estructura de poder y una ideología (Agulla, 1984; 34; y Agulla, 1991; 65).

Es que si la estatua era una sola, sus modelos habían sido varios: el primero, conocido como “Equidad”, fue realizado basado en una pequeña escultura llamada “Res non verba” que se encuentra en el actual Museo-Casa de Rogelio Yrurtia, en el barrio porteño de Belgrano⁷; el segundo, precisamente el que adorna la bóveda del Cementerio de Olivos (actualmente en posesión del Colegio de Escribanos de Buenos Aires), fue realizado por encargo entre 1936 y 1938; y el tercero, que nos llevó a ocuparnos de esta historia, fue elaborado mucho más tarde, y emplazado recién en 1959.

El propio Yrurtia nunca conoció la instalación definitiva de su obra en Tribunales, porque la fundición en bronce fue realizada varios años después de su desaparición física: fue con Lía Correa Morales (segunda esposa del autor e hija de su primer maestro) con quien se llevaron adelante las tratativas respectivas para su emplazamiento definitivo en el Palacio.

La estatua desplazó de su nicho al busto del Gral. José de San Martín,⁸ héroe militar de la Independencia Americana, que fue trasladado al 4º piso, donde preside el Patio de Honor, antesala de la Sala de Audiencias de la Corte Suprema. No es frecuente en la Argentina que una imagen, aún la más ilustre, “desaloje” a la efigie indiscutida del Gral. San Martín, por muchos considerado el Padre de la Patria, y mucho menos que esto suceda en el interior de un edificio público⁹.

Según palabras del propio autor, la gigantesca escultura representa a una Diosa¹⁰, cuyo nombre es un enigma. Se instaló en el Palacio de Justicia, cuya construcción fue aprobada por ley 4.087, sancionada el 31 de julio de 1902, y habilitado en forma definitiva en 1942. Sin embargo, el molde que fuera confeccionado tantos años antes, sólo se hizo presente en el edificio cuando las verdaderas juezas, mujeres de carne y hueso, abrieron el paso para que esta mujer de bronce pudiera ocupar su nicho de mampostería¹¹.

Una deidad femenina que representa a la Justicia, que entra a los tribunales recién después que lo hace una jueza, mujer de carne y hueso, y que desaloja a la imagen paternal por excelencia del país, no deja de ser, además, un dato tremendamente significativo en una sociedad que había negado por años el ingreso de las mujeres al Poder Judicial. ¿Se debía acaso esta instalación tardía a los avances del feminismo? ¿Había detrás de este emplazamiento un reconocimiento a tantos años de ajenidad

⁷ De acuerdo con nuestras informantes del Museo Yrurtia, es probable que la fecha de “Equidad” (datada como de 1945 por la segunda esposa del artista, Lía Correa Morales) sea errónea, ya que su modelo “Res non verba” fue realizada mucho tiempo antes, en 1905.

⁸ Obra del escultor César Perlotti.

⁹ No resulta demás agregar que la imagen del Gral. San Martín comienza a ocupar un lugar destacado en el imaginario social a partir de 1950, en que se conmemoraron cien años de su fallecimiento en Francia, durante la primera presidencia del también Gral. Juan Perón. Se trata de una verdadera construcción histórica, que de alguna manera desplazó del sitio de honor de los héroes nacionales a la imagen del Gral. Manuel Belgrano, quien, a diferencia del primero, no era militar de carrera sino abogado.

¹⁰ “Finalmente he terminado la figura de la Justicia, otra figura de grandes dimensiones, que contiene un concepto nuevo de la Diosa.” Carta del escultor a Pasternak del 7/2/1939.

¹¹ Muy escasos 4 años precedieron al ingreso de la estatua de la primera mujer que asumió como jueza en la Argentina, la Dra. María Luisa Anastasi de Walger, que fuera designada en el fuero civil en 1955.

femenina al mundo del derecho? Estas preguntas no parecían tener respuestas afirmativas, pero de todos modos, había que contrastarlas con nuestras propias observaciones “in situ” y con los documentos con que contábamos.

En todo caso, desentrañar los secretos que guardaba la estatua de la Justicia también nos hablaría de nuestra identidad cultural: en todas las sociedades conocidas, existe un acuerdo tácito, que es *social*, acerca de qué, cuándo y cómo un hecho puede ser recordado o reconocido públicamente, tanto como de bajo qué circunstancias un hecho puede ser oculto.

Los ocultamientos, deliberados o no, siempre han estado presentes en la vida humana; por ejemplo, en los mitos originarios: la tragedia de “Edipo rey” los encuentra desde el enigma de la Esfinge de Tebas hasta el lazo parental que une a Edipo con el hombre al que mata y la relación incestuosa que lo ata a su madre Yocasta, con quien se une en matrimonio.

Asimismo, los encontramos en las religiones (en la judeo-cristiana, Moisés, ignorante de su origen judío, fue criado como príncipe en la corte del faraón) y en la crónica histórica (el relato escolar oficial en la Argentina ha enfatizado la discreción de muchos héroes de la Independencia, como la del mismo Gral. San Martín, por ejemplo¹²).

Y no son ajenos al campo artístico, como el cine (recordamos el aclamado film británico *Secretos y mentiras*, de Mike Leigh, en el cual, después de mucho tiempo de permanecer oculta, sale a la luz familiar la relación entre una madre blanca y su hija negra) o la literatura universal (el crimen del rey Hamlet por parte de su hermano, oculto para todos, es revelado a su hijo por el espíritu del padre). Precisamente, en la literatura, existe todo un género dedicado a los datos ocultos (las novelas “de misterio”, en las cuales suele haber un crimen cuyo perpetrador va dejando pistas, hasta que un héroe o heroína, a la manera de Sherlock Holmes, probablemente el más famoso de los detectives, lo devela). Y abundan los secretos en los cuentos infantiles clásicos, como “Barba Azul”, un malvado asesino que ocultaba los cuerpos de las esposas a las que daba muerte en una habitación secreta, “Rumpelstiltskins”, un duende cuyo poder residía en el mantenimiento del secreto de su nombre, o “Las bodas de Lady Ragnell”, una brillante joven convertida en monstruo que había sido víctima de un hechizo, y cuya oportuna respuesta a la enigmática pregunta acerca de la voluntad de las mujeres salvó la vida del joven Sir Gawain.

El secreto, que permite la vida familiar y social, puede asumir, de acuerdo con Evan Imber-Black, diversas formas: algunos secretos son saludables, cuando tienen una duración limitada y se realizan con propósitos de diversión y sorpresa: un ejemplo de estos secretos *placenteros* los encontramos en los regalos y fiestas sorpresa, y sirven como forma de protección y expansión del yo. En otros casos, los secretos promueven

¹² Es célebre su respuesta "Si mi almohada lo supiere, a mi almohada quemaría", frente al interrogante de un oficial que quiso saber cuál sería el paso de los soldados para llegar a Chile.

los límites necesarios que demarcan una relación, y son *esenciales* para el bienestar de una familia o entre los cónyuges, como los que denotan un lenguaje privado con palabras especiales que refuerzan la intimidad y el sentimiento de conocer a la otra persona como nadie más la conoce. A este tipo pertenecen ciertos rituales de iniciación que diferencian a los participantes de un determinado grupo del resto de las personas (como cuando, al entrar en la adolescencia, se prohíbe a los púberes contar ciertos secretos de la vida adulta a los niños pequeños).

Junto a los secretos sanos, conviven los secretos *nocivos*, que diezman las relaciones, desorientan la identidad, cercenan la capacidad para realizar elecciones claras, para utilizar recursos en forma eficaz y para participar en relaciones auténticas. Ellos se tornan *peligrosos* cuando colocan a las personas ante un riesgo inmediato o ante un torbellino emocional en el cual su capacidad de funcionamiento se ve amenazada, como por ejemplo, secretos sobre maltrato físico o abuso sexual de menores, violencia familiar, alcoholismo discapacitante, drogadicción o planes para cometer suicidio o dañar a otra persona (Imber-Black, 1999; 36 a 38).

Fuera del ámbito familiar, encontramos comportamientos secretos que sirven para la protección y cuidado de los grupos sociales, como el caso de la “capoeira”, una danza ritual de los esclavos en el estado de Bahía, antiguo Imperio del Brasil, que escondía un arte marcial defensivo, o el sofisticado lenguaje no verbal que desarrollaron las esclavas en Venezuela mediante tambores de agua, el cual era utilizado en el río por las lavanderas para comunicarse entre sí y para llamar a sus parejas¹³.

Muchas organizaciones actuales, formales y no formales, también esconden información, ya sea como medida protectora o para preservar sus intereses; así lo hacen las más variadas instituciones, desde la mafia hasta el gobierno, el ejército, las instituciones religiosas, las grandes corporaciones, etc. (Cohen, 2005; 86). Demás está decir que este tipo de comportamiento sociológico no suele ser reconocido institucionalmente: cuando ello ocurre, es porque ha tenido lugar un cambio social¹⁴. Un ejemplo lo constituye el testimonio de un jerarquizado integrante de la masonería local, quien, junto a la confesión mediática de la condición de secreta de la organización, asevera que la misma vive actualmente un proceso de apertura¹⁵: tal como afirma Evan Imber-Black (1999; 43), el concepto de lo que es privado y lo que es secreto cambia con el tiempo, con las sociedades y con las circunstancias políticas.

¹³ Un excelente registro acerca del uso de estos tambores de agua fue recogido por la cineasta e investigadora Clarissa Duque en el film documental venezolano *Tambores de agua, un encuentro ancestral*, de 2009.

¹⁴ Cambio social es definido aquí en el sentido de Juan C. Agulla (1991; 56), no como un proceso, sino como el *resultado* de un proceso o unos procesos sociales básicos (socialización-integración), funcionales y/o impuestos.

¹⁵ Dice textualmente Angel Jorge Clavero, Gran Maestro de la Gran Logia de la Argentina de Libres y Aceptados Masones, en una entrevista periodística: “La masonería era secreta porque era perseguida. Ahora es discreta: un masón no puede revelar la identidad de otro”. En ella, también afirma: “La masonería es progresista y se adapta a los tiempos”. (Fuente: Sánchez, 4/7/2012).

A veces, los secretos se acompañan de mecanismos de negación, los cuales aparecen como una reacción humana frente a situaciones dolorosas y traumáticas, que no podemos o no queremos ver. Estos mecanismos, nada infrecuentes desde el punto de vista psicológico, funcionan asimismo a nivel social: en sociedades autoritarias o despóticas, por ejemplo, cuando se afirma que una masacre que ha ocurrido nunca sucedió, o al esconder las evidencias de crímenes aberrantes (los “desaparecidos” en América Latina durante los regímenes militares de la década del setenta, los “campos de concentración” de la Alemania nazi, el genocidio armenio en la primera década del siglo XX, etc. etc.).

Sin embargo, estos mecanismos también aparecen en las sociedades democráticas, si bien más sutilmente, en las cuales las personas pueden ser impulsadas a actuar como si no supieran acerca del presente; por ejemplo, colocando un velo sobre la verdad, estableciendo la agenda pública, divulgando datos tendenciosos a través de los medios de comunicación o mostrando una preocupación selectiva respecto de víctimas convenientes (Cohen, 2005; 30).

La “Justicia” de Rogelio Yrurtia

Pues bien, de acuerdo con todos los indicios encontrados, la “Justicia” de Rogelio Yrurtia podría constituir un símbolo masónico, y muy probablemente, represente un ritual de iniciación, lo cual surge tanto de la posición de las manos y el cuerpo (lo que explica que por mucho tiempo haya sido confundida con una sonámbula) como de los pies, en escuadra¹⁶, y la cabeza, en cuya mitad trasera detenta un gorro frigio¹⁷ con dos platos. El gorro frigio es un símbolo erótico, referido a la parte superior, sublimada (o sea, la cabeza), que también tuvo un sentido sacrificial, como en el caso de los revolucionarios franceses de 1789¹⁸ (Cirlot, 1979; 219). No casualmente, el lugar al cual finalmente fue destinada es la sede del más alto nivel de la magistratura en el país¹⁹.

¹⁶ La escuadra y el compás conforman la imagen típica de la masonería en todo el mundo. La relación con ella deviene del hecho de tratarse éstos de elementos de la construcción, en cuyo seno (la construcción de catedrales europeas) nacen algunas logias durante la Edad Media, y por consiguiente, la simbología que a ellas se refiere. La escuadra, que lleva siempre el presidente de la logia, representa la rectitud a que el hombre debe sujetar todas sus acciones y la virtud que debe rectificar su corazón. Junto con la plomada, previenen al masón que sea justo y equitativo. Al lado del compás, que representa el cielo y la equidad con que deben medirse las acciones, lugar al cual el iniciado debe dirigir constantemente su mirada, la escuadra representa la tierra, a donde le encadenan sus pasiones. Por ello se dice que el verdadero masón se encuentra siempre “entre la escuadra y el compás”, para expresar que está desprendido de las afecciones materiales, de las cosas terrenas y que sólo anhela unirse a su origen celeste. (Sánchez, 4/7/2012; Serchio, 2005; 100; Romandetti Dasso, 2005; 171).

¹⁷ Información brindada por el personal del Museo Yrurtia de Bs. As. El gorro frigio no aparece en el molde original de la tumba de Delcasse, pero sí en la estatua del Palacio de Tribunales.

¹⁸ La masonería adhirió siempre a los principios de la Revolución Francesa: Libertad, Igualdad y Fraternidad.

¹⁹ No fueron pocos los ciudadanos que, siendo masones, ocuparon puestos decisivos claves en la política y la Justicia argentinas. De acuerdo con Lappas, hasta 1958 (año de edición del libro, fuente de consulta), al menos catorce masones ocuparon la primera magistratura del país, y cinco la vicepresidencia (Lappas,

Señala John Lindquist que en el contexto del templo (masónico) surgen los símbolos, rituales y tradiciones de los textos sagrados²⁰, tales como los ritos de iniciación o de la geometría sagrada, entre otras. Dicho sea de paso, la concepción masónica del “templo” representa una idea tanto espiritual como filosófica, y está más allá de dogmas religiosos: así, éste simboliza la división entre el cielo y la tierra, o sea, entre lo que está abajo y lo que está arriba, la creación del mundo o del cosmos (concebido como una arquitectura), y, al ser depositario de la tradición esotérica, el templo constituye también conocimiento y la comprensión de los misterios, los cuales precisamente, sólo podían transmitirse mediante los ritos de iniciación (Mujica, 2005; 198 a 200).

La idea de que la “Justicia” de Yrurtia constituya una estatua masónica no es descabellada, si tenemos en cuenta que, de acuerdo con bibliografía especializada, muchas otras estatuas y catafalcos de la ciudad de Bs. As. también podrían serlo; entre ellos se encontrarían la Pirámide de Mayo, los catafalcos de Manuel Dorrego, de Facundo Quiroga y de Giuseppe Garibaldi, el mausoleo del Gral. Belgrano, en el atrio de la Iglesia de Santo Domingo, la estatua ecuestre del Gral. San Martín en la plaza del mismo nombre, la del Gral. Belgrano, hoy frente a la Casa Rosada, la del Negro Falucho, en la zona de Pacífico, la estatua del Gral. Lavalle, sobre una alta columna, en Tribunales, las de Mariano Moreno, Bernardino Rivadavia, el Almirante Brown y otros próceres de la época de nuestra independencia. A ellas se añadirían las estatuas ofrecidas por las distintas colectividades con motivo del Centenario de la Revolución de Mayo, tales como las de Cristóbal Colón (frente a la parte trasera de la Casa de Gobierno), donada por los italianos, la ofrecida por la colonia británica, frente a la estación del antiguo Ferrocarril Central Argentino, la alemana, en Palermo, y el conocido Monumento a los españoles, en la misma zona de la ciudad (Vedoya, 1977; 7-29).

Por otro lado, varias de nuestras fuentes de información coinciden con que tanto Carlos Delcasse, quien encarga la estatua, como el propio Rogelio Yrurtia, eran masones. El primero nació en 1852 en Francia, y falleció en nuestro país en 1941. Llegó muy joven a la Argentina, donde obtuvo la ciudadanía. Se doctoró en jurisprudencia y ejerció con éxito su profesión de abogado. Fue Intendente Municipal de Belgrano (cuando el actual barrio porteño aún era una localidad independiente de la Capital Federal), diputado y periodista; amante de los deportes, era también un reconocido esgrimista. La casa que habitaba era frecuentada por reconocidos políticos, deportistas y artistas de la época; de estilo renacentista, adquirió fama, y en ella se filmaron varias películas, como “La casa del Angel” (tal como se la conocía), de Leopoldo Torre

1958; 68/9). Según la página web oficial de la Gran Logia de la Argentina de Libres y Aceptados masones, al menos ocho ministros de la Corte Suprema de la Nación fueron masones; entre ellos se menciona a Roberto Repetto, secretario de la Corte en 1959, año del emplazamiento de la estatua en el Palacio de los tribunales. http://www.masoneria-argentina.org.ar/index.php?option=com_content&task=view&id=13&Itemid=31 Fecha de captura: 30/3/2012.

²⁰ Que puede ser la Biblia, pero también el Corán o la Torá, ya que la masonería no vincula a sus adherentes a una sola religión, sino que les permite mantener sus propias creencias (Mujica, 2005; 195).

Nilson. Se habría iniciado en la masonería el 15/3/1882 en la Logia Docente, y posteriormente habría pasado a la Logia Confraternidad n° 2, donde se supone que ocupó diversos cargos (Lappas, 1958; 122; <http://arquitecto-nordmann.blogspot.com/2010/11/caba-cuba-1919-residencia-del-diputado.html> Fecha de captura: 30/4/2012; Pereyra Iraola, 5/3/2000).

Rogelio Yrurtia nació en Buenos Aires el 6 de diciembre de 1879. Se cuenta que se dedicó al arte casi por casualidad, ya que el oficio que su familia había destinado para él era el comercio: siendo un chico de pantalones cortos, fue contratado como ayudante por un santero de apellido Casals, y pronto se advirtió su destreza, llegando así los estudios formales y el paso por el taller de Lucio Correa Morales, su primer maestro y más tarde su suegro. A los veinte años partió a Europa con una beca, la primera otorgada por el gobierno nacional, a través del Ministerio de Instrucción Pública, para realizar estudios en el exterior; a los treinta ya era un escultor consagrado, maestro, profesor en la Academia Nacional de Bellas Artes y en la Escuela Superior de Bellas Artes, y académico. Entre sus obras más importantes figuran, además de la “Justicia”, “Las pecadoras” (que, pese a haber obtenido reconocimiento de la crítica, no sobrevivió a su implacable autoexigencia, así que hoy sólo se conserva una cabeza del conjunto), el “Monumento a Dorrego”, emplazado actualmente en la plazoleta de Viamonte y Suipacha, “Los Boxeadores” o “Combate de Boxeo”, obra que despertó la admiración, entre otros, del escritor Mujica Láinez, y que hoy se encuentra en el patio del Museo, el “Mausoleo de Bernardino Rivadavia”, en la plaza de Miserere, el “Monumento al doctor Alejandro Castro”, para el Hospital de Clínicas, y el maravilloso conjunto “Canto al Trabajo”, ubicado frente a la actual Facultad de Ingeniería de la UBA. Se habría iniciado en la masonería el 10/5/1926, en la Logia Juan Martín de Pueyrredón n° 251, y habría participado en la fundación de la Logia Patricios. Falleció en 1950, y fue cremado con todos sus atributos, razón por la cual se perdió mucha documentación acerca de su obra (como varios grabados de “Justicia”, por ejemplo) (Lappas, 1958; 159; de Arteaga, 5/3/2000; testimonio de personal del Museo Yrurtia, 16/3/2012).

La imagen de la Justicia a través del tiempo: un recorrido heterodoxo

Desde hace ya un tiempo, los antropólogos que se dedican a la caracterización de la jerarquías sexuales en diferentes culturas han comenzado a considerar en sus análisis etnográficos y especulaciones teóricas no sólo el control de los medios de producción, sino también, de los medios de producción simbólica (Shapiro, 1986; 168/9).

El especial énfasis a la dimensión simbólica de la vida social constituye una tendencia que nació hace unas cuatro o cinco décadas, y que se ha dado en llamar antropología simbólica o análisis cultural; entre sus mentores, encontramos a algunos autores británicos (tales como Victor Turner, Edmund Leach, Rodney Needham y Mary Douglas) y norteamericanos (como Clifford Geertz y David Schneider). Estas corrientes se definen por oposición a aquéllas que entienden la conducta humana a partir de enfoques naturalistas, materialistas o utilitarios, tales como la ecología cultural (que

enfatisa la necesidad del grupo humano de adaptarse a su ambiente natural), el materialismo cultural (que combina el determinismo ambiental/tecnológico con un intento de dar cuenta de las instituciones sociales en términos prácticos o utilitarios), o las orientaciones transaccionales, basadas en la teoría de los juegos (en las cuales se atiende al individuo en su acción para su propio beneficio) (Shapiro, 1986; 158).

Un concepto central para la antropología simbólica es el de arbitrariedad del signo. Dado que las culturas, como las lenguas o las artes, son sistemas significantes, el objeto de su análisis no es tanto la explicación (como ocurre con las ciencias naturales), sino más bien la interpretación. Y en este sentido, los estudios de género dentro de la antropología han contribuido a explicitar que el significado de lo masculino y lo femenino no es obvio en sí mismo ni es idéntico en todas partes, y que la conceptualización del género es también un sistema arbitrario o convencional²¹ (Shapiro, 1986; 158/9).

Hoy se reconoce que la asimetría social entre los sexos también es objeto de representaciones sociales. Estas representaciones no necesariamente muestran cómo los varones y las mujeres se comportan en realidad, sino que pretenden convencer a los actores sociales de que es así como estos comportamientos se desarrollan, se quiere que se desarrollen o deberían desarrollarse, todo ello a los fines de mantener un cierto orden social (Goffman, 1979).

Esta asimetría entre los sexos y los géneros se ha puesto de manifiesto a través de diversos mecanismos de control social a lo largo de la historia. Por ejemplo, a través de la “virilidad”, concepto central en la cultura greco-romana para la que constituía la máxima virtud: un romano debía ser un dominador. Parte de esta idea era la consideración de la homosexualidad no como una conducta desviada o patológica, sino como una manifestación social del poder personal del ciudadano sobre los esclavos, a la vez que una confirmación de su potencia viril, la que reconocía un único límite: mujeres y hombres libres (Caballero de del Sastre, 2000 -versión digital-).

Cabe agregar aquí que el concepto de virilidad ha ido modificándose en las distintas épocas, en la medida en que los atributos considerados *viriles* entraron en crisis varias veces a lo largo de la historia; entre dichas crisis podemos mencionar la que tuvo lugar en el mundo griego a partir de la irrupción del cristianismo (que consideró inaceptable la afirmación máxima del hombre griego consistente en demostrar su dominación sexual sobre un adolescente), de la modernidad (que acompañó el reemplazo de la fuerza física prevaleciente en el Medioevo por la delicadez, la fineza o

²¹ Valgan como ejemplos el estudio clásico de la ceremonia *naven* de los Iatmul de Nueva Guinea, llevado a cabo por Gregory Bateson, los trabajos realizados por Raymond Kelly acerca de los Etoro en Nueva Guinea, y los de Annette Weiner sobre las mujeres de los isleños Trobriandeses (Shapiro, 1986; 159 y 161/2).

la destreza) o de la Revolución Francesa (que cuestionó la autoridad del hombre sobre la mujer)²² (Vigarello, 2012).

Las artes plásticas (la pintura, la escultura, la cerámica, los esmaltes, las joyas, etc.) han mostrado cómo la humanidad se ha valido de íconos para materializar sus ideales, sus valores y sus particulares modos de expresión y de vida. Así, ellas han reflejado diversidad de concepciones y aspectos múltiples en relación con la Justicia a través del tiempo: la Justicia divina, la Justicia humana, el Derecho, la Ley, la Injusticia, el juez, el juicio, la salvación... (Rodríguez López, 2003; 4). Demás está decir que en las diferentes visiones artísticas de la Justicia se refleja, como no puede ser de otro modo, la representación simbólica que subyace al conflicto entre los géneros. En la presente aproximación, estos elementos también se manifiestan en la obra de arte objeto de nuestro análisis, la escultura de Yrurtia.

Si comenzáramos nuestro recorrido con las antiguas culturas del Mediterráneo oriental, las primeras representaciones de la Justicia en las artes plásticas, que llegaron hasta nosotros en tablillas de arcilla, aparecen vinculados al mundo de lo sagrado, en tanto el Derecho fue considerado como un valor de origen divino (Rodríguez López, 2003; 4).

El más célebre de los códigos legislativos de la Antigüedad, promulgado por el rey Hammurabi de Babilonia, grabado en una estela de diorita negra (hoy en el Museo del Louvre, en París), muestra una imagen del propio rey escuchando al dios solar, quien le dicta la ley. El dios aparece representado por una figura sentada en su trono, con el rostro coronado y en el que se observa una larga barba (símbolo de la sabiduría), que sostiene un cetro de poder y una vara de medir, que representa a la Justicia. El cetro y la vara son típicos atributos de las divinidades orientales, habituales desde la época neosumeria y neasiria, que acompañan a los reyes o dioses fundadores, agrimensores o repartidores de tierra (Rodríguez López, 2003; 5).

Según parece, en muchas las civilizaciones politeístas, la Justicia era representada a través de una diosa, si bien este concepto tenía una significación no exenta de complejidad, muy diferente a la actual. En el Antiguo Egipto, por ejemplo, donde el poder terrenal provenía del dios viviente o, según la época, del hijo del Dios, el rey-faraón de las Dos Tierras de Egipto, quien personificaba el Orden, la Verdad y la Justicia era la diosa Maat, quien encarnaba el orden divino de las cosas, inherente y establecido en el mismo acto de la Creación (Rodríguez López, 2003; 7).

El atributo iconográfico distintivo de la joven diosa es una pluma de avestruz, habitualmente erguida sobre la cabeza de Maat, o bien sólo la pluma sustituyendo a la misma figura. La posición erecta en que siempre permanece la pluma representa el concepto moral de rectitud y de equilibrio. Las plumas del avestruz, a su vez, sugieren la idea de equidad, tal y como señaló Horapolo (autor del único tratado sobre

²² No está demás agregar que tanto la política como el ámbito empresarial siguen siendo ámbitos donde la virilidad aún conserva su sentido tradicional (Vigarello, 2012).

jeroglíficos del mundo antiguo que ha llegado hasta nosotros a través de una traducción al griego, *Hieroglyphica*), puesto que este animal, a diferencia de las otras aves, tiene todas sus plumas iguales. Pasados muchos siglos, el avestruz continuó siendo un animal asociado a la idea de la Justicia y a la figura femenina alegórica que sirvió para personificarla, incluso hasta en la Edad Moderna, desde que Cesare Ripa publicara en Roma su tratado sobre *Iconología*, en 1593 (Rodríguez López, 2003; 7).

De acuerdo con la documentación existente hasta el momento, el concepto de Justicia en el mundo clásico tiene sus raíces en *La teogonía* de Hesíodo. Allí se relata que Temis, diosa griega de la Ley eterna y la Justicia, pertenece a la raza de los Titanes. Es hija de Urano y Gea (el cielo y la tierra en una traducción burda) y hermana de los Titánides. Como diosa de las leyes eternas, figura ente las esposas divinas de Zeus, y engendró a Las Horas, las tres Parcas y la virgen Astrea, también personificación de la Justicia (Hesiodos, 1969; 58 y sig.).

En Roma, el concepto es otro, ya que los romanos dieron mayor importancia a la aplicación y praxis de la ley que al sentido mismo de Justicia, al que no consideraban un asunto abstracto y simbólico. Este hecho explica, tal vez, un vacío iconográfico, puesto que, a diferencia de la vasta arqueología griega, la romana apenas si ha proporcionado imágenes de la Justicia personificada en obras de carácter monumental (Rodríguez López, 2003; 12). La noción de Iustitia aquí la encontramos en Virgilio (1829; 92), en su reconocida *Egloga IV*, que toma a su vez la descripción que Arato (310-240 a.C.) hace en *Phaenomena* 96-136 (obra didáctica –astronómica), y denomina Virgo²³ a la constelación a la que los hombres de la edad de oro llamaban Astrea (Caballero de Del Sastre, en comunicación personal con las autoras). O sea que Astrea es la Justicia astronómica. En el tarot, ella posee significados afirmativos y negativos. En sentido afirmativo, este arcano es armonía, regla de conducta, firmeza; en sentido negativo, restricción, minucia, sutileza. (Cirlot, 2011; 272).

Temis y Astrea empuñan una espada que representa la fortaleza de quien imparte justicia, expresando el poder coercitivo de los jueces para hacer cumplir sus decisiones y, en general, toda la fuerza de la ley (Linares Zárata, s.d.; 7). La espada recibió una veneración especial entre los pueblos primitivos: en la mitología griega, la espada de oro (la “Craysaor”) es el símbolo de la suprema espiritualización, mientras que los romanos creían que el hierro de la espada, por su vínculo con Marte, ahuyentaba a los espíritus malignos, y también, que tenía relación con la verticalidad y horizontalidad (o sea, con la vida y la muerte). En sentido primario, es un símbolo simultáneo de la herida y del poder de herir: signo de libertad y de fuerza al mismo tiempo. Por otro lado, en tanto emblema de exterminación física (la muerte) y decisión psíquica, la espada representa también el espíritu o la palabra de Dios (Cirlot, 1979; 192 a 194).

Astrea también porta una balanza, herramienta de origen caldeo que se convirtió en símbolo de la Justicia porque representa la equivalencia entre castigo y culpa, pero también, el equilibrio que debe existir entre las partes en los juicios. Los dos platillos a

²³ “Jam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna (...)” (*Ecl.* 4.6.).

la misma altura expresan la igualdad con la que debe conducirse el juez (Sotomayor Garza, 2000; 63). Desde las escenas de *Kerastasia* (pesada de las *Keres* o los destinos humanos) y la presentación de Homero en *La Ilíada*, que muestran a Zeus en su calidad de árbitro, la balanza fue un atributo relacionado con la Justicia. Andando el tiempo, el dios delegaría parte de sus funciones en Temis, en especial los asuntos vinculados con la Justicia humana.

Llegado el clasicismo, las imágenes de la diosa Temis adquirieron personalidad propia. Es una imagen estante que viste larga túnica y manto, calza sandalias y tiene el cabello ondulado y recogido a la manera clásica. Aunque presenta aspecto juvenil, la expresión de su rostro es severa, como corresponde al símbolo que representa. Todos los aspectos señalados pueden vislumbrarse, también, en otras tantas divinidades femeninas de época postclásica (Rodríguez López, 2003; 11).

Las figuras femeninas representadas en las monedas y medallas romanas (una mujer de pie, con la cabeza vuelta de perfil a derecha o izquierda, y el cuerpo de frente, sosteniendo diversos atributos, tales como una balanza con los platillos equilibrados en una de sus manos, y un cetro de poder, una cornucopia o una rama de palmera en la otra) tuvieron un marcado carácter de propaganda política para ensalzar determinados valores en el Imperio, tales como la Justicia, la Paz, la Magnanimidad, la Liberalidad o la Abundancia, es decir, conceptos relacionados con el orden social; como sostiene Rodríguez López (2003; 17), así se inauguraba en el arte occidental el lenguaje alegórico propiamente dicho, que luego habría de ser cultivado ampliamente durante la Edad Media y el Renacimiento y llegaría a su culminación en la cultura del Barroco, vigorizada por políticas de signo imperialista.

Es curioso que Carlos Delcasse describa con estas palabras la procedencia sagrada de la escultura, en un relato que poco tiene que ver con los testimonios e imágenes que reseñan las investigaciones llevadas a cabo sobre el particular, ya que de hecho el requerimiento estaba destinado a su tumba: "...su creación 'Justicia', ha de relegar al olvido la incongruente justicia egipcia, simbolizada por matrona obesa sentada en cómodo sillón, vendada de ojos, balanza en la izquierda y gladio en la derecha para herir a ciegos. De Egipto pasó a Grecia, de Grecia a Roma, de Roma al Medioevo, del Medioevo a nosotros y, andando el tiempo, pasará a la historia". (De la carta original de Delcasse a Yrurtia del 19/7/38 que se encuentra en el Museo Yrurtia).

Suponemos, a modo de hipótesis, que puede haber aquí alguna referencia velada a la simbología masónica: en efecto, en tumbas de masones de distintas ciudades del mundo, encontramos alusiones iconológicas a antiguos cultos egipcios, especialmente al culto de Isis, diosa alada que acompaña los ritos funerarios, protegiendo a los difuntos bajo sus alas y resucitándolos. Isis es mujer y hermana de Osiris, al que Set, su hermano arrojara al Nilo, donde es envuelto por un brezal, con el que el rey de Biblos hace una columna. Isis lo libera pero Set lo encuentra y descuartiza. Isis es ayudada por Anubis y Neftis, une los pedazos y con su poder mágico le da vida eterna. En la tumba de Tutmosis III, Isis es simbolizada como el árbol estilizado que da de mamar al faraón,

todo aquel que comía del árbol de la vida viviría después de la muerte. En su templo en forma de pilón, en Sais (Delta egipcio) se encuentra la frase “Yo soy lo que fue, lo que es, y lo que será y ningún hombre ha levantado el velo que cubre mi Divinidad ante los ojos de los mortales” (Plutarco, *Moralia*), inscripción que aparece también en varias bóvedas masónicas.

El culto de Isis atravesó luego por procesos de resignificación y expansión, pasando a Grecia y Roma (tal como aparece en la carta de Delcasse), donde se encontraban varios templos dedicados a ella; su adoración se definía como un culto misterioso, bastante influenciado por la magia. Entre los atributos de Isis se encuentra, precisamente, el vestido hasta los pies, que también ostenta la estatua de Yrurtia (Sempé y Rizzo, 2005; 138 a 140).

Conclusiones

Como en un juego semiológico paradójico, es particularmente significativa la relación que une a la mujer con las representaciones simbólicas que ha tenido la Justicia a través del tiempo, ya desde edades tan tempranas que se pierden en los orígenes mismos de nuestra civilización; y no lo es menos la continuidad de esta relación hasta el presente. Es probable que la complejidad misma de las contrapuestas imágenes con que se ha representado a la mujer a lo largo de la historia, donde caben desde la personificación de las supremas virtudes hasta los aspectos instintivos, sentimentales, inestables e inferiores, no sea ajena a esta paradójica y permanente relación.

No sorprende, pues, que las imágenes de la Justicia, si bien encarnan en mujeres, sean en muchos casos tan poco femeninas, ya que responden a arquetipos más que a personas de carne y hueso: mujeres viriles, de gesto adusto y mirada perdida, cuyas formas corporales apenas se adivinan bajo pesadas túnicas. Irónicamente, también las haya acaso demasiado femeninas, diosas capaces de alborotar con sus desnudeces impúdicas a súbditos de reinos pacatos, que sin embargo presencian en cómplice silencio un derecho escandalosamente injusto, escandalosamente vigente²⁴.

Predecesoras de las verdaderas magistradas de los siglos XX y XXI, las estatuas de la Justicia, plenas, a un tiempo, de simbolismos místicos y prosaicos, fueron capaces de anunciar fenómenos sociológicos, menos artísticos, pero no menos importantes, que tuvieron lugar cientos y aún miles de años después: la adopción de comportamientos masculinos por parte de las juezas como una manera de sobrevivir en el rígido mundo del derecho. Pero el estudio de estos comportamientos son, claro está, fruto de investigaciones de otra índole...

²⁴ Como por ejemplo, la escultura “Justicia” de Lola Mora, que emplazada originalmente en 1906, año de la inauguración del edificio sede del actual Palacio del Congreso, en Bs. As., fue desalojada en 1913 debido al escándalo que causaba en la sociedad porteña de la época la representación de una mujer desnuda, y trasladada con otras cuatro figuras alegóricas de la misma escultora a la Casa de Gobierno de la Pcia. de Jujuy en 1927.

Bibliografía

Agulla, Juan Carlos, *El hombre y su sociedad. La formación de la persona sociológica*, Docencia, Bs. As., 1991, 1ª ed.

Agulla, Juan Carlos, *La promesa de la sociología*, Editorial de Belgrano, Bs. As., 1984.

Bourdieu, Pierre, *El arte medio. Fotografía*, Gustavo Gilli, Barcelona, 2003.

Bourdieu, Pierre, “Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística”, pág. 43-80, Silbermann, Alphons y otros, *Sociología del arte*, Bs. As., Nueva Visión, 1971.

Caballero de Del Sastre, E., “Indeterminación sexual, pasividad y esterilidad: Hermafrodito en el relato ovidiano (Met. IV. 285-388)”, AA.VV., *Voces en conflicto, espacios de disputa*, Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, Buenos Aires, 2000, versión en CD-Rom.

Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*. Se consultaron dos ediciones: Labor, Barcelona, 1979, 3ª ed., y Siruela, Madrid, 2011, 15ª ed.

Cohen, Stanley, *Estados de negación. Ensayo sobre atrocidades y sufrimiento*, British Council Argentina y Departamento de Publicaciones de la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires, Bs. As., 2005, 1ª ed.

Corbin, Alain, Courtine, Jean-Jacques et Vigarello, Georges, *Histoire de la virilité* (3 tomos), Seuil, Paris, 2011.

de Arteaga, Alicia, “De las ideas y las formas”, *Diario La Nación*, Buenos Aires, 5/3/2000, versión digital. En <http://www.lanacion.com.ar/184272-de-las-ideas-y-las-formas> Fecha de captura: 10/3/2012.

Eco, Umberto, *Tratado de semiótica general*, Nueva imagen-Lumen, México, 1978, 1ª ed. en México.

Goffman, Erving, *Gender Advertisements*, Harper & Row Publishers, New York, 1979.

Hesiodos, “La teogonía”, AA.VV., *La Grecia clásica*, Juan B. Bergua Ediciones Ibéricas, Madrid, 1969, pág. 58-89.

Imber-Black, Evan, *La vida secreta de las familias. Verdad, privacidad y reconciliación en una sociedad del “decirlo todo”*, Gedisa, Barcelona, 1999, 1ª ed.

Jakobson, Roman, *El marco del lenguaje*, F.C.E., México, 1988.

Lappas, Alcibiades, *La masonería argentina a través de sus hombres*, Rego, Bs. As., 1958, 1ª ed.

Linares Zárate, Alejandro, “La Justicia. Su simbología y valores que concurren en su aplicación”, Universidad Autónoma del Estado de México, s.d. <http://www.uaemex.mx/identidad/docs/JUSTICIA.pdf> Fecha de captura: 18/6/2012.

Mujica, Enrique Octavio, “La Catedral, el masón y el simbolismo”, AA.VV., *Presencia Masónica en el Patrimonio Cultural Argentino*, Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad de Bs. As., 2005, edición en formato digital. <http://biblioteca.uces.edu.ar/opac/cgi-bin/pgopac.cgi?VDOC=2.36666> , p. 189-209. Fecha de captura: 3/7/2012.

Panofsky, Erwin, "Iconography and iconology: An introduction to the study of Renaissance art", *Meaning in the visual arts*, Doubleday and Co., Nueva York, 1955, pp. 26-54 (cit. de Bourdieu, 1971; 49).

Pereyra Iraola, Susana, “Los Newbery. Memorias de familia”, Diario La Nación, Buenos Aires, 5/3/2000, versión digital <http://www.lanacion.com.ar/211404-los-newbery-br-memorias-de-familia> Fecha de captura: 30/4/2012

Rodríguez López, María Isabel, “La imagen de la Justicia en las artes plásticas (desde la Antigüedad hasta las postrimerías del Medioevo)”, Saberes. Revista de estudios jurídicos, económicos y sociales (separata), Vol. 1, Universidad Alfonso X el Sabio, Madrid, 2003.

Romandetti Dasso, Andrea, “El palacio de La Prensa y su simbología masónica”, AA.VV., *Presencia Masónica en el Patrimonio Cultural Argentino*, Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad de Bs. As., 2005, edición en formato digital. <http://biblioteca.uces.edu.ar/opac/cgi-bin/pgopac.cgi?VDOC=2.36666> , p. 149-187. Fecha de captura: 3/7/2012.

Sempé, Ma. Carlota, y Rizzo, Antonia, “El caso paradigmático de La Plata. La Plata ciudad simbólica”, AA.VV., *Presencia Masónica en el Patrimonio Cultural Argentino*, Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad de Bs. As., 2005, edición en formato digital. <http://biblioteca.uces.edu.ar/opac/cgi-bin/pgopac.cgi?VDOC=2.36666> , p. 109-147. Fecha de captura: 3/7/2012.

Serchio, Juan Esteban, “La Logia ‘Hijos del Trabajo’ y la inmigración italiana en Barracas y La Boca”, AA.VV., *Presencia Masónica en el Patrimonio Cultural Argentino*, Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad de Bs. As., 2005, edición en formato digital. <http://biblioteca.uces.edu.ar/opac/cgi-bin/pgopac.cgi?VDOC=2.36666> , p. 97-107. Fecha de captura: 3/7/2012.

Shapiro, Judith, “La antropología y el estudio del género”, Langland, Elizabeth, y Gove, Walter (comp.), *La actuación femenina en el mundo académico*, Fraterna, Bs. As., 1986, p. 153-178.

Sotomayor Garza, Jesús G., *La abogacía*, Porrúa, México, 2000, 2ª ed.

Vedoya, Juan Carlos, “Estatuas y Masones”, Revista Todo es Historia N° 123, Año XI, Bs. As., Agosto de 1977, 7-29.

Vigarello, Georges, “Lo viril es menos aceptado”, Diario La Nación, Buenos Aires, 6/4/2012, versión digital. En www.lanacion.com.ar/1462451-lo-viril-es-menos-aceptado Fecha de captura: 5/6/2012.

Virgilio, *Bucólicas*, Imprenta de H. Davila, Llera y cía., Sevilla, 1829, pág. 92-116. En http://books.google.com.ar/books?id=VSkuAQAAIAAJ&pg=PA176&dq=virgilio+egloga+IV&hl=es&sa=X&ei=rXjgT_H2LYSI6AHGkqV_&ved=0CDQO6AEwAQ#v=onepage&q=virgilio%20egloga%20IV&f=false Fecha de captura: 19/6/2012.

Fuentes de información

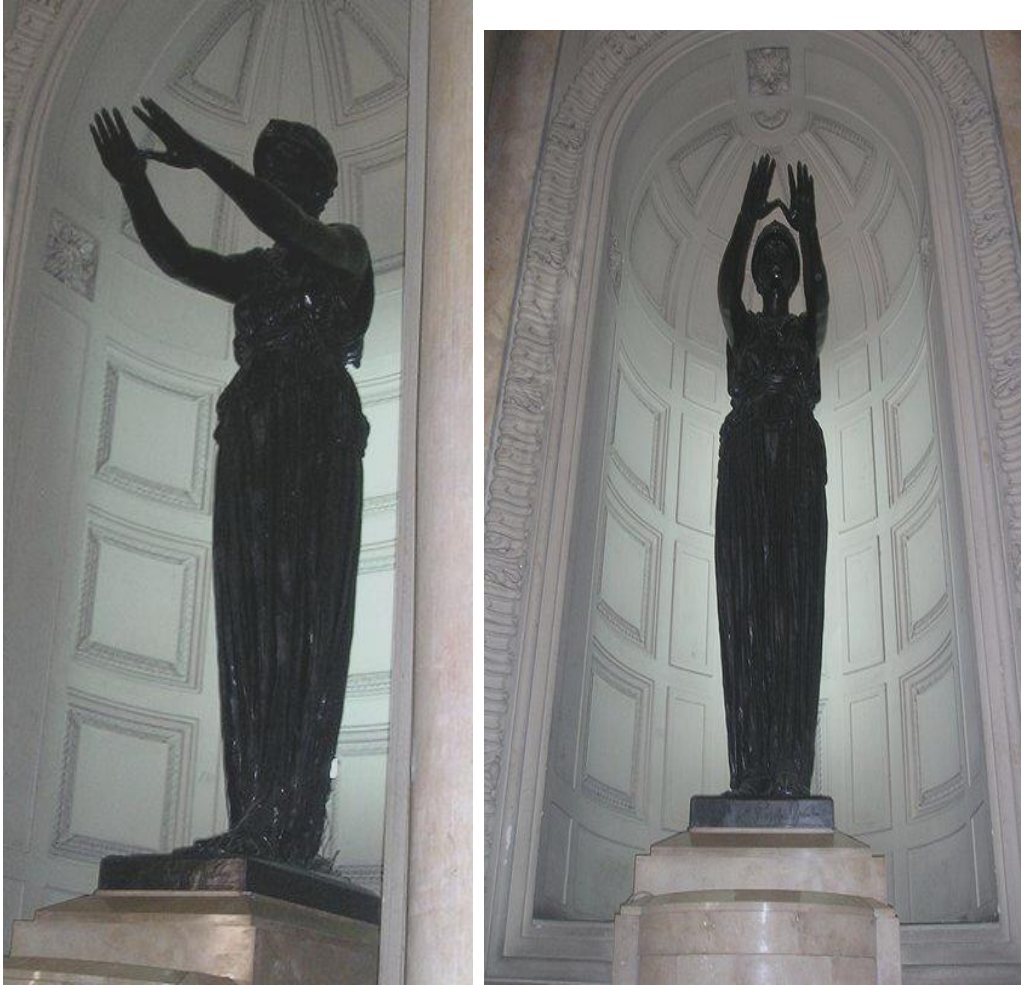
<http://arquitecto-nordmann.blogspot.com/2010/11/caba-cuba-1919-residencia-del-diputado.html> Fecha de captura: 30/4/2012

Página web oficial de la Gran Logia de la Argentina de Libres y Aceptados masones http://www.masoneria-argentina.org.ar/index.php?option=com_content&task=view&id=13&Itemid=31 Fecha de captura: 30/3/2012.

Sánchez, Nora, “Sólo en Buenos Aires hay 1.800 masones en actividad”, Diario Clarín, Buenos Aires, 4/7/2012, versión digital http://www.clarin.com/ciudades/Solo-Buenos-Aires-masones-actividad_0_710329031.html Fecha de captura: 15/7/2012.

Anexo

Modelo de “Justicia” en el edificio de los Tribunales de Bs. As.

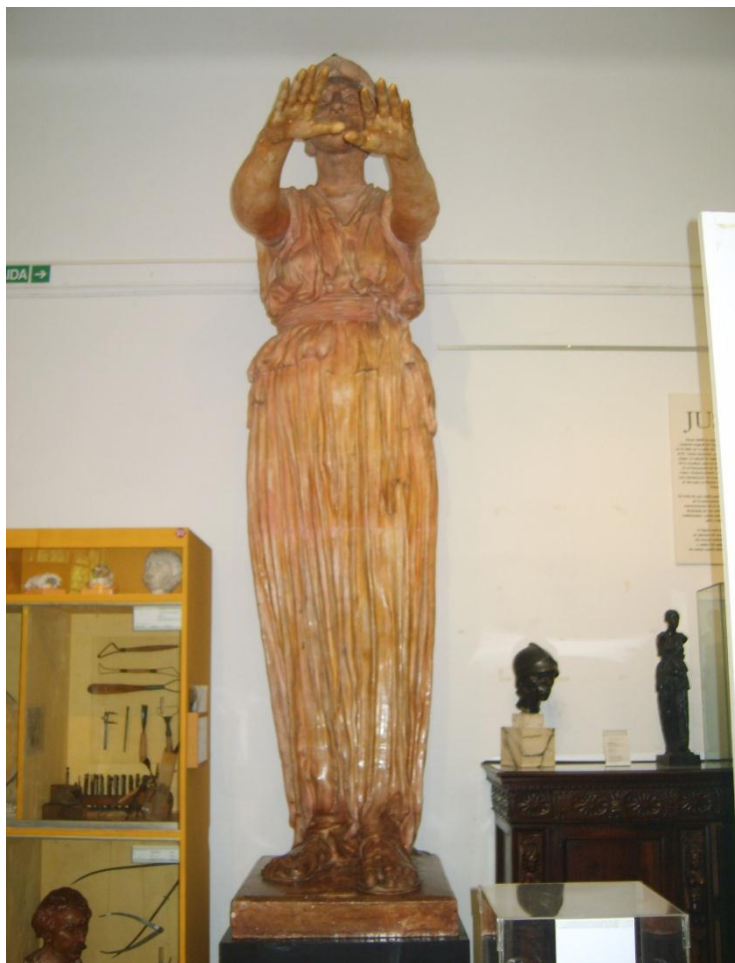


Modelo en la tumba de Carlos Delcasse



Las siguientes imágenes son reproducidas con permiso del Museo-Casa de Rogelio Yrurtia en Bs. As.

“Equidad” (figura de la izquierda) y “Res non verba” (a la derecha).



No reproducir sin permiso oficial.

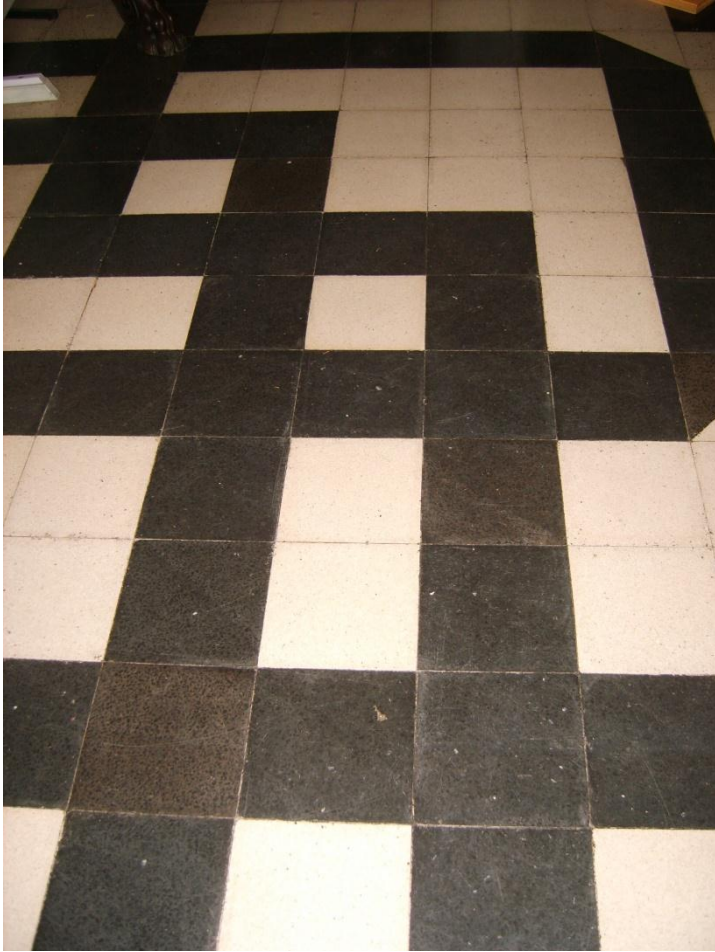
Símbolos presumiblemente masónicos en Yrurtia

Autorretrato del escultor con dibujo de ojiva (en el interior: constructores); detalle de la firma con tres puntos



No reproducir sin permiso oficial.

Detalle del piso del actual Museo Yrurtia, diseño del escultor (dibujo en escuadra en blanco y negro)



No reproducir sin permiso oficial.