

**MONUMENTO CONMEMORATIVO
Y ESPACIO PÚBLICO EN
IBEROAMÉRICA**

RODRIGO GUTIÉRREZ VIÑUALES

A mis padres, Ramón y Graciela, con eterno agradecimiento

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN

- 1.a. Breves consideraciones histórico-artísticas
- 1.b. Objetivos y aclaraciones sobre el presente estudio

2. EL MONUMENTO Y SUS MUTACIONES ESTÉTICAS. PAUTAS BÁSICAS DE ANÁLISIS

- 2.a. De las rigideces del Clasicismo a las libertades de la Modernidad
- 2.b. Expresiones de la Modernidad
- 2.c. La expresión de “lo popular”. Una faceta olvidada

3. EL MONUMENTO EN LA SIGNIFICACIÓN SIMBÓLICA DEL URBANISMO

- 3.a. Gloria y decadencia de los altares laicos
- 3.b. El prolongado adiós al pedestal
- 3.c. El sitio físico y el “lugar” simbólico del monumento

4. GÉNESIS, PROCESO E INAUGURACIÓN. EXPERIENCIAS EN EL DERROTERO DEL MONUMENTO PÚBLICO EN AMÉRICA

- 4.a. Los concursos y sus controvertidas peripecias
- 4.b. Dilaciones en el proceso monumental
- 4.c. La ausencia de empresas de fundición artística en América
- 4.d. Inauguración y fiesta cívica en torno al monumento

5. ARTISTAS Y ARTÍFICES EUROPEOS EN AMÉRICA

- 5.a. Arte y artistas italianos en los espacios públicos americanos
- 5.b. Escultores europeos y problemas de rigor histórico

6. LUGARES SIMBÓLICO-ORNAMENTALES EN AMÉRICA

- 6.a. El Paseo de la Reforma en México
- 6.b. Otras iniciativas urbano-emblemáticas en el XIX americano
- 6.c. El programa monumentalista en Buenos Aires en torno al Centenario

6.d. Entre la conmemoración y lo ornamental. Fuentes y otras obras decorativas

6.e. Urbes de hierro. Mobiliario urbano y ornamentación en las plazas y avenidas americanas

6.f. Hacia una imagen europeizante de la ciudad. Réplicas de “estatuas famosas”

7. ESPAÑA Y AMÉRICA. UN VÍNCULO MONUMENTALIZADO

7.a. España y los países rioplatenses. Conmemoraciones mutuas

7.b. Cervantes y el Quijote como imagen monumental de la Hispanidad

7.c. La Guerra Hispano-Americana y su monumentalización

7.d. Monumentalización de América en España

7.e. Escultores españoles radicados en América

8. LA INTEGRACIÓN IDENTITARIA A TRAVÉS DEL MONUMENTO. IMÁGENES “AJENAS” EN NACIONES DE IBEROAMÉRICA

8.a. Fortuna de Italia en el monumentalismo americano

8.b. Conmemoraciones francesas y de otros europeos en Iberoamérica

8.c. Estados Unidos, sus hechos y sus prohombres en los espacios públicos de Iberoamérica

8.d. Las naciones americanas conmemoradas en los países hermanos

9. DE LAS TIPOLOGÍAS CLÁSICAS AL MONUMENTO ABSTRACTO

9.a. Las columnas y los obeliscos, referencias clasicistas por excelencia

9.b. “Arcomanía” y monumento conmemorativo. Los arcos de triunfo americanos

9.c. Estatuas ecuestres

9.d. Consideraciones sobre los monumentos abstractos

10. MONUMENTO PÚBLICO Y PEDAGOGÍA DE LA HISTORIA. ALEGORÍAS Y OTRAS SIMBOLIZACIONES EN AMÉRICA

10.a. Monumento y género. El uso de alegorías femeninas

10.b. La monumentalización de los símbolos

10.c. La naturaleza como monumento conmemorativo

10.d. Estatuaria, poder y pedagogía

11. INTRODUCCIÓN A LA SEGUNDA PARTE

12. LA HUELLA ESTATUARIA DEL IMPERIO HISPÁNICO: REYES, DESCUBRIDORES Y CONQUISTADORES

12.a. Reyes españoles en bronce y mármol

12.b. Los monumentos a Cristóbal Colón.

12.b.1. Algunas consideraciones históricas y conceptuales

12.b.2. Iconografías italianas en los monumentos colombinos americanos

12.b.3. Monumentos a Colón en la América española y en la Península

12.b.4. Conmemoraciones colombinas en la América independiente

12.b.5. El Faro a Colón en Santo Domingo y otros dislates conmemorativos

12.c. Otros “descubridores”

12.d. Conquistadores y fundadores españoles

13. AMERICANISMO EN LOS ESPACIOS PÚBLICOS. DE LOS HÉROES PREHISPÁNICOS AL MONUMENTO INDIGENISTA

13.a. La conmemoración del pasado prehispánico. Conceptos y realizaciones

13.b. Los primeros monumentos prehispanistas en México y Perú. De Cuauhtémoc a Manco Capac (1887-1926)

13.c. La estatuaria indigenista en los años treinta

13.d. La estatuaria indigenista de mediados a finales del siglo XX

14. LA INDEPENDENCIA MONUMENTALIZADA. EL ACONTECIMIENTO Y SUS PERSONAJES

14.a. Monumentos a la Independencia

14.a.1. Algunas consideraciones previas

14.a.2. Proyectos y concreciones en la primera mitad del siglo XIX

14.a.3. Nuevas conmemoraciones en la segunda mitad del XIX

14.a.4. Los proyectos monumentalizadores de la Independencia en las grandes ciudades: Buenos Aires, México y São Paulo

- 14.a.5. Otras conmemoraciones en el siglo XX
- 14.b. Monumentos a Bolívar
 - 14.b.1. El culto a Bolívar o la dictadura de una imagen
 - 14.b.2. La época de Pietro Tenerani y Adamo Tadolini
 - 14.b.3. En torno al primer monumento a Bolívar emplazado en América
 - 14.b.4. Proyectos y realizaciones en el siglo XX
- 14.c. Monumentos a San Martín
- 14.d. Otros personajes vinculados a la Independencia
 - 14.d.1. Próceres sudamericanos
 - 14.d.2. La independencia mexicana y sus personajes más célebres
 - 14.d.3. Próceres de la Independencia en Cuba

15. HECHOS HISTÓRICOS RELEVANTES DEL SIGLO XIX

- 15.a. La Guerra del Paraguay (1865-1870)
- 15.b. Perú contra España en El Callao (1866)
- 15.c. Benito Juárez y la “Segunda Independencia” de México (1867)
- 15.d. La guerra del Pacífico (1879-1884)

16. LA “DEMOCRATIZACIÓN” DEL MONUMENTO PÚBLICO

- 16.a. Breves consideraciones introductorias
- 16.b. Religión y monumento público
- 16.c. El monumento costumbrista. Gauchos y otros tipos autóctonos
- 16.d.. Monumentos a la ejemplaridad social
- 16.e. Monumentos a la intelectualidad y al arte
- 16.f. Las catástrofes naturales y bélicas como vía de glorificación

17. BIBLIOGRAFÍA

- 17.a. Escultura, monumentos y artistas en América

17.b. Escultura, monumentos y artistas en Europa y los Estados Unidos

17.c. Bibliografía complementaria citada en el trabajo

17.d. Folletos y otras fuentes documentales

1. INTRODUCCIÓN

“Suprimamos las estatuas de nuestras plazas y calles y el conocimiento del héroe quedará solamente al alcance del pueblo en el empeño imaginativo del relato escrito, ya histórico y biográfico, ya puramente literario; faltaría a la vida cotidiana y al entusiasmo de nuestra alma esa afirmación espiritual, que espera las miradas y el silencio de los que pasan, y que ciertos días del año obtiene el calor de la multitud que la rodea”¹.

1.a. Breves consideraciones histórico-artísticas

Los inicios del siglo XIX en el continente americano están signados por las luchas independentistas y la ruptura con el mundo colonial. A las transformaciones políticas acompañó un profundo cambio en lo que a la cultura y a las artes atañe. La llamada “independencia” habría de manifestarse en líneas generales más que nada en un cambio de regímenes políticos, donde el gobernante ya no era español sino “de la tierra”, a excepción de Cuba y Puerto Rico que continuaron bajo el régimen colonial hasta 1898. Pero lo que se dio por llamar “descolonización” no fue más que un suspiro, ya que el proceso de occidentalización, lejos de mermar, continuó con nuevos aires, ahora con las miradas puestas en la Francia revolucionaria que se convirtió en modelo cultural para nuestros países y marcaría una parte importante del pensamiento americano del XIX. Las nuevas naciones fueron incorporadas paulatinamente a la economía mundial de acuerdo a los dictámenes de los países más industrializados (Inglaterra primero y Estados Unidos después), quedando siempre en condiciones de inferioridad respecto de estos, por lo que la dominación, pues, habría de prolongarse, ahora bajo otras maneras.

A la Independencia sobrevino la fragmentación, no sólo a nivel continental que el propio sistema colonial y el determinismo geográfico ya condicionaban, sino también a nivel regional. La lucha por el poder entre las nuevas generaciones de gobernantes y las distintas concepciones acerca de las formas de gobierno a ser impuestas, degeneró en guerras civiles internas, en caudillismos y en la proliferación de autoridades incapaces para cohesionarse bajo intereses comunes. Los criollos triunfadores olvidaron muy pronto a quienes habían sido su piedra de apoyo fundamental en las luchas independentistas, en especial los indígenas -en los países donde éstos eran mayoría- y “pueblo llano” quienes siguieron viendo postergadas sus reivindicaciones fundamentales como la tenencia de sus tierras. La “occidentalización” propugnada por los gobiernos los excluyó, quedando por lo general marginados del progreso cultural y económico que fueron experimentando los estados, y mal posicionados en la consideración social. Tal división significó que estas manifestaciones culturales quedaran en planos absolutamente secundarios y que su desarrollo dependiera del mayor o menor interés que el gobernante o las autoridades de turno quisieran concederle. Debe aclararse que esta afirmación vale para el ámbito oficial ya que las manifestaciones artísticas populares tuvieron continuidad por otras vías.

En el primer cuarto de siglo, la vida académica que los ilustrados borbones habían propiciado pero no suficientemente apoyado en su normal funcionamiento (el caso de la Academia mexicana es fiel ejemplo de esto) se limitaba a emprendimientos efímeros en duración e inconstante en producción, con honrosas excepciones. Algunos -pocos- monumentos públicos, pintura de retratos, obras de temática religiosa que

¹ . MASSINI CORREAS (1962), p. 7.

marcaron una notoria decadencia respecto de los niveles alcanzados en el período barroco, testimonian esta acción. El panorama habría de cambiar hacia mediados de la centuria, con los gobiernos más asentados, la disminución de las luchas intestinas, el desarrollo de artes como la litografía y el daguerrotipo que propiciaron una difusión más amplia que la pintura, limitada a espacios determinados, o el asentamiento de academias más organizadas, causas que fueron definiendo nuevas pautas de actuación. La “necesaria” presencia del europeo y de “lo europeo”, encarnada primero en el viajero romántico y la difusión de libros y revistas ilustradas, y luego, en la segunda mitad del XIX, esencialmente en lo que significó la llegada del inmigrante ayudó a la configuración de un espectro cultural diferente.

Es menester aclarar que no es sencillo determinar una “cronología artística” en América como puede hacerse -y de hecho se ha efectuado repetidamente- en Europa, con una sucesión de movimientos y/o estilos artísticos más o menos homogéneos. En el caso americano, amén de ser tardíos con respecto a Europa, convivieron manifestaciones tan disímiles como el romanticismo propagado por los viajeros europeos, con las artes tradicionales heredadas de la colonia, la pintura costumbrista de raigambre popular, y la pintura de paisaje y la de historia que fundamentalmente erigieron las academias como puntales de la formación que ofrecían.

La escultura en Iberoamérica durante el siglo XIX se caracterizó por el descenso paulatino en la producción de la tradicional escultura religiosa barroca heredada de la época colonial y la introducción y proliferación de la estatuaria conmemorativa, de carácter secular e índole público, vinculada a los proyectos de ornamentación de las ciudades. También hubo continuidad en los monumentos de carácter funerario, realizados con el fin de perpetuar la memoria de los fallecidos.

Debe señalarse como característica fundamental, al igual que apuntamos cuando hablamos de las pinturas realizadas por encargo, la limitada libertad en la elección de los motivos por parte de los escultores al llevar a cabo sus obras. La diferencia radicó aquí en que el alto costo de materiales de trabajo como el mármol o el bronce, y la necesidad de un proceso de fundición de calidad que en la más de las veces se debía gestionar en Europa, hicieran aun más pronunciada la sujeción de los artistas a las demandas y, lo que supo ser más conflictivo, a los deseos de los eventuales comitentes cuyos gustos muchas veces no coincidían con los de los escultores. Estas causas derivaron asimismo en que numerosas creaciones escultóricas proyectadas en el XIX quedasen sólo en estudios previos, realizados por lo general en yeso, conformando estos una importante fuente de análisis para la investigación de la escultura en Iberoamérica.

Por contrapartida, un porcentaje mayoritario de los monumentos emplazados en América durante esa centuria fueron obras de artistas europeos, para quienes en aquel continente se abrió un mercado de enormes potencialidades y desarrollo, cuyas concreciones no han sido suficientemente valoradas en las “historias del arte” europeas. En especial italianos, franceses y españoles suelen ubicar el asunto (cuando lo hacen) en el terreno de lo casi anecdótico, vinculándolo al “éxito” del artista, pero por lo general se olvidan de la importancia que dichos encargos tuvieron para el sostén económico y para el prestigio de éste, siendo la estatuaria pública la tipología que les possibilitaba acrecentar su jerarquía social.

Con la escultura monumental, de carácter público, convivió el retrato, que, al igual que ocurrió con la pintura, fue el medio elegido por las personalidades de los diversos países para satisfacer el deseo de perpetuarse en el tiempo. Para la realización de los mismos, los escultores optaron en general por la utilización del bronce que, gracias a ser de más fácil modelado que el mármol, permitía dar mayor movimiento y expresión, y, por lo tanto, un carácter más naturalista e intimista que pocas veces se lograba en la escultura

monumental en donde predominaba la línea sobre la expresión. El mármol, sin embargo, era considerado el medio más apropiado para expresar el ideal heroico y eterno propio del neoclasicismo gracias a su casi imperceptible granulado, su suave textura y su color que disminuían la posibilidad de distracción por parte del espectador. El uso generalizado de ambos materiales, bronce y mármol, obedecía asimismo a la intención de que la obra se mantuviese inalterable con el paso de los años.

La escultura monumental vino a cubrir varias necesidades de los gobiernos y nuevos países. Contribuyó a la “urbanización” simbolizando a la vez el “adelanto cultural” de los mismos, promovió a “los próceres” considerados dignos de ser imitados, y expresó emblemáticamente “la obra pública” de gobiernos de tinte liberal y europeizante a través de la transformación estética de las ciudades. A la ejecución de obras públicas se añadieron el trazado de avenidas, parques, alamedas, etc., siendo dotadas todas ellas de la correspondiente estatuaria monumental, a semejanza de las urbes europeas. La ciudad fue concebida como un “gran panteón”, a través del nomenclátor de calles, avenidas, plazas y barrios, convirtiéndose gradualmente, parafraseando a Víctor Hugo, “una crónica escrita en piedra”, y los monumentos en verdaderos “poemas épicos”.

La ciudad en el XIX fue convirtiéndose pues en una suerte de lección pública de historia, donde las arquitecturas historicistas y los monumentos afirmaron sentidos de identidad y pertenencia a pueblos, grandes urbes y naciones. Y, a efectos de lo conmemorativo, poco importó a veces que algunos, como aquel crítico mexicano afirmara en 1881 que “En materia de estatuas sólo somos competentes para hablar de la hermosura de ciertas bailarinas”². La significación supo ir por delante, calmando la “insaciable sed de recuerdo” como diría Carlos Reyer e incrementando los “gloriosos archivos del género humano” que eran las estatuas para David d’Angers.

Los temas del pasado fueron utilizados como metáforas para el presente, y la idea de la nación se construyó más con discursos literarios y visuales que a través de la vida cotidiana, y en especial recurriendo a las escenificaciones, fueran estas fiestas, inauguraciones de monumentos u otros actos solemnes. Gracias a este cúmulo de realizaciones se fue generando una identidad “visible” de la nación: “...Las naciones, los países o las patrias, como todo grupo social específico, se hicieron, se han hecho, se hacen y se deshacen; y las necesidades de su presente son las que les impelen a forjarse una ‘tradición’, a inventarse su pasado”³. Lo mismo vale para la formación de las identidades locales. En los pueblos, en los que en la mayor de los casos fue imposible presupuestariamente hacer frente al gasto en un monumento “de prestigio”, se levantaron obras de tinte popular, las que intentaron desde fechas tempranas emular los cánones de la gran estatuaria del XIX, logrando unas obras “ingenuas” pero de notable expresividad en algunos casos, aunque muchas de ellas, como también ha ocurrido con varios de los “grandes monumentos” de las capitales, en evidentes gestos kitsch.

Si el siglo XIX estuvo marcado por la industrialización del monumento conmemorativo, el XX tendrá como una de sus características principales (siempre debatible o matizable) la pérdida de venerabilidad de los mismos. En América, la importancia de lo conmemorativo ha mantenido una sólida vigencia en el sentir de los gobiernos y de muchas instituciones y otros colectivos ciudadanos; “estatuomanía”⁴, “arcomanía” y “plaquetomanía” son términos aun válidos para expresar esta manera de sentir el espacio público. También lo son realidades de rigurosa actualidad como la

². “Memorias de un vago. El arte en México”. *El Cronista de México*, México, 2 de julio de 1881. Cit.: RODRÍGUEZ PRAMPOLINI (1997), t. III, pp. 125-127.

³. SERRANO (1995a), p. 8.

⁴. Término que ya aparece a finales del XIX en América. Ver: “El Arte y la Historia. Manía de estatuas”. *El Universal*, México, 6 de agosto de 1892. Cit.: PÉREZ WALTERS (2003), p. 12.

realización y exposición en el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires, en febrero de 2004, de una gigantesca bandera argentina de 9.000 metros de longitud, confeccionada con retazos aportados por habitantes de todo el país, lo que en este sentido se vincula a la idea de la participación ciudadana en los homenajes que, en el caso de los monumentos, solía concentrarse en las suscripciones populares. La enseñanza de la historia patria a través de la sucesión de hechos históricos, héroes y símbolos, sigue estando omnipresente en nuestra educación cívica y los americanos nos hemos formado teniendo en frente las iconografías más salientes de aquella. Los manuales y libros de lectura escolar, plagados de láminas con los ineludibles retratos de próceres y los cuadros de historia, que tampoco han declinado en su carácter de simbólica decoración de las aulas, nos han permitido una convivencia natural. Podríamos decir que el afán conmemorativo es casi inmanente al americano y que aun hoy los aniversarios y conmemoraciones son movilizadoras de acciones de la comunidad e implican inversiones de recursos públicos.

1.b. Objetivos y aclaraciones sobre el presente estudio

Las ideas y las concreciones monumentales en el ámbito de lo conmemorativo en Iberoamérica constituyen el eje principal del presente trabajo. No obstante, esta primacía no se convierte en excluyente, debida cuenta que en el mismo hemos decidido la incorporación, dada su vinculación a temas propios del monumento como son, entre otros, la significación del espacio urbano, cuestiones acerca del mercado de arte y de los materiales, y otro patrimonio fundamental para la comprensión del siglo XIX, el compuesto por el mobiliario y los ornamentos integrados a plazas y avenidas. Fuentes, jarrones y esculturas decorativas, la mayor parte de ellas fabricadas en Francia y adquiridas por los gobiernos municipales americanos a las principales casas de fundición, serán objeto de análisis en este estudio.

El apartado acerca de las mismas se halla en la primera de las dos partes del mismo. En efecto, hemos estimado conveniente estructurar el estudio en dos grandes bloques, el primero de carácter conceptual, en el cual abordamos aspectos que consideramos primordiales para el entendimiento del monumento público en Iberoamérica, como las mutaciones estéticas, el proceso monumentalista y su incidencia en la conformación de un urbanismo cargado de simbologías propias y ajenas, la importante presencia de obras de artistas europeos y las problemáticas que ello originó en varios sentidos. Finalmente, factores que atañen a la conformación de la iconografía monumental. Todo este primer bloque ha sido redactado pensando en potenciales lectores europeos y americanos, factor éste que nos originó el desafío de elaborar un discurso lo más equilibrado posible, en el que pudieran caber los intereses de unos y otros, disponiéndose asimismo de información a veces despareja en cantidad y calidad. Por estas razones, a la par de cuestiones y datos novedosos, el lector encontrará párrafos y detalles que le supondrán una obviedad.

La segunda parte centra su atención en los grandes temas de conmemoración a través del monumento en América, incluyendo aquí a reyes, descubridores y conquistadores europeos (capítulo aparte merece la figura de Cristóbal Colón). En el ámbito de lo propiamente americano, hemos integrado a los héroes prehispánicos y los monumentos indigenistas, siendo fundamental el apartado dedicado a los monumentos vinculados a la gesta emancipadora y en especial los homenajes a Simón Bolívar y San Martín. Los dos últimos capítulos de este bloque tratan sobre la monumentalización de hechos y personajes de época independiente, y la “democratización” del espacio público en el siglo XX, con la incorporación de temáticas que hasta ese momento, en un espectro dominado por las figuras de militares y políticos, no habían sido mayoritariamente tenidas

en cuenta. El último capítulo, del que hablaremos párrafos más adelante, es el correspondiente a la Bibliografía.

El lector apreciará que la mayor parte de los ejemplos incluidos pertenecen al que podríamos considerar el período de mayor “fiebre monumentalista” en el continente, aproximadamente los años que van en torno de 1890 y hasta 1940. Esta lógica por supuesto no excluye el período anterior ni los años posteriores; en estos últimos se manifestará un interés menor por las conmemoraciones escultóricas dándose paso a testimonios de mayor envergadura donde la arquitectura jugará un papel esencial cambiando decididamente la forma de erigir monumentos de homenaje. Esta política se acentuará en los períodos caracterizados por las dictaduras militares, muy proclives a recurrir al bronce, el mármol y la piedra para autoglorificarse, las más de las veces solapándose con el recuerdo de los grandes próceres de la historia; en esto nunca existió una marcha atrás en nuestro continente.

Dado el carácter de síntesis al que aspira este trabajo, en el que el objetivo central es rescatar los testimonios y las ideas más relevantes de cada país y ponerlas en conjunción con los de las otras naciones, hemos intentado que al menos quedasen reflejados aquellos monumentos que en sus países son considerados los más señeros, y otros que, si bien no lo son, se erigieron teniendo por medio circunstancias que nos son válidas para ilustrar las ideas, conceptos y problemáticas que planteamos sobre el monumento conmemorativo en una visión abarcante iberoamericana. Asimismo, y aun con las excepciones que consideremos de mayor enjundia, no haremos en este trabajo especial alusión a los innumerables bustos existentes en las calles, avenidas, plazas y edificios públicos, cuya mención se realizará solamente en función de determinados discursos o porque su importancia (por calidad artística, autoría o significación) así lo requiera.

Parafraseando a Emilio Irigoyen, podemos signar a estos bustos como “sucursales” de los grandes monumentos emplazados en nuestras ciudades, tradición neoclásica que se inició con Napoleón y que tuvo continuidad en los países americanos, como puede apreciarse por caso en la ingente cantidad de copias de bustos de José Martí producidas industrialmente en Cuba y que fueron repartidos por todo el país y el exterior, y que quedaron fijados en una paradigmática fotografía de José Alberto Figueroa en la cual se ven interminables hileras de estos bustos esperando ser destinados a pueblos, escuelas, departamentos de policía, o dondequiera se les fuera a enviar. Algo similar había ya ocurrido en otros países desde el siglo XIX, como sucedió en México con los bustos de Benito Juárez y Cuauhtémoc que, debido a la demanda oficial, fueron hechos en serie, o con los bustos de Julio de Castilhos en Porto Alegre (Brasil) que el escultor Décio Villares debió colocar en 67 municipios *gaúchos* a principios del XX⁵.

Para la realización de esta “historia del monumento conmemorativo” nos hemos servido de fuentes escritas y gráficas, desde descripciones periodísticas, críticas y fotografías de la época, hasta libros y artículos publicados por colegas desde un punto de vista histórico-analítico. A lo largo del trabajo se hallarán constantes remisiones a todos ellos, constituyendo los estudios precedentes, investigaciones que nos han permitido con sus ideas e información ir construyendo nuestro discurso sobre el monumento público. Así, la realización de este trabajo nos otorga en buena medida la posibilidad de hacer justicia con quienes, gracias a su labor, nos han aportado un basamento intelectual, posibilitando que su legado, mantenido muchas veces con escasa difusión o presentado en ediciones locales, muy difíciles de conocer en ámbitos más allá de esas fronteras, tenga aquí un reconocimiento.

El presente estudio plantea un eje historicista más que puramente estético, aspecto éste que va tratado en función de aquel discurso. En lo que a la estructura respecta, al

⁵. DOBERSTEIN (1992), p. 43.

inicio del proyecto se nos aparecía la disyuntiva de cómo abordarlo, abriéndose entonces tres posibilidades principales: organizarlo de acuerdo a un recorrido geográfico, imprimirle un carácter cronológico, o trazar un análisis de tipo temático. Finalmente primaría esta última opción que, según pudimos comprobar, nos habría de permitir una mayor interrelación entre los casos, las obras y la información de los diferentes países, integración que fue desde el principio uno de los objetivos primordiales. Y ello sin descartar la posibilidad de recurrir en ocasiones a tratamientos de regiones o países específicos, o de organizar secuencias cronológicas en varios de los apartados.

Hemos abordado, pues, una comprensión de ideas y temáticas con carácter integrador, poniendo en diálogo hechos y situaciones producidos en los diferentes países americanos, a la vez que incorporando en aquellos momentos en que lo consideramos obligatorio, necesario o útil la mención a aspectos de la estatuaría europea y sus artífices. Para ello ha sido fundamental la tarea de cruzar la información proveniente de cada uno de los países (incluido aquí Estados Unidos) y, en cuanto a los europeos, de publicaciones fundamentalmente italianas, francesas y españolas, cuya vinculación a América fuera palpable. Dadas así las circunstancias, la Bibliografía se erige no en un apéndice complementario del ensayo sino en un capítulo fundamental, y con esta intención ha sido concebida. En ella hemos querido reflejar al máximo posible las publicaciones realizadas, y, a la luz de la sumatoria generada por las mismas, hemos podido advertir no sin asombro el amplísimo corpus existente.

En los monumentos públicos de nuestro continente se hallan referencias a numerosos artistas extranjeros, muchos de ellos que nos eran poco menos que desconocidos, y que gracias a la revisión en archivos y bibliotecas europeos pudimos recuperar detalles sobre sus trayectorias y valoración dentro del panorama escultórico y arquitectónico de sus países de origen. Consideramos útil incluir así, también concatenándose con el relato, algunas breves biografías de artistas, tanto americanos como europeos. Esto, que si bien puede significar un paréntesis dentro del relato, en los casos en que hemos recurrido a ello ha sido con la intención de informar más sobre la obra de esos artistas sobre los cuales, o bien se sabe en general poco y tenemos datos que aportar, o bien que en los últimos años han sido objetos de monografías de no fácil localización.

El estudio de la producción artística del siglo XIX en Iberoamérica se halla, en el panorama historiográfico actual, en dinámico desarrollo, acentuado en los últimos años. Tal interés está siendo motivado por factores diversos como la creciente importancia de la fotografía como tema de la historia del arte que arrastra en su comprensión a las otras manifestaciones, o la indagación en las historias de la “vida privada” y los análisis “de género” o de vida social que en el siglo XIX ofrecen particular interés. En lo que al monumento público respecta, aun estamos en una etapa en la cual los esfuerzos de los historiadores están centrados en llamar la atención de la existencia de este patrimonio y de su significación, a la par que ir creciendo en el conocimiento general o particular del tema. Pero hasta hoy se sigue advirtiendo en los autores la necesidad de comenzar un artículo o capítulo con una introducción básica acerca de lo conmemorativo y del papel que la estatuaría juega en dicho aspecto, antes de abordar directamente el respectivo tema central.

En Europa, si bien puede decirse que el interés masivo por parte de historiadores es reciente, ya se halla en una fase de firme consolidación como tema de investigación. En el caso español, donde una valoración pionera le cupo al escultor Miguel Blay en 1910 con su discurso de ingreso a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando que versó sobre *El monumento público*, en momentos en que su vinculación con América iba acrecentándose a la par que su consideración dentro del ámbito español, y en el que hizo especial hincapié en dos asuntos primordiales, el objeto moral de la estatuaría monumental

y su finalidad artística. Los estudios de autores como Enrique Pardo Canalís y Enrique Serrano Fatigati sobre la escultura del siglo XIX abrieron paso a una valoración más amplia, llegándose en los últimos años a una cadena continua de publicaciones sobre los monumentos en las diferentes regiones del país y sobre los autores más salientes. Los estudios abarcales de Juan José Martín González y fundamentalmente de Carlos Reyero han incorporado definitivamente el tema del monumento público en la gran historia del arte español.

Indudablemente, a nivel europeo, la labor editorial más firme es la colección *Public sculpture of Britain* emprendida por la Liverpool University Press, que a la fecha de este escrito lleva publicado siete significativos volúmenes sobre otras tantas ciudades de las islas. También se han hecho en Europa congresos y publicaciones que fueron ampliando la huella, pudiéndose mencionar entre ellas el libro *La scultura nel XIX secolo* coordinado por Horston W. Janson, producto del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte (Bologna, 1979), y más recientes congresos como el organizado por Gilbert Gardes, *La Memoire Sculptée de l'Europe* (Estrasburgo, 2001) o el llevado a cabo en la Institución "Fernando el Católico" de Zaragoza en 2002, titulado *Historia y política a través de la escultura pública: 1820-1920*. Gardes se halla abocado a la creación de la *Memoire Sculptée Association Internationale*, entidad que propenderá a canalizar de una manera conjunta los esfuerzos de los investigadores en torno a los monumentos conmemorativos, acción que marca una decidida apuesta por el tema. Estudiosos como Franco Sborgi en Italia, Sergiusz Michalski en Alemania, o Maurice Rheims, Maurice Agulhon, Antoinette Le Normand-Romain y el citado Gardes en Francia, han marcado un derrotero que demuestra con suficiencia y brillantez la importancia del mismo.

En América, otro tanto puede decirse de numerosos autores dedicados plenamente al estudio de la estatuaria decimonónica, en especial en la Argentina donde en la última década se ha multiplicado la cantidad de investigadores y de trabajos editados al respecto, pudiéndose señalar la obra de Marina Aguerre, María Beatriz Arévalo, Jorge M. Bedoya, Patricia Viviana Corsani, Teresa Espantoso, Mariana Giordano, Ricardo González, Catalina E. Lago, María del Carmen Magaz, Raúl Piccioni, Marcelo Renard o Adriana Van Deurs. En México es continuada la labor, entre otros autores de Esther Acevedo, Patricia Pérez Walters, Fausto Ramírez, Eloísa Uribe y Verónica Zárate, mientras que también son trascendentales los estudios de Rafael Pineda en Venezuela, María de los Ángeles Pereira en Cuba, Alfonso Castrillón-Vizcarra y Natalia Majluf en Perú, Patricia Fumero en Costa Rica y Walther E. Laroche en Uruguay. De la labor de todos ellos hay sobrado testimonio en estas páginas.

Merece señalarse asimismo como de absoluta necesidad el seguir potenciando un camino que de a poco se muestra como una realidad palpable, como es el acercamiento entre los historiadores y los historiadores del arte, pertenecientes a dos disciplinas que, siendo indivisibles, se han orientado muchas veces por trayectos diferentes. Es por ello que se muestran enriquecedores los eventos como el congreso celebrado en Castellón (España) en 2002, *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*, en el cual se produjo un encuentro entre la historia y la historia del arte en el que tanto la pintura de historia como el monumento público fueron temas centrales. Estas iniciativas nos irán permitiendo contrarrestar cada vez más aquellas cualidades expresadas por el mexicano Arvea acerca de la escultura del XIX: "Infamada, vituperada, difamada, denigrada, escondida, mancillada, humillada... ha conocido las más lúgubres bodegas y ha sufrido el más irracional trato"⁶ y acentuar la idea de que nuestros espacios públicos urbanos y los cementerios pueden ser tenidos en cuenta como los grandes museos del género.

⁶. ARVEA, R.. "Historia de una infamia". En: ACEVEDO Y URIBE (1980), p. 7.

En lo que a nuestra labor respecta, decir que un primer embrión fue el capítulo titulado “Un siglo de escultura en Iberoamérica (1840-1940)” incluido en el libro *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica, siglos XIX y XX* (Madrid, Ediciones Cátedra, 1997), cuya redacción recordamos como la construcción de un puzzle de piezas dispersas, pero que nos permitió la posibilidad de vislumbrar el tema del monumento público como plausible de un análisis comparativo continental más amplio. Le seguiría en importancia “Pintura y escultura en Iberoamérica (1825-1925)”, publicado en *Historia del Arte Iberoamericano* (Barcelona, Lunewerg, 2000) y otros trabajos que incluyeron, siempre con una visión geográfica y espacialmente abarcante, los estudios sobre los retratos escultóricos en América, los monumentos vinculados a la Independencia y la labor monumentalista de los escultores españoles en aquel continente. Largos viajes por numerosos países americanos, desde México al sur, nos permitieron reunir el material bibliográfico, fotográfico y de datos tomados in situ que el lector encontrará en estas páginas.

Pero todo esfuerzo no hubiera dado sus frutos sin la ayuda de tantos colegas y amigos que nos brindaron material de trabajo, tiempo de charla, enseñanzas y opiniones que utilizamos profusamente en este estudio. Aun con riesgo de omitir algún nombre, queremos expresar nuestra inmensa gratitud a Miguel Angel Amoroto, Lucio Aquilanti, Patricia Viviana Corsani, Teresa Espantoso, Celia Elizabeth García, Gabriela Garrote, Mariana Giordano, Martín Gutiérrez Viñuales, Ignacio Gutiérrez Zaldívar, Patricia Méndez, Elisa Radovanovic, Analía Righetti y Natalio Solís (Argentina); María Elizia Borges, Sandra Brecheret Pellegrini, Luisa Durán Rocca, Suely de Godoy Weisz, Eulalia Junqueira, Vanna Piraccini y Roberto Segre (Brasil); Alberto Escovar, Juan Luis Isaza y Rodolfo Vallín (Colombia); Patricia Fumero y Ofelia Sanou (Costa Rica); María de los Angeles Pereira, Mario Piedra y Daniel Taboada (Cuba), Isabel Cruz de Amenábar, Alejo Gutiérrez Viñuales, y José de Nordenflycht (Chile); Dora Arizaga, Inés del Pino y Alfonso Ortiz Crespo (Ecuador); Celina Ganuza (El Salvador); Fernando Álvarez, Joaquín Manuel Álvarez Cruz, Moisés Bazán de Huerta, María Luisa Bellido Gant, Antonio Bonet Correa, Carlos Castro Brunetto, Manuel Chust Calero, Alberto Darias Príncipe, Heriberto Duverger, Cristina Esteras Martín, Mercedes Gallego Esperanza, Manuel García Guatas, Rafael Gil Salinas, Cristina Giménez Navarro, Ignacio Henares Cuéllar, Ascensión Hernández Martínez, María del Carmen Lacarra Ducay, Margarita Leyva Cabello, Juan Sebastián López García, Rafael López Guzmán, Jesús Pedro Lorente Lorente, Víctor Mínguez Cornelles, José Miguel Morales Folguera, José Ramón Moreno, Ana María Quesada Acosta, Carlos Reyero, Francisco Javier Rodríguez Barberán, Guadalupe Romero Sánchez, Carlos Saguar Quer y Miguel Angel Sorroche Cuerva (España); Gilbert Gardes (Francia); Luisella Barla (Comune di Taggia), Fulvio Cervini, Antonio Martini (Gruppo dei Romanisti, Roma), Giovanna Rosso del Brenna y Franco Sborgi (Italia); Juan Benito Artigas, Beatriz Berndt, Louise Noelle, Tomás Pérez Vejo, Patricia Pérez Walters, Fausto Ramírez, Teresa Suárez y Verónica Zárate (México); Ticio Escobar, Roberto Noguera, William Paats, Jorge Rubiani y Carlos Sosa (Paraguay); Alfredo Arosemena Ferreyros, Alfonso Castrillón-Vizcarra, José Antonio Gamarra Puertas y Natalia Majluf (Perú); Cristina Brandão (Portugal); Jorge Rigau y Jaime Suárez (Puerto Rico); y Rubens Stagno (Uruguay).

Quiero hacer especial homenaje aquí a dos maestros y amigos, Fausto Ramírez y Carlos Reyero, a cuyos estudios sobre el arte del siglo XIX, caracterizados por el rigor documental y la solidez interpretativa, debo en buena medida mi entusiasmo investigador por las reconstrucciones simbólicas de la historia. Y sobre todo a María Luisa, esposa, amiga y compañera ideal, que ha estado permanentemente a mi lado

sosteniendo las largas horas de trabajo y compartiendo muchas caminatas por ciudades americanas en busca de saciar mi estatuoddependencia.

2. EL MONUMENTO Y SUS MUTACIONES ESTÉTICAS. PAUTAS BÁSICAS DE ANÁLISIS

2.a. De las rigideces del Clasicismo a las libertades de la Modernidad

No está de más tener presente como idea básica que la emancipación de las naciones americanas debe en gran medida sus conceptos y su simbología a la Francia revolucionaria de 1789. El paso del neoclasicismo a América no estará tan vinculado a la contemplación de “lo antiguo” como a dicha faceta revolucionaria, manifestándose el estilo como símbolo de la libertad. Prototipos del clasicismo como las figuras aisladas y de pie que señala Reyero, con expresión ausente y anatomías y ropaje propias de modelos antiguos⁷, no serán la tónica predominante en la estatuaria americana, más proclive a que los héroes aparezcan acompañados por una o varias alegorías. Es cierto también que la “fiebre monumentalista” prendió con fuerza tras pasado el meridiano del XIX, cuando en Europa los arrebatos del romanticismo y luego los exagerados detallismos del realismo habían reemplazado a la “limpia geometría estática” y a las “clámides y peplos” propias de lo clásico, como diría Gaya Nuño⁸; Maderuelo hablaría de una “disolución del clasicismo”.

Esa compañía que las alegorías proporcionaron al héroe le permitían mostrarse, al decir de Irigoyen, “como una encarnación terrena del ideal: las efigies -casi siempre femeninas- que lo acompañan son sus credenciales de pertenencia a ese espacio trascendental. Ambas figuras, la ‘realista’ y la ‘alegórica’, corresponden a un plano superior al de la realidad empírica y cotidiana, pero una de ellas fue alguna vez, además, un ser de carne y hueso; es decir: pertenece no sólo al Ideal sino también a la Historia. El mito configurador es el de un héroe que, como Cristo, desciende de la eternidad y cumple un destino histórico para volver de inmediato al más allá (ahistórico)”⁹.

El último tercio de la centuria y las primeras del XX marcaron en América, para los escultores locales pero más aun para los europeos, una de las etapas más propicias para la expansión estatuaria. Los enormes expendios en bronce y mármol, inéditos hasta entonces e insuperados después, potenciaron la nueva imagen urbana y facilitaron a los artistas amplias posibilidades de amasar grandes fortunas, y alcanzar una fama que fue carta de presentación de suficiente validez como para presionar a los comitentes de monumentos a la hora de controlar sujeciones y exigir mayores libertades. A veces se alcanzó pero otras no. La estética clasicista, con variantes contemporáneas, siguió teniendo vigencia aunque ya para finales del XIX se imponía aquel exacerbado culto al detalle, marcado por los debates de rigor histórico que eran propios asimismo de la pintura de historia. El carácter documental que se le suponía a la obra acabada, como síntesis visual de hechos y personajes históricos que el artista de turno había concretado -muchas veces en colaboración estrecha con un historiador versado en la materia que le amparaba en lo empírico y le controlaba posibles desviaciones-, exigía la conversión de aquella en testimonio fidedigno y casi definitivo. La obra iba a ser a partir de entonces el documento de documentos. A manera de las grandes composiciones de historia, el monumento incorporaría en sus pedestales relieves con escenas alusivas a los hechos históricos vinculados al personaje o al suceso conmemorado.

La herencia de los “clásicos” y su prestigiada presencia, si bien sería en buena medida obviado en sus obras por numerosos escultores de entresiglos, quienes preferían apartarse de los cánones tradicionalistas, tuvo continuidad como recurso en la conformación de la leyenda del artista. Esta estuvo forjada a partir de un anecdótico, con

⁷. REYERO (1999), pp. 36 y 210.

⁸. GAYA NUÑO (1966), pp. 165.

⁹. IRIGOYEN (2000), p. 124.

presencia abundante en críticas y notas periodísticas de la época, necesario para alcanzar la distinción social deseada. Podemos mencionar en este sentido ejemplos como el del escultor argentino Lucio Correa Morales, en un caso que el crítico Payró tildó de “versión criolla” del “Parla!” de Miguel Ángel. Cuenta que al visitar el estudio de aquel, el doctor Sagarna “solía encontrar al escultor en plena fiebre de trabajo... Así, un día, lo vio modelar la cabeza de Falucho, a la vez que recitaba los famosos versos que culminan en ‘Y un juramento fue el gesto con que el negro dijo: ¡No!’. De pronto, sorprendióse el visitante al advertir que el escultor interrumpía su tarea y su declamación para increpar a la estatua: ‘Negro de m...! ¡Hay que abrir más la boca! ¡Hay que gritar más fuerte!’, abofeteando la cara de arcilla, después de lo cual remodeló el rostro para dar más vigor a la expresión”¹⁰.

Respecto de aquella sumisión al detalle escultórico a la que referíamos párrafos atrás, podemos recoger testimonios como el del crítico de arte Manuel G. Revilla en México quien en 1892, con motivo de la XXII exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes, escribía acerca de Jesús F. Contreras quien había retornado triunfante desde Francia a México: “creer que con asuntitos de género o de la escuela efectista se puede educar, es extraviarse a sí propio y extraviar a los demás. / ...El señor Contreras parece haber aceptado esa manera, ahora muy de moda entre ciertos estatuarios extranjeros, que consiste en dejar a medio plasmar la figura, descuidando de propósito el esmero en los detalles”¹¹. En oposición a ellos vale la frase del español Francisco Alcántara, en 1904, sobre que “toda obra antigua es una infección incurable para el que quiera vivir de veras su tiempo”¹².

A menudo el artista persiguió en sus obras monumentales un equilibrio entre “lo clásico” y “lo moderno”, ya fuera por propia decisión, aunque en varios casos por la imposición de los comitentes o las leyes de los concursos convocados a los efectos. Podemos citar el proyecto del argentino Rogelio Yrurtia, formado en París con Jules-Félix Coutan, para el monumento a la Independencia en Buenos Aires en 1908. En el mismo, para satisfacer los intereses del jurado traza un enorme arco de triunfo pero hace valer también su libertad creativa integrando en primer plano un grupo representativo de la apoteosis de la emancipación, que nos recuerda ciertos lineamientos de Rodin expresados en *Los burgueses de Calais*.

Para entonces las discusiones en torno a la representación monumental se van volviendo más punzantes. En España, Ramón Gómez de la Serna publica en 1910 un ensayo que titula *Sur del Renacimiento escultórico español* en el que ataca decididamente la utilización excesiva de símbolos: “...al monumento le suelen alzar arbitrariedades o fanfarronerías sin espinazo. Por esto conviene sustituir los símbolos y en ese concejal graso al que se levanta un monumento en la plaza pública hacer a lo menos un vertebrado ya que no tuvo una cualidad saliente de esas que hacen ultravertebrados”¹³. En el mismo año Miguel Blay presentaba su discurso de ingreso a la Academia de San Fernando, en el que sentenciaba: “Monumento que se componga no más que de una estatua y un pedestal, exige que la figura del personaje, por la mera razón de estar sola y como entregada a la digna posesión de sus atributos... tenga postura y gestos más tranquilos y concentrados... (pero) En las agrupaciones ya la vida se exterioriza y difunde, y pueden sus personajes expresar vehementemente, con pronunciados gestos, el estado de su ánimo...”¹⁴. Se plantea entonces la incorporación al monumento de elementos y grupos escultóricos que fueran completando una escenografía más enriquecedora para el

¹⁰ . PAYRÓ (1949), p. 51.

¹¹ . *El Nacional*, México, 13 de enero de 1892.

¹² . Cit.: REYERO (2000b), p. 134.

¹³ . GOMEZ DE LA SERNA (1910), p. 6.

¹⁴ . BLAY (1910), p. 19.

carácter del retratado, y con caracterizaciones de los personajes centrales en posturas más teatrales, plausibles de conectar más directamente con el espectador.

En 1937, en momentos en que se estaba dirimiendo acerca de cómo debía ser el gran monumento a Martí a instalarse en La Habana, una revista de arquitectura recogía testimonios de Leopoldo Torres Balbás: “Un monumento conmemorativo es fundamentalmente una obra artística destinada a producir una emoción instantánea y sensible; levantada en medio de las muchedumbres y para ella, su lenguaje ha de ser elemental y primitivo, que el monumento posea belleza plástica, que sus masas y sus líneas estén felizmente logradas, que armonice con el lugar que ocupa y que en forma sencilla y elemental -por ejemplo, con una breve inscripción en grandes letras o con una sobria estatua bien colocada- nos recuerde el personaje o acontecimiento que conmemorar; esto es todo lo que debemos pedirle. Que un monumento a la gloria de Cervantes conste de dos partes por ser éstas la del Quijote, y que cada una de ellas ostente tantas estatuas o pináculos como capítulos tienen; que en un monumento a Elcano sea motivo principal una gran esfera que represente a la Tierra; que en el monumento de un poeta una figura esfumada quiera ser la inspiración, y en el de un artista universal unas matronas representen las artes, ofrendándole coronas, son puramente conceptos literarios y no sensibles, de los que el verdadero artista debe apartarse, huyendo del énfasis y la exageración. El pueblo no los comprenderá nunca y la mayoría de las gentes cultas tendrán que esforzarse para alcanzarlos. Además, todo gran monumento ha de tener un valor lo más universal y eterno posible, y estos simbolismos, estas alegorías nuestras, son casi siempre representaciones locales y pasajeras”¹⁵. Los tiempos estaban cambiando...

2.b. Expresiones de la Modernidad

Con el avanzar del siglo XX veremos como la situación del monumento público va transformándose, y se produce la transición hacia una más marcada libertad creativa por parte de los artistas, aunque hasta épocas muy tardías, bien entrada la centuria, aun continuaron las situaciones de sujeción de estos a rígidas normas en encargos y concursos. En el caso de los escultores americanos fueron, como reflejo de lo que ocurría en Europa, adoptando nuevas costumbres en su acción no solamente estética sino también social, forjando de diferentes maneras aquella “leyenda del artista” de la que hablaron Kris y Kurz. Una de estas facetas fue la autopromoción, sobre todo en los años en que los artistas americanos se encontraban radicados en Europa en pleno período de perfeccionamiento, durante el cual mostraban muchos de ellos un particular interés porque sus “triumfos” en Europa estuvieran presentes en las páginas de los periódicos de sus países, de tal manera que, a su regreso, la auréola fuera lo suficientemente importante como para reinstalarse en buenas condiciones, es decir con encargos de pedigrí.

En el tema de la autopromoción podríamos señalar como un caso evidente el de la escultora argentina Lola Mora, radicada en Roma a finales del XIX donde se formó en el taller de Giulio Monteverde, y que durante los primeros quince años de la siguiente centuria gozó de gran prestigio y numerosos encargos monumentales en su país. Una de las leyendas más repetidas en sus biografías hasta la saciedad son sus supuestos, y nunca debidamente documentados, triunfos en dos concursos internacionales, el primero en 1903 en el convocado para erigir el monumento a la reina Victoria en Melbourne (Australia) -lo que de ser cierto la hubiera convertido en el/la primer artista del continente en ganar un certamen importante fuera de sus confines- y el

¹⁵. TORRES BALBAS, L.. “Los monumentos conmemorativos”. *Arquitectura y Urbanismo*, La Habana, N° 46, mayo de 1937, p. 10.

otro al año siguiente en el concurso celebrado en San Petersburgo, con motivo de la guerra de Rusia con el Japón, dedicado a Alexander I, para el cual había enviado un boceto bajo el lema *Tupac Amaru*. Según se cuenta, en ambas ocasiones, aun habiendo ganado los respectivos concursos, debió declinar su realización al verse obligada a renunciar a su nacionalidad argentina¹⁶.

En los citados casos, los acontecimientos marcaron otras realidades; en el monumento para Melbourne, Michael Hedger en su estudio sobre escultura pública en Australia, destaca al mismo como el más importante del país erigido en honor de la reina, inaugurado en 1907, siendo obra de James White y habiendo relegado en el concurso a un segundo lugar a Bertram Mackennal, quien sería a su vez autor de los dos memoriales más importantes dedicados a Eduardo VII¹⁷. Del otro concurso nada sabemos. Dos de los biógrafos más destacados de la artista argentina, Carlos Páez de la Torre y Celia Terán, plantean la posibilidad de que todo haya sido una estrategia para causar impacto en su país, donde ya estaba absorbida por encargos, lo cual hace más improbable que se hubiese planteado la realización de otras obras aun cuando se hubiese presentado a ambos concursos internacionales. “Verdaderamente, es absurdo creer que en un concurso ‘internacional’, donde es obvio que se presentarán candidatos de países extranjeros, exista la valla de la nacionalidad, a la hora del encargo... Otras habrán sido las exigencias, acaso meramente formales, que desanimaron a Lola Mora si es que, repetimos, alguna vez pensó realmente en asumir esa tarea...”¹⁸.

Entre los beneficios recibido por Lola Mora se contaban la beca otorgada por el gobierno argentino en 1897 y la realización, en 1900 y por pedido del Presidente Roca, de dos bajorrelieves para la Casa de Tucumán. Estos representaban las escenas del 25 de Mayo de 1810 y del 9 de Julio de 1816 (primer gobierno patrio y Jura de la Independencia, respectivamente), siendo emplazados en 1904 en la Casa Histórica, a la par que otros dos monumentos también en Tucumán, la estatua de la Libertad, originalmente destinada también a la Casa pero que fue instalada en la Plaza de la Independencia, y el monumento a Juan Bautista Alberdi frente a la estación del ferrocarril. A ellos, se sumaría la realización de varias estatuas alegóricas para ser ubicadas en el exterior del edificio del Congreso Nacional que se inauguraría en Buenos Aires en 1906, y cuatro estatuas para el hall interior, en las que representaba al general Carlos M. de Alvear, a Mariano Fraguero, Facundo Zuviría y Francisco Narciso Laprida. Para más honra, en 1909 vencería en el concurso para erigir el monumento a la Bandera en Rosario. Y todo ello sin contar su obra cumbre, ofrecida en 1900 a la Municipalidad de Buenos Aires con el fin de engalanar la Plaza de Mayo (aunque se instalaría en otro sitio), *La Fuente de Venus*, consistente en una enorme valva de molusco, sobre la que se emplazaron tres tritones, y una plataforma con dos sirenas sosteniendo a su vez una valva menor donde se instaló una alegoría de Venus.

Hacia 1915 toda la suerte que le había acompañado hasta entonces comenzó a desmoronarse, hecho que en parte se debió a cuestiones políticas, al no estar en los cargos quienes habían sido sus valedores años antes; otros, como los presidentes Mitre y Roca habían fallecido en 1906 y 1909 respectivamente. La fortuna le comenzó a dar la espalda al ser desalojadas del edificio del Congreso sus obras; las alegorías fueron con el tiempo ubicadas en Jujuy, mientras que las cuatro efigies de los próceres habrían de ser reinauguradas como monumentos en diferentes ciudades del país: la de Zuviría en Salta (1923), la de Alvear en Corrientes (1929), la de Laprida en San Juan (1930) y la de Fraguero (1954) en Córdoba, veintiún años después del fallecimiento de Lola Mora.

¹⁶ . HAEDO (1974), pp. 32 y 40.

¹⁷ . HEDGER (1995), p. 49.

¹⁸ . PÁEZ DE LA TORRE-TERÁN (1997), p. 109.

Como se analizará oportunamente, otro revés ocurrió en 1923, al serle cancelada la realización del monumento a la Bandera en Rosario.

Nos interesa mencionar también aquí el caso del español Agustín Querol, y su habilidad para estar siempre bien situado a la hora de concursos y encargos tanto en su país como en algunas naciones americanas. No sin ironía, recordaba Pío Baroja que de Querol se afirmaba “que era como un empresario de su taller, que él no trabajaba y que no hacía más que la parte, como quien dice, de asuntos del exterior, el ir a las oficinas del Estado, el hablar con el Ministro o el Subsecretario y nada más. / Se decía que, de sus grupos escultóricos, el pintor Sala le hacía los bocetos; que después tenía un escultor italiano al frente del taller, y otros dos o tres escultores a sus órdenes. El caso fue que, después de muerto Querol, siguió trabajando su taller siete u ocho años”¹⁹. Completando, aunque con términos más duros, afirmaríamos Juan Antonio Gaya Nuño que “no sólo por la ayuda de Cánovas (del Castillo), sino por la adhesión de toda laya de particulares y corporaciones, llovieron materialmente los encargos sobre el escultor, en tal desenfadada cantidad que resultaba imposible que pusiera mano a cuanto firmaba. Y, naturalmente no lo hacía, sino que modelaba en barro, ayudado por múltiples auxiliares, y los marmolistas de Carrara tallaban el grupo, figura o monumento. Sólo así es posible comprender el número de delirios marmóreos que llevan su nombre...”²⁰.

Con Querol ocurrió algo similar a Contreras en México, es decir que fueron tildados de acomodaticios y oficialistas, y, tras sus respectivas muertes en 1909 y 1902 una sombra de olvido y destierro se posó sobre ellos. Salvo la pequeña monografía escrita por Rodolfo Gil sobre el primero, publicada en 1910, no se ha vuelto a hacer un libro sobre dicho artista. Contreras debió esperar a los estudios de Justino Fernández para una primera consideración histórica y a los trabajos de Patricia Pérez Walters para su merecido rescate. Contreras contó claramente con el apoyo y la enorme estima de Porfirio Díaz; pensemos no solamente en la decisión de establecer la Fundación Artística Mexicana que se llevó a cabo en una reunión en casa del presidente mexicano, sino también en la iniciativa de éste, tras perder Contreras uno de sus brazos, de otorgar al escultor el título de “Inválido del Arte” en 1900, honor que éste rechazó, aun cuando esto significaba una pensión de 1.000 francos mensuales.

El primer monumento en importancia realizado por un español en la Península con destino a la América independiente fue obra de Querol, el dedicado a Francisco Bolognesi inaugurado en Lima en 1906²¹. Curiosamente el mismo artista había cerrado el capítulo monumental en la América española, con el emplazamiento, en 1897, del monumento a las víctimas del incendio de Isasi en el cementerio de Colón en La Habana, es decir un año antes de la Independencia cubana. Con estos y otros encargos, Querol fue consolidando su mote de “conquistador artístico de América”. Entre 1894 y 1896 había proyectado otros tres monumentos “americanos”, el dedicado a Pablo Duarte para la República Dominicana, el de Cánovas para Cuba y uno de Fray Bartolomé de las Casas para México; los mismos no fueron llevados a cabo ni erigidos por problemas políticos en esos países²². Para la ciudad de México realizaría los cuatro “pegasos” que se colocarían en lo alto del Teatro Nacional (1909) y que, tras estar emplazados en la plaza mayor, hoy están ubicados en la plazoleta frente a dicho edificio, actual Palacio de Bellas Artes. Para Buenos Aires el monumento donado por la colectividad española a la Argentina con motivo del Centenario en 1910, y para otra ciudad del país, Paraná, el

¹⁹ . BAROJA, P.. *Desde la última vuelta del camino. Vol. IV. Galería de tipos de la época*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1945, pp. 291-294. Cit. por GARCÍA GUATAS (2003), p. 22.

²⁰ . GAYA NUÑO (1966), p. 316.

²¹ . Ver: CASTRILLÓN-VIZCARRA (1991), pp. 340-343.

²² . GIL (1910), pp. 13 y 49.

dedicado al general Justo José de Urquiza del que sólo llegaría a realizar el pedestal, siendo la obra continuada por el valenciano Mariano Benlliure quien diseñó y ejecutó la estatua ecuestre que corona el conjunto inaugurado en 1920. En cuanto a Querol, llegó a proyectar otros monumentos en América que nunca llegaron a realizarse; el primero de ellos fue el dedicado en Buenos Aires a Bartolomé Mitre, para cuya realización se cursó invitación directa, en 1907, al catalán, al francés Jules-Félix Coutan y al italiano Davide Calandra.

El francés Coutan, primer maestro del argentino Rogelio Yrurtia en París, gozaría al igual que Querol de numerosos encargos en América, en especial en la Argentina y Chile. Fue autor del monumento a Carlos Pellegrini inaugurado en Buenos Aires en 1914, del monumento a Benjamín Vicuña Mackenna en Santiago de Chile y de los mausoleos de Nicolás Avellaneda (1908) y Luis María Campos en el porteño cementerio de la Recoleta. De todos ellos quizá el más impactante sea el primero, que muestra a Pellegrini sedente, en su papel de hombre público, protegido por la República que corona el monumento y que apoya su mano derecha sobre el *fascio*, símbolo de unidad, y la derecha sobre el escudo nacional. El prócer tiene en su mano izquierda la Bandera argentina, marcando con la derecha un ademán de defenderla con firmeza a través de las instituciones por él creadas como el Banco de la Nación, Obras Sanitarias, el Departamento Nacional de Higiene y otras. El monumento se completa con alegorías de la Justicia, la Lucha por el Progreso, la Industria y el Comercio. Otro francés con obra en América en aquellos años fue Félix Charpentier, autor en Brasil de los monumentos al Vizconde de Río Branco en Río de Janeiro, y a su hijo, el Barón de Río Branco en Recife (1917). Charpentier era autor, entre otras obras, de decoraciones para la Gare de Lyon en París, y poco después de la obra brasileña asumiría numerosos encargos de monumentos a los caídos tras la primera guerra mundial, evidentemente una de las vías de manutención para los escultores tras la contienda en Europa.

En cuanto a los contratos de que fueron objeto en América y en el cambio de siglo escultores españoles como Querol, Benlliure y Miguel Blay, además de otros con obras puntuales en América como Lorenzo Coullaut Valera, Gabriel Borrás o Moisés de Huerta, se debió en buena medida a su vinculación a Italia y a Roma en particular. Ambas seguían como paradigmas inalterables de la estatuaria academicista que era del gusto de los comitentes americanos, fundamentalmente los gobiernos. Lo que en ellos pudiera haber de vinculante a las prestigiadas figuras de la escultura italiana del momento, ya sea en una línea más clasicista como la de Pietro Canonica o Ettore Ximenes, o más innovadoras como las de Leonardo Bistolfi o Paolo Troubetzkoy, eran una garantía a la hora de los encargos. No sería muy arriesgado afirmar que la presencia de los escultores españoles marcó otra de las vías de penetración de la estética italianizante en la América de principios del XX.

En lo que a Blay concierne, aunque sus obras monumentales se centraron geográficamente en el sur del continente, y en concreto en la Argentina, una de sus realizaciones más recordadas, realizada junto a Benlliure, fue el monumento a Vasco Núñez de Balboa, también en Panamá (1924). Otra obra vinculada a lo “americano” congregó a ambos escultores, en este caso junto a Juan Cristóbal y Francisco Asorey: el Monumento a Cuba, en el Retiro, Madrid (proyectado en 1929 e inaugurado en 1952). Blay fue uno de los escultores que más presencia tuvo en la Argentina durante la primera década de siglo, participando en el importante concurso para dotar a Buenos Aires de un monumento a la Independencia, en donde obtuvo un muy honroso tercer puesto, y recibiendo, entre otros encargos, la estatua de Mariano Moreno²³. El monumento a Moreno quedó incompleto respecto del proyecto original, ya que no se

²³ . Cfr.: FERRÉS (2001), pp. 26-27.

añadieron las esculturas de bronce que alegorizaban el genio de Moreno, su espíritu de justicia y su espíritu democrático²⁴ que debían integrarse casi dos años después de su inauguración en mayo de 1910. Otros monumentos de menor trascendencia que éste fueron el poco conocido de San Francisco Solano en la norteña localidad de Santiago del Estero o el retrato sedente de Ramón Santamarina (1914), destacado hacendado y comerciante, obra que fue emplazada en la ciudad de Tandil, en la provincia de Buenos Aires. Ambas obras comparten como característica el no ser tipologías habituales de las que podían hallarse en los espacios públicos argentinos en esa época, que conmemorara como en estos casos, respectivamente, a un religioso y a un hombre de negocios.

La obra más importante de cuantas realizó Blay en América, por su complejidad compositiva, es sin duda el monumento al pedagogo y periodista uruguayo, reformador de la Escuela Pública, José Pedro Varela en Montevideo (Uruguay), ciudad para la cual realizó también el mausoleo del filántropo español Silvestre Ochoa (1917), situado en el cementerio de Buceo. En el monumento a Varela, que preside la figura del conmemorado, se destaca la transmisión de la idea de la educación como base del porvenir de la nación uruguaya, cuyo escudo gobierna el monolito central. “Por el extremo derecho de la base del monumento -describe el propio Blay- vese, representada la Educación, que abriendo cátedra pública con aire atrayente y gesto amable, derrama sobre el joven auditorio el maná espiritual que hará del niño un hombre, de éste un ciudadano, capaz de comprender y respetar la Ley, figura severa y majestuosa que decora el extremo opuesto de la base / En la cara posterior del monumento está representada la juventud enarbolando una bandera...”²⁵, detalle este último que nos recuerda en parte a otra obra del catalán, el relieve *La intelectualidad y el trabajo* que luce en el Club Español de Buenos Aires. Del monumento a Varela se conservan en Olot (Gerona) algunos bocetos en escayola; en 1952 se reprodujo en piedra el fragmento del grupo conocido como *La Lectura*, que se emplazó en el Paseo Miguel Blay de dicha ciudad²⁶. En lo que respecta al campo de la escultura funeraria en América, la obra más señalada de Blay es el mausoleo a Juan Ponce de León, encargado por el Casino Español de Puerto Rico en 1909, para albergar los restos mortales de quien fuera primer gobernador de la isla, en una de las capillas de la Catedral de San Juan; los mismos fueron trasladados ese año desde la iglesia de San José, de la misma ciudad.

Esta seguidilla de prestigios individuales ganados por los escultores que trajeron como consecuencia la conquista de libertades estéticas, permitió a los artistas recurrir cada vez más a menudo a representaciones formalmente innovadoras y en buena medida divorciadas de las normas académicas y de la sumisión a la descriptividad. Se iría haciendo cada vez más decisivo el papel jugado por el escultor, disminuyendo las limitaciones impuestas por los comitentes, cuyo entendimiento de corte clasicista se vio ciertamente caduco ante la arremetida incontenible de las nuevas corrientes naturalistas y modernistas. Así, no es de extrañar que en su memoria del proyecto de mausoleo a Bernardino Rivadavia en Buenos Aires (1915), aun cuando tuviese en cuenta todas las indicaciones dadas en las bases del concurso, Mariano Benlliure exigiera: “Sólo he de reservarme la libertad necesaria para hacer los cambios que estime imprescindibles en el transcurso de la obra para dar movimiento adecuado a las figuras, para coordinar las líneas, porque al convertir en realidad el proyecto y al ver los elementos todos del tamaño que han de tener, suelen cambiar algún tanto las impresiones. Después de todo, ¿qué menos se ha de conceder al artista sobre el que cae la responsabilidad entera de la

²⁴ . “Ampliación del monumento a Mariano Moreno”. *Atlántida*, Buenos Aires, 1911, t. II, N° 6, p. 408.

²⁵ . Memoria del monumento realizada por Miguel Blay. Cit.: LAROCHE (1980), t. I, p. 277.

²⁶ . Cfr.: FERRÉS (2001), pp. 134-136.

obra que ha ejecutado? Una vez concluída, la crítica no tendrá en cuenta ni las indicaciones a las que obedeció ni el precio estipulado...”²⁷.

De cualquier manera en la Argentina, como en otras naciones, muchos eran los que miraban con recelo la sumisión total del monumento a la libertad creativa del artista. Emilio C. Agrelo escribía en 1926 que “El artista siempre ha deseado vivamente poner lo más posible de su propio fondo: que se vea y afirme en la obra su personalidad. Y el moderno, mucho menos obediente que el antiguo a la corriente general, más celoso de su espiritual independencia, pugna hoy por exteriorizar en su obra lo que ve y siente él mismo con frecuencia, aunque ello pudiera resultar una novedad y tuvieran los demás que formar una nueva convicción de acuerdo con la suya particular.../ Pues si en la obra puramente imaginativa campea el artista habitualmente sin limitaciones ni ataduras, por lo contrario, en la obra monumental, histórica, él tiene forzosamente que proceder de acuerdo con la verdad objetiva y subjetiva; es decir con la efectividad de los hechos y con la conciencia pública formada de ellos. Proceder de otro modo, interpretar hechos y figuras desde un punto de vista meramente personal, en alas de la fantasía, alterándolos o magnificándolos con exceso, es usurpar el puesto del historiador. Y verdadera historia es el monumento. / ...Y más raras veces todavía hállanse reunidas en una sola persona la extrema agudeza del espíritu, la información literaria y la suma habilidad en la traducción plástica, que es conjunto necesario para que la obra alcance el máximo valor”²⁸.

Otra realidad del monumento fue la “huida del pedestal” que experimentaron ciertas esculturas, y la propia integración y/o fusión de estas con aquel, rasgos característicos del cambio de siglo XIX al XX. Así, “la progresiva ‘esculturización’ del pedestal contribuye a suprimir el efecto distanciador de éste, de manera que se genera un diálogo directo entre el espectador y el punto culminante del monumento”²⁹. Este carácter se hace notar en algunas obras de dos escultores españoles que gozaron de numerosos encargos en Iberoamérica como fueron los recién citados Querol y Benlliure, pudiéndose destacar el monumento a Urquiza para la ciudad de Paraná (1920) - seguramente el único monumento existente que unió a ambos artistas ya que el pedestal es obra del catalán y la estatua ecuestre del valenciano- y el monumento de los Españoles del primero para Buenos Aires (inaugurado en 1927, dieciocho años después de su muerte). El de Querol respondía a características por él expresadas al realizar en 1907 el monumento a Quevedo para Madrid: “para romper con la tradición de las esculturas colocadas simétricamente en sus cuatro frentes ideé una composición, la cual, como si fuera las espirales del humo o el incienso que los mortales quemaran en su honor envolvieran el conjunto”. De ello destacan “esas superficies que parecen cubiertas por velos que ocultan a las figuras, figuras de agitados movimientos, pasos de danza, torbellinos, con paños a su vez que vuelan y relieves que tienden a fundirse con los fondos...”³⁰.

El anteriormente mencionado monumento a Rivadavia terminaría por ser adjudicado al argentino Rogelio Yrurtia, quien tuvo la “osadía” de prescindir de la figura del patriota; se inauguró en 1932. Se llegaba así a una apoteosis de la libertad creativa: la trascendencia física de los retratados quedaba en un segundo plano tras la magnitud del acontecimiento plástico y la individualidad del personaje, como lo apuntaba el propio Yrurtia: “Para la posteridad, lo que cuenta es el esfuerzo sillar, el resultado constructivo que implica la erección perdurable de los forjadores de

²⁷ . Cfr.: ESPANTOSO RODRÍGUEZ-SERVENTI (1991), p. 173.

²⁸ . AGRELO, E. C.. “Monumentos públicos”. *El Arquitecto*, Buenos Aires, vol. VI, Nº 71, junio de 1926, pp. 696.

²⁹ . REYERO (1999), p. 258 y 266.

³⁰ . MORALES SARO (1989), p. 102.

nacionalidades y no su fisonomía física, que el tiempo acaba por generalizar en el aspecto de una misma época, mientras depura e individualiza, con valores perennes, su fisonomía individual”³¹. Al año siguiente de la inauguración de dicha obra, en España se emplazaba el monumento a Juan Crisóstomo Arriaga en Bilbao. En el mismo, el escultor Paco Durrio se tomaba la libertad de obviar también por completo la imagen del individuo, empleando la figura de una Musa en alusión a la obra artística de Arriaga³².

2.c. La expresión de “lo popular”. Una faceta olvidada

El ámbito de “lo popular”, que en América adquiere una significación de enorme importancia, no puede ser soslayado dentro del análisis de las transformaciones estéticas urbanas y rurales. Acostumbrados como estamos a escribir historias del arte a través de reconocidos nombres y obras (y este trabajo es una prueba), por lo general obviamos en las investigaciones las obras anónimas o creadas por artistas y artesanos en regiones alejadas de los grandes centros artísticos. En América, históricamente, un alto porcentaje de las manifestaciones artísticas, y el monumento no es la excepción, es de carácter vernacular. Si nos pudiéramos a hacer recuento, veríamos con asombro que las conmemoraciones estatuarías son amplísima mayoría dentro del continente. Se trata de obras que por lo general adornan plazas y parques públicos en las ciudades del interior y sobre todo en los pueblos, aun cuando también existen ejemplos (ya hablaremos de alguno de ellos) en las propias capitales. Son monumentos cuya característica principal es su tinte o sabor popular, para dar una definición rápida y comprensible. De cualquier manera, y aunque sea en forma breve, queremos desentrañar algunos caracteres de estas esculturas, ya que creemos que es un patrimonio en muchas ocasiones de valía y que merece también la atención de quienes tengan a su cargo velar por las obras artísticas de nuestras naciones.

En buena medida las miradas en exceso occidentalizadas y cuya percepción del arte sigue cánones a veces demasiado estereotipados, ha optado por denominar a estas obras bajo el rótulo de *kitsch*, un término utilizado desde un punto de vista despectivo en estos casos, y que a nuestro entender no es aplicable a todos los ejemplos por diferentes razones. Consideramos conveniente distinguir los aspectos e intentar el desafío de determinar algunas pautas para diferenciar “lo kitsch”, es decir las obras que llevan consigo una clara carga de mal gusto, de lo que parte y se concreta desde otras intencionalidades y formaciones estéticas. A estas últimas creaciones se les ha adosado a menudo el término “ingenuas”, pero nosotros nos inclinaremos también por denominarlas “populares”, y que, en el caso de los monumentos conmemorativos, asume un papel despojado del carácter solemne de las “grandes estatuas”. Otro término que se les ha venido aplicando en los últimos años, y que aun con las posibles observaciones que pudieran hacerse sobre él nos parece una reflexión interesante, es el de “patrimonio modesto”.

En gran parte del continente, estas obras, insistimos, se dispersan por la geografía urbana y sobre todo rural. Podríamos partir para su análisis, desde un punto de vista histórico-artístico, de la traslación de pautas estéticas que se fueron imponiendo en las ciudades por influjo de Europa desde las últimas décadas del XIX y que, ya en el XX, fueron paulatinamente asentándose en el interior; hasta podríamos hablar de una conversión de lo clásico en típico o folclórico, como diría Carlos Monsiváis. El gusto

³¹ . Memoria Descriptiva del proyecto de mausoleo a Rivadavia, por Rogelio Yrurtia (1926). Cit.: ESPANTOSO RODRÍGUEZ-SERVENTI (1991), p. 180.

³² . REYERO (1999), p. 101.

por la monumentalización de los próceres y los hechos históricos primero, y luego la de personajes más vinculados con la etapa de “democratización” de las esculturas que trajó consigo la presencia estatuaría de otros personajes o colectivos, se transmitió a los pueblos, que fueron desarrollando su estética urbana siguiendo las ideas originales planteadas en los grandes centros pero interpretándolas a su manera. Téngase en cuenta que los “grandes monumentos” obedecieron sino al resultado de concursos públicos en donde participaban y obtenían los encargos escultores con formación sólida, a la directa contratación de uno de ellos para llevarlos a cabo. Mientras, en los municipios menos pudientes económicamente e imposibilitados por lo tanto de hacer onerosas solicitudes, pero con igual deseo que las capitales de tener las estatuas de los prohombres de la historia, recurrieron a los artistas e incluso a los artesanos locales para obtener este propósito.

Estos artistas partieron así, en estos casos, echando una mirada sobre aquellos modelos más “cultos” y reinterpretándolos según los dictados de su espíritu y con los materiales que tenían a su alcance. Esto propició -y sigue propiciando, porque es un arte vivo- que las plazas del interior comenzaran a regarse de estas estatuas “ingenuas”, “populares”, en las cuales los artistas no siempre consiguen alcanzar su objetivo de una representación naturalista y fidedigna de los protagonistas de la historia, transmitiendo un aire de familiaridad que a veces termina por desacralizar los contenidos simbólicos perseguidos a priori. De cualquier manera, estos monumentos pasan a cumplir, desde el mismo momento de su emplazamiento, funciones de carácter pedagógico para los pueblos receptores de los mismos, fungiendo a la vez de lugar de concentración en los homenajes patrios.

Con ellos entramos a pisar un terreno aun no del todo resuelto y comprendido como el que marca la dicotomía entre “arte” y “arte popular”. A nuestro juicio, los aportes más interesantes en este sentido corresponden al historiador y crítico paraguayo Ticio Escobar, quien considera que el problema central al momento de abordar el arte popular estriba en la adopción de oposiciones conceptuales propias de la teoría del arte, como ser bello-útil, forma-contenido, arte-artesanía, estético-artístico, etc. Si bien estas particiones son válidas en la comprensión del arte moderno occidental, en el campo de las expresiones populares suponen relegar a las mismas a un concepto de meras manifestaciones sin valor artístico: “La teoría del arte popular se encuentra a medio camino fundamentalmente entre la estética, por un lado, y la antropología, la sociología y la política, por otro; presta conceptos diversos sin poder integrarlos en una parcela disciplinaria propia capaz de articular metodologías necesariamente plurales. Por eso hasta cierto punto, el problema no tiene aún respuestas claras (se define como arte lo que aparece como tal según las convenciones de una cultura ajena)”³³. Claudio Malo González sentencia: “Quien pretenda encontrar en las manifestaciones de cultura popular características del buen gusto definido por las élites, es posible que las encuentre, pero no podrá comprender el arte popular, ya que las creaciones estéticas del pueblo, cuando son auténticas y no contaminadas, no se generaron de acuerdo con los patrones académicos oficiales, sino al margen y a veces en contra de ellos”³⁴.

Justamente de Paraguay podemos señalar algunos ejemplos que nos ilustran acerca del carácter de estos monumentos “populares”, como es el caso de los homenajes escultóricos de que fueron objeto los héroes de la Guerra del Chaco entre dicho país y Bolivia, siendo uno de los más tempranos que conocemos el que se encuentra en la plaza de Atyrá, y que fue erigido en 1936. Indudablemente es uno de esos prototipos

³³. ESCOBAR (1986), p. 34. Cit.: MERILES (2003).

³⁴. MALO GONZÁLEZ, C.. “Arte y cultura popular”. En: <http://www.cominidandina.org/bda/docs/EC-CA-0004.pdf> (consultada en abril de 2003). Cit.: MERILES (2003).

que más se acercan al carácter “ingenuo”; baste con señalar las proporciones (a simple vista): el 95 % es basamento mientras que la figura que este sustenta compondría el 5 % restante. El soporte está constituido por un pedestal, hoy pintado de blanco, sobre el que va ubicado una suerte de obelisco truncado que mantiene el color original del hormigón. En la cima, apenas perceptible, un minúsculo león que quizá la escasez de fondos obligó a las autoridades a adquirir en una casa dedicada a este tipo de elementos, situados entre lo decorativo y la utilidad alegórica en monumentos, se empeña algo vanamente en transmitir la fortaleza de los caídos en la contienda. Pero allí está, como símbolo del hecho histórico.

Otra serie de monumentos vinculados a dicha contienda están ubicados en las plazas de varios de los pueblos del eje Asunción-Encarnación, pudiéndose apreciar aquellos desde la misma carretera. Los mismos fueron realizados a mediados de la década de 1940 y según los ejemplos que pudimos conocer, tanto por fecha de realización como por factura de los mismos, podrían haber sido realizados por la misma mano, aunque no nos cabe certeza absoluta. Si así fuera, da la impresión que este artista-artesano pudo haber hecho su propio recorrido “monumentalista” dotando a cada pueblo de su obra de homenaje y yendo de manera gradual hacia el sur. Por caso, el monumento que se localiza en el pueblo de Roque González de Santa Cruz fue inaugurado en diciembre de 1944; en el pueblo vecino de Quiindy, la fecha es mayo del año siguiente. En el caso de la primera, en el momento en que la visitamos (agosto de 1999) se hacía urgentísima su restauración, ya que el paso del tiempo y la falta de los cuidados necesarios había devenido en roturas por suerte reversibles. La única manera de “conservación” empleada, y que habla a las claras de que la presencia de estas estatuas es advertida por los habitantes de los pueblos, es que cada tanto son pintadas con vivos colores, lo que aumentan el carácter popular de las mismas logrando así una distinción particular. En la de Quiindy pudimos apreciar como la pierna de la figura principal, de solemne expresividad, fue utilizada por un partido político en época de campañas para dejar su huella proselitista³⁵.

³⁵ . Ver: GUTIÉRREZ VIÑUALES (2003d).

3. EL MONUMENTO EN LA SIGNIFICACIÓN SIMBÓLICA DEL URBANISMO

3.a. Gloria y decadencia de los altares laicos

Históricamente, la escultura monumental en Iberoamérica, al igual que en Europa, sirvió para cubrir necesidades políticas de legitimación de los gobiernos y los nuevos países. Ayudó a la “urbanización”, fue símbolo de “adelanto cultural”, promovió a “los próceres” a quienes había que imitar y expresó emblemáticamente “la obra pública” del gobierno. Debe tenerse en cuenta asimismo la importancia de la visión “higienista” del XIX en cuanto a la necesidad de que las ciudades poseyeran espacios públicos verdes y se crearan parques y plazas; así la naturaleza se “domesticaba” con trazados y plantas “exóticas”, ámbitos en los que los monumentos habrían de cobrar notoria importancia. Una de sus manifestaciones más elocuentes se produjo en la Venezuela del Presidente Antonio Guzmán Blanco cuyo gobierno se extendió en tres períodos, entre los años 1870 y 1888. Su carácter liberal y europeizante derivó en la transformación estética de las ciudades del país, con la ejecución de obras públicas, trazado de avenidas, parques y alamedas, dotando a todas ellas de la correspondiente estatuaria, tendente a reflejar lo máximo posible el “afrancesamiento” urbano. En este proceso se incluyó la erección de numerosos monumentos homenajando al propio Guzmán Blanco, poniendo su figura a la par de las de Simón Bolívar y Cristóbal Colón con el “Paseo Guzmán Blanco”, inaugurado en El Calvario, en Caracas, en clara intención de enaltecer el presente al punto de colocarlo a la misma altura que el glorioso pasado³⁶.

En mayor o menor medida el fenómeno del “afrancesamiento” afectó a todas las naciones iberoamericanas. Algo similar a lo señalado respecto de Venezuela, sucedió en México durante el gobierno de Porfirio Díaz, en Guatemala con José María Reyna Barrios, y en Chile con el general Manuel Bulnes, y aun en mayor medida en la Argentina finisecular, enriquecida con la explotación de las riquezas agrícola-ganaderas, el incipiente desarrollo industrial, el arribo de la numerosa mano de obra europea y la afluencia de los capitales de Inglaterra, situación propiciada también por gobiernos liberales. En esta nación, de progreso vertiginoso, los encargos escultóricos monumentales alcanzarán una dimensión numérica sin parangón en Iberoamérica, acentuándose ello en vísperas de la celebración del Centenario de la Revolución de Mayo, en 1910.

Otros “Centenarios”, como los de México, Colombia y Chile, se celebraron en ese mismo año, trayendo aparejada la erección de nuevos monumentos dedicados a los próceres nacionales. México vio alterados sus festejos por la Revolución, lo que provocó que por una larga década las actividades artísticas se vieran disminuidas, renaciendo con inusual fuerza gracias a la acción de los muralistas a principios de los años veinte. Para ese entonces iban ya consolidando nuevas tendencias en la escultura del continente, manteniéndose aun el gusto por obras con aires naturalistas y realistas, manifestándose a la vez una singular vertiente indigenista que tuvo su contrapartida en la pintura, la que alcanzó notable popularidad.

En los nuevos trazados urbanos del XIX el monumento jugó un papel estético y simbólico determinante como ocurrió, por caso, en Lima, con la instalación del dedicado al Dos de Mayo (1874), obra del francés Louis-Léon Cugnot. Alfonso Castrillón señala que “Las murallas de Lima se comenzaron a demoler en enero de 1870 abriendo dos importantes ejes: desde la actual plaza Unión hasta Bolognesi, y de ésta a la antigua portada de Cochacas, siguiendo el modelo europeo de los amplios ‘boulevards’. Se pensó que ningún lugar más apropiado para un monumento que las plazas generadas por

³⁶ . REYERO (1999), p. 393.

la conjunción de nuevas avenidas”³⁷. El “espacio” pasaba a convertirse en “lugar” cuando los edificios, monumentos y otros objetos que lo componían se complementaban con las actividades sociales de la ciudadanía. Los monumentos fueron convirtiéndose así en elementos de identificación de los lugares, alcanzando en cierta medida la importancia que en el período colonial tuvieron los campanarios de las iglesias como hitos y referentes urbanos. Al igual que en España, “el casco histórico y el ensanche decimonónico de todas las ciudades fueron los lugares preferentes para acoger las estatuas más emblemáticas, mientras que jardines y plazas recoletas se reservaron para piezas de menor alcance ideológico. El extrarradio y las zonas industriales rarisíma vez recibieron monumentos, como no fuera por una dependencia física muy justificada de determinados hitos”³⁸. Caso paradigmático fue el de la ciudad de La Plata (Argentina), fundada en 1882, en la que antes de estar decidida su traza definitiva y por ende sus espacios públicos, fueron encargados a Europa numerosas estatuas y elementos ornamentales³⁹.

En lo que atañe directamente a la obra, un elemento esencial para la comprensión de su significado simbólico, en su carácter de altar laico, a la vez que para generar una distancia y una inaccesibilidad física, no menos que mental, es la verja, que, antaño, prácticamente siempre, los rodeaba, y que, en casi todas las transformaciones modernas de los monumentos, ha desaparecido”⁴⁰. La moda de colocar rejas perimetrales al monumento, evitando el acercamiento del público, dificultaría la contemplación de los relieves, elemento protagónico en el entendimiento del hecho o el personaje representado. A principios del XX el monumento se iría “liberando”, quitándosele la verja y permitiéndosele vía libre para “huir” del pedestal.

El monumento a Morazán en Tegucigalpa constaba de una verja de hierro fundido, con cuatro entradas y faroles que iluminaban la estatua, conjunto que fue destruido. La verja fue suprimida en la década de 1970 pero ante las profanaciones de que fue objeto la estatua, se hizo necesaria la colocación de una nueva en 1990. Para entonces la estatua había experimentado un cambio de orientación que fue detectada y publicada por Angel Juárez Bustillo acerca de que el monumento siempre había estado orientado hacia el sur “y su magnificencia en bronce debe alzarse como retaguardia de los cuatro edificios públicos del gobierno republicano que son: Casa de Gobierno, Palacio Legislativo, Corte Suprema de Justicia y del Gobierno Municipal, Palacio de los Cabildos”⁴¹.

Por las señaladas y desagradables razones, en los últimos años algunas ciudades comenzaron a colocar nuevamente las rejas debido a las agresiones sufridas por los monumentos a manos de vándalos. En Buenos Aires se contabilizarían, sólo en 2002, robos de 137 placas y seis obras escultóricas, lo que inclusive llevó a la realización de imitaciones de obras de bronce en fibrocemento patinado con la idea de sustituir lo hurtado o las obras en peligro de seguir camino similar, colocándose los originales en sitios más seguros. Otros recursos de protección, lamentablemente equivocados por no permitir una correcta visualización de las obras, es la que se percibe en la misma ciudad con respecto a la Fuente de Venus de Lola Mora, rodeada hoy de un conjunto de cristales a través de los cuales se debe hacer el esfuerzo de admirarla, estructura que ejerce así una función de verdadera “cárcel de vidrio” como alguien apuntó.

Si la reja ejerció un papel distanciador con respecto a la obra en su relación con el espectador, fue a la vez elemento definidor de un espacio sacral inaccesible. Rol similar le cupo en parte al pedestal, el que, al igual que sucedería con las rejas, en forma gradual se

³⁷. CASTRILLÓN-VIZCARRA (1991), p. 340.

³⁸. REYERO (1999), p. 375.

³⁹. GONZÁLEZ (2002).

⁴⁰. REYERO (1999), p. 270.

⁴¹. TORREJON MORA (1998), p. 156.

iría haciendo prescindible. “La escultura pasa a ser un arte sin raíces y, por lo tanto, sin necesidad de pedestal”, comenta Rosalind Krauss. Señala Maderuelo que muchas esculturas “son exhibidas sobre plintos que pretenden, elevándolas del suelo, indicar que lo que está colocado encima es una ‘obra de arte’, y requerir a su alrededor de un espacio sagrado que el espectador no debe transgredir, de la misma manera que el actor se coloca en el proscenio y las candilejas señalan una frontera entre espectadores y actores”. Habla más adelante de que las esculturas son depositadas simplemente en el suelo, “rompiendo así la barrera, saltando del escenario al patio de butacas...”⁴².

Al tema del pedestal podríamos tratarlo desde diferentes puntos de vista. Por ejemplo marcando su “separación” de la estatua que sustenta en el XIX, siendo el altar que sostiene al héroe y en el que se colocan los textos alusivos, los relieves historiados y las alegorías que complementan e ilustran la figura central. Por lo general la ejecución del pedestal quedaba asignada a un arquitecto (en muchos casos el del municipio en el que se elevaría la estatua) y no al escultor. En un segundo momento pedestal y estatua comienzan lentamente a fusionarse, a comunicarse, como sucede con aquellas obras de Querol en la cual se integraban figuras en el pedestal que iban mostrando un sentido ascendente trasladando la mirada del espectador hacia la estatua que corona el monumento. En las obras de Querol el pedestal es una pieza escultórica.

Se produce asimismo la “huída del pedestal” como la llamaría Reyero, primero tímidamente, con el avance de un pie del representado fuera del pedestal, y más tarde directamente con el descenso de la figura desde las alturas, colocándose más cerca del espectador: “La idea del pedestal como altar inaccesible para los nuevos dioses del siglo, como dijera Louis Veuillot, parece, pues, desmoronarse en torno a 1900, al menos en lo que respecta a su función distanciadora. Se produce, pues, un gradual aprovechamiento escultórico del mismo, lo que significa la progresiva desaparición -al menos, mental- de lo que hasta entonces era considerado un límite, que entra así a formar parte del mundo imaginario que se recrea...”⁴³. Luego sobrevendría la “pérdida del pedestal” de la que habla Maderuelo, donde ya la supervivencia del mismo se hace innecesaria tanto por voluntad del escultor de acercar su obra al espectador como por hacerse prescindible en cuanto a significación simbólica, poniéndose fin a la existencia del “zócalo parlante” con sus relieves e inscripciones alusivos. Y mucho después el monumento, ya librado de sus ataduras, “raptaría el espacio” incorporándolo como parte misma de la obra.

En todo este proceso, obra fundacional fue *Los burgueses de Calais* (1889) en la que Rodin situó a los personajes a la altura del espectador, en un plano de igualdad, abriendo la posibilidad “de compartir el heroísmo llegado el caso”⁴⁴. Agulhon afirmaría que “Después de Rodin, toda estatua clásica tenía un aire de superviviente”⁴⁵. Su Balzac, que le fue encargado en 1891 por Émile Zola en su papel de presidente de la Société des Gens de Lettres, y cuya maqueta en yeso expuso en 1898 (un año antes del Centenario del escritor), sería objeto de discusiones, causando desagrado por el hecho de carecer de alegorías y sobre todo por presentar a Balzac en ropa de dormir, nada más alejado de la idea del héroe a la que los monumentos estaban sujetos. Fue concebido como monumento público pero este propósito original se diluyó, quedando sin la necesaria identificación con un lugar específico, al menos hasta 1939 en que se fundió en bronce y se colocó en una esquina parisina. Absorbió el pedestal y expuso su autonomía.

3.b. El prolongado adiós al pedestal

⁴² . MADERUELO (1990), p. 76.

⁴³ . REYERO (1999), pp. 249-251.

⁴⁴ . MARTÍN GONZÁLEZ (1996), p. 16.

⁴⁵ . AGULHON (1994), p. 154.

Para las fechas del emplazamiento del Balzac, y como señala Manuel García Guatas, se daba una escasez de argumentos para mantener vivas las tipologías de los monumentos tradicionales y se afirmaba la paulatina pérdida del pedestal. En tal sentido señala como dos factores esenciales, consecuencias de la primera guerra mundial, primero “la dolorosa necesidad vital de recordar a los millones de muertos en combate, y el horror mismo de la guerra que ya no dejará lugar en la sensibilidad para recordar o conmemorar a los protagonistas vivos ni las hazañas heroicas... / Por tanto, al no haber lugar moral justificable por la política ni espacio alegórico en las ciudades para encumbrar a los héroes supervivientes, el pedestal desaparecerá de los proyectos de nuevos monumentos, pues ya no deberá sustentar ni la estatua de un militar protagonista de una batalla, ni las de un grupo escultórico patriótico”. Y segundo “la nueva sensibilidad social (que) preferirá ensalzar a personalidades civiles: literatos o científicos y, significativamente, a periodistas”⁴⁶.

En Iberoamérica este proceso fue imponiéndose a duras penas, dada la existencia de una sobrevalorización del pedestal. En monumentos tan tardíos como el del Duque de Caxias (1941-1960) en São Paulo, obra de Víctor Brecheret, el pedestal sigue imponiéndose como parte importante de la obra, no así en el monumento más innovador y señero del artista, el dedicado a las Bandeiras. Brecheret, formado fundamentalmente en el París de la primera posguerra, había maquetado dicha obra en 1920, iniciando su ejecución en 1936 e inaugurándola en 1953; la misma, de diez metros de altura y cincuenta de longitud, consta de 37 figuras esculpidas en granito y es, al decir de Rubiano Caballero, “de una vigorosa monumentalidad, sobre todo, por la simplificación de las formas y la discreta geometrización de sus diferentes volúmenes y planos”⁴⁷. Indudablemente estamos ante uno de los ejemplos más rutilantes de una época de cambios.

Otro artista que logrará confeccionar monumentos de estética verdaderamente revolucionaria en América será el colombiano Rodrigo Arenas Betancourt, activo fundamentalmente en México, pero que cristalizó en su país de origen controvertidos monumentos como el *Bolívar desnudo* en Pereira, o el del Pantano de Vargas (1968-1970) en Paipa (Boyacá), también uno de los más arriesgados del continente. El propio autor recordaba: “Me documenté profundamente y un día, entre aguardientes, se me reveló. Lo único cierto de toda la historia, son los guerreros. Lo demás son mentiras. Bolívar y sus soldados estaban mal situados, pero la malicia de los llaneros salvó la situación. Acababa de llegar de Europa y traía viva la imagen de los guerreros griegos. Sentía que en nada debían parecerse. Recuerdo que cuando acabamos el monumento un ingeniero de Paz del Río me comentó: ‘Esto parece otra cosa; es como el paso a la muerte; como si los guerreros se precipitaran al vacío’”⁴⁸.

Arenas Betancourt, el artista que más contratos para monumentos públicos suscribió en Colombia, recibió duras críticas por este monumento de tamaño colosal (36 por 25 metros aproximadamente) y a juicio de Germán Rubiano Caballero “tiene un error fundamental: no tiene en cuenta para nada la belleza reposada del paisaje. Además, los jinetes están colocados en una estructura pretenciosa y absurda y su ubicación aérea es confusa y sin sentido. Si algunos detalles de los cuerpos y de los movimientos de los personajes y de los caballos tienen interés, es innegable que se pierden en medio del desorden y la altura”. Más crítico aun se manifiesta con otra obra de Arenas, el monumento a La Gaitana (1972-1974) en Neiva, conjunto al que no vacila en calificar de

⁴⁶ . GARCÍA GUATAS (2003), p. 112.

⁴⁷ . RUBIANO CABALLERO (1986), p. 90.

⁴⁸ . LAVERDE TOSCANO (1988), p. 94.

“incoherente y estrafalario, como si un tiovivo se hubiera desarticulado y hubiera saltado en pedazos”⁴⁹.

Si bien dichos monumentos imponían nuevos rumbos a mediados del XX, otros de notoria relevancia, en el caso que vamos a señalar debido a su sonado concurso, marcaron la continuidad de tipologías que ya olían a rancio. Hablamos del monumento a Urquiza en Buenos Aires, cuyo certamen se convocó en 1936 mientras que la obra se inauguró en 1958. Se impuso en el mismo un proyecto tradicionalista, de escultura ecuestre sobre pedestal historiado, quedando fuera proyectos innovadores como el presentado por el arquitecto A. Courtois y el escultor A. Gemignani que incluía la figura ecuestre resaltando delante de una especie de obelisco de seis caras. Este proyecto, que integraba leyendas y relieves, fue publicado por la revista *Plastique Architecturale* en su *livraison* N° 21 dedicado a las tendencias actuales de los monumentos conmemorativos. Para entonces la simbiosis entre arquitectura y escultura estaba más que consolidada, reforzando la idea de la “arquitectura parlante”.

Podemos citar aquí la existencia en los años treinta de un innovador monumento a Urquiza en Buenos Aires, realizado por el escultor Pablo Tosto por encargo de la Municipalidad entre 1935 y 1937. Originalmente ubicado en la confluencia de las avenidas Alvear y Pueyrredón, el mismo habría de ser trasladado en 1942 a la localidad de Villa Urquiza. Se destaca por la utilización del granito rojo en la composición, que muestra dos altorrelieves, en la cara posterior el grupo *La Unión Nacional*, y en el frente la imagen ecuestre de Urquiza en el momento de exclamar: “ni vencedores ni vencidos”. Adquieren importancia en el conjunto los juegos de agua representativos de los ríos Paraná y Uruguay, vinculados a la trayectoria histórica del personaje. Este monumento ejemplificaba la postura de su autor: “Desde un comienzo consideré que la escultura es la flor del árbol arquitectónico, y creí firmemente que un monumento es una frase total, enriquecida de escultura -por ello, escultura verdadera- participando del mismo carácter, sometida a una misma razón y nunca como un objeto escultórico sobre una base más o menos grande, ornada, simple o costosa, tirando cada una por su lado. Esto me ha llevado a pretender hacer de la composición del monumento un sólo y unitario problema arquitectónico-escultórico, y, a resolverlo simultáneamente por propias manos, con el mismo concepto y responsabilidad”⁵⁰. Veinte años después de inaugurado este, el ecuestre antes mencionado marcaba una clara regresión.

Reflexiones como la citada de Pablo Tosto acerca de la forma de representar se volvieron habituales durante la centuria, pero aun así, y avanzadas varias décadas, las cuestiones en torno a la representación no estaban zanjadas del todo. Podríamos citar otro caso, el concurso convocado en Buenos Aires a principios de los años sesenta para erigir un monumento a Juan Bautista Alberdi en la Plaza Constitución. De las 18 maquetas presentadas solamente una no presentaba la estatua del prohombre, y a la misma se la vinculaba con la idea de “rebeldía contra lo establecido” ya que en las bases del concurso se exigía ese detalle.

El autor de este proyecto, el arquitecto Luis Tito Caffarini, exponía ampliamente las razones que le habían llevado a presentar así su proyecto. “Las tres últimas décadas produjeron una clarificación en el concepto del término ‘prócer’. Hoy no se considera ya el prócer como a un superhombre, a un ‘intocable’, se cree que un prócer es mucho más que eso: una mentalidad esclarecida, un espíritu desinteresado puesto al servicio de los superiores intereses del país, una mente progresista para el medio en el que le cupo actuar... / Hoy resultan entonces ya anacrónicos, cuando no ridículos, los recursos que sistemáticamente se emplearon a fines del romanticismo para ‘honrar la memoria de

⁴⁹ . RUBIANO CABALLERO (1983), p. 63.

⁵⁰ . TOSTO (1966), p. 12.

nuestros patriotas'; recursos que invadieron nuestras plazas y paseos públicos: los superhombres de mirada perdida en lontananza, de gestos desafiantes, posturas grandilocuentes o en fingida meditación, cuando no con los rasgos descompuestos por la ira o la violencia. / Próceres demasiado seguros de sí mismos; próceres a quienes no quede acercarse al transeúnte desprevenido de hoy sin un sentimiento de inferioridad cuando no de temor... / Eliminemos el 'pedestal', presentémoslo (a Alberdi) sin efectismos, sin 'mise en scène'. Que las nuevas generaciones, lejos de temer a un Alberdi de mirada adusta, vean en el modesto homenaje a su memoria, una sencilla obra de respeto y sana admiración, sin restaurar la 'monumentalidad', pues corremos peligro de realizar un monumento a la mediocridad"⁵¹.

Al hacer referencia a Buenos Aires, Caffarini la llama "la ciudad de los pisapapeles": "Por doquier los pedestales con nuestros prohombres de mirada desafiante, caricaturizados en muñecos rígidos y pretensivos". Otro aspecto que toca finalmente este arquitecto es el de que "un monumento hoy tiene que resultar algo útil". "Ya no se concibe un homenaje en forma de monumento sin que ese monumento 'funcione'. Se trata de una inversión importante de dinero para que sólo sirva de molde a la estampa de un prócer y ante la cual pueda depositarse de tanto en tanto una ofrenda floral... Hagamos un homenaje de este siglo a su obra, más que a su persona"⁵². El proyecto de Caffarini proponía la construcción de lugar de conferencias, biblioteca pública y un espacio para representaciones teatrales.

En este punto podríamos referirnos al Memorial de América Latina en São Paulo (iniciado en 1989), de Oscar Niemeyer, y otras grandilocuencias donde ese carácter "funcional" encubre el despilfarro de la obra y es sucedánea de ella; no es novedad el aprovechamiento de lo conmemorativo por parte de los gobiernos para asumir un enorme costo, muchas veces lindante con la corrupción. En lo que al Memorial de América Latina respecta, no alcanza a desprenderse de la idea de que se trata de conmemorar, en buena medida, la nostalgia de sí mismo por parte de su autor, quien afirma haber hecho parte del diseño en la suite de un hotel: el prócer es el arquitecto y la arquitectura se monumentaliza en homenaje del mismo, convirtiéndose lo de América Latina en una excusa. "Solamente la mano corbusierana con un toque memorativo del libro de Eduardo Galiano, *Las venas abiertas de América Latina*, esta allí 'con sus siete metros de altura' mostrando la grandilocuencia de una identidad que tiene más de exaltación paradigmática de la obra formalista de su autor, por un nuevo mirarse al ombligo, que por una conciencia cultural continental"⁵³. En el caso del Memorial de Niemeyer, biblioteca, sala de actos, predio de administración, auditorio, y hasta un "pabellón de la creatividad" conforman el conjunto arquitectónico conmemorativo, una suerte de gran "elefante blanco" y de "mar de cemento" como afirman sus detractores. Niemeyer asumiría en Brasilia la creación de un recorrido simbólico, una suerte de "vía de los muertos", en la cual, y a medida que fueron falleciendo personajes como Juscelino Kubitschek o Tancredo Neves, se les fueron erigiendo monumentos, y en el que, suponemos, tendrá un día el suyo el propio Oscar Niemeyer como culmen del ritual necrofilico.

3.c. El sitio físico y el "lugar" simbólico del monumento

⁵¹ . CAFFARINI, L. T.. "Los próceres y sus monumentos". *Nuestra Arquitectura*, Buenos Aires, Nº 393, 1962, pp. 36-38.

⁵² . Ibidem.

⁵³ . GUTIÉRREZ (2002a), p. 720.

En 1894, en la Argentina, Eduardo Schiaffino comentaba en las páginas de uno de los principales periódicos de Buenos Aires, que en París “antes de inaugurar una estatua y buscando el sitio definitivo que ha de ocupar, la ensayan sobre un pedestal de madera. Hemos presenciado entre otras la colocación de la estatua de Diderot; la vimos cambiar dos veces de lugar en pocos días a fin de que la crítica formulara su opinión al respecto, y fue colocada, al fin, definitivamente, en un refugio inmediato a Saint-Germain-des-Prés”⁵⁴. La decisión de dónde y cómo colocar los monumentos fue uno de los motivos de debate más interesantes en el proceso conmemorativo y urbano. El comentario de Schiaffino era traído a cuento para justificar su propuesta acerca de que la estatua de Belgrano fuera colocada en la avenida de Mayo, mirando a la Plaza. “El pedestal no ocuparía mayor espacio que un refugio, la estatua tendría las condiciones de encierro que necesita y teniendo la vista desde cualquiera de los extremos de aquella calle se vería en escorzo; como un ornamento interesante y breve, que animaría singularmente el cauce en perspectiva de la avenida; como el monumento estaría colocado en la mitad de una cuadra, a fin de que no estorbara el paso en una encrucijada, desde ambas veredas se dominaría perfectamente y mejor que en cualquier plaza... (Belgrano) quedaría incorporado así a nuestra vida diaria, lo veríamos de cerca y de lejos a cualquier hora, en vez de condenarlo al ostracismo cruel de nuestras plazas desiertas, a un perfecto diálogo con los árboles indiferentes”⁵⁵.

Un testimonio mucho más contemporáneo, de 1937 y en Cuba, señalaba que el monumento, por regla general, era emplazado “en el centro geométrico de una manzana destinada a parque o plaza pública, y es natural que así ocurra, pues las personas que intervienen no conciben que en una manzana pueda situarse un monumento en otro lugar más que en su centro geométrico. Cuando esta regla no se cumple se sitúa en una esquina o en una isleta en la intersección de dos calles, como si se tratara de inmortalizar a un fiel policía de tránsito”⁵⁶. Casi para las mismas fechas se vivió el proceso de monumentalización a Julio A. Roca en Buenos Aires, en que, lanzado ya el concurso, no estaba clara la ubicación que tendría la obra. Los debates y análisis en torno al destino final de la misma generó largas páginas y memorias presentadas por las direcciones de urbanismo, comisiones y subcomisiones, municipalidad, etc., hasta dar con el emplazamiento definitivo.

Es interesante transcribir los párrafos escritos en dicha ocasión por el director técnico del Plan de Urbanización de la ciudad, Carlos Della Paolera, analizando el problema: “La ubicación de monumentos públicos en Buenos Aires tropieza con serias dificultades provenientes de la forma densa y desordenada en que se ha edificado la ciudad dentro del trazado en damero construido hasta las líneas de las estrechas áreas que limitan las reducidas calzadas de la región central. Basta observar una vista aérea del centro de la ciudad para apreciar de inmediato la enorme desproporción que existe entre los llenos y los vacíos.../ La Dirección del Plan de Urbanización de la Municipalidad de Buenos Aires ha hecho notar en reiteradas ocasiones que en el estado actual de edificación de la ciudad es sumamente difícil, por no decir imposible, encontrar ubicaciones adecuadas no sólo para monumentos públicos de importancia sino también para fuentes, monumentos de orden secundario y hasta para los mástiles que están multiplicándose prolíficamente en todos los barrios de la ciudad, en lugares escogidos al azar del reducido espacio libre disponible”⁵⁷.

⁵⁴. SCHIAFFINO, E.. “La plaza de Mayo y las estatuas históricas”. *La Nación*, Buenos Aires, 1º de febrero de 1894. Cit.: AGUERRE Y PICCIONI (1998), p. 108.

⁵⁵. *Ibidem*, p. 110.

⁵⁶. “Por la dignificación de nuestros monumentos públicos”. *Arquitectura*, La Habana, año V, Nº 50, septiembre de 1937, p. 35.

⁵⁷. *Roca...* (1941), pp. 123-124.

Otro factor a tener en cuenta en la ubicación de los monumentos sería el destacado por Miguel Blay en su discurso de 1910 acerca de la vital importancia que le cabía al cálculo de la luz solar que iba a incidir sobre las obras. Esta preocupación por el sitio y las características lumínicas que iban a enmarcar al monumento quedó reflejada en la mayoría de los reglamentos que se redactaron con motivo de los concursos que se convocaron en América desde finales del XIX. Lamentablemente y con el tiempo, la señalada desmedida construcción de inmuebles en derredor de muchas de aquellas estatuas las fueron descaracterizando, haciéndoles perder a la vez su concepción original, sus valores artísticos y, en definitiva, su propia identidad por deformación del entorno. El espacio les fue raptado por distintos factores, ora por su propio traslado, ora por esa modificación sustancial del entorno; al fin y al cabo, sufriendo un proceso de descontextualización.

Acabamos de mencionar un tema ineludible, como es el de los desplazamientos de monumentos desde sus lugares originales, acto que suele llevar consigo una nueva inauguración, casi como si se tratase de un monumento que inicia su andadura vital. Es que con el paso del tiempo, la moderna evolución urbana y la modificación del uso de la calle, en muchos casos el monumento público se convirtió en un estorbo para los planes edilicios. Ello llevó a las consabidas pérdidas del entorno estético concebido a priori y la resignificación simbólica de los espacios. Podríamos ejemplificar esta cuestión con un largo anecdotario, pero optamos por mencionar un caso producido en una de las ciudades que más sufrió a lo largo de su historia con esa “danza de las estatuas”, Caracas. Se trata de la estatua de Washington realizada por William Rudolf O’Donovan que fue erigida en la Plaza de Santa Teresa, sobre pedestal que un buen día debió dejar a un compatriota suyo, Henry Clay. Washington “partió” entonces hacia El Paraíso a presidir una plaza con su nombre. Más adelante, los mandatarios de turno entendieron que ese sitio debía ocuparlo el padre Sojo, con lo cual Washington abandonó su segundo destino para pasar al depósito de la Cota 905. Hoy se encuentra en la Av. José Antonio Páez, en El Paraíso, en la Plaza Washington.

En resumidas cuentas, la importancia del lugar de emplazamiento como “sitio” conmemorativo y su relación con el espacio público, son condiciones atacadas en forma permanente y sin piedad a lo largo de la historia contemporánea, especialmente con dicha rotación de monumentos aunque también con la adulteración del nomenclátor. En un diario de Caracas leíamos hace pocos años: “Todo está en trance de negar su significado original. Al no más la gente acostumbrarse a un nombre, pues se le cambia. La autopista del Este, ahora Francisco Fajardo; la avenida principal de Maripérez, ahora Augusto César Sandino; la avenida principal de Las Mercedes, ahora José Martí. Pero cuidado, la manía de los nombres no tiene límite, yo creo, sinceramente, que muy pronto los apartamentos no serán numerados, sino que llevarán nombres. Abundarán los que reproduzcan el endemoniado crucigrama en que se han convertido los nombres del venezolano: Yolivic, Leoraf, Clawil, Prexio”⁵⁸.

En ocasiones se han generado en los espacios públicos pérdidas de identidad conceptual, por ejemplo al ubicarse en un mismo sitio monumentos que carecen por completo de vinculación histórica entre sí. Miriam Escobar señala el caso de la Plaza Amadeu do Amaral en São Paulo, en donde coinciden una escultura de San Pedro con la del prócer venezolano Francisco Miranda, originándose un fallo en la relación de legitimidad entre la obra y el lugar⁵⁹.

El último cuarto de siglo estaría marcado por lo que Maderuelo llamó “recuperar el lugar”, y “apoderarse de la capacidad de significación que la escultura puede conferir

⁵⁸ . “Caracas: emblemas e ironías”. *El Nacional*, Caracas, 11 de junio de 1999.

⁵⁹ . ESCOBAR (1988), p. 23.

al espacio público”. Pero en esta evolución el monumento conmemorativo perdió “todo su significado político y religioso cuando el poder cambia de manos hacia el capital, ente más anónimo, sin rostro ni figura, que ya no necesita construir monumentos conmemorativos porque carece de representación figurativa, sino monumentos especulativos como el rascacielos, que se imponen tanto a los ciudadanos en el campo ideológico como al propio espacio de la ciudad”. Se fue llegando en forma paulatina a un “ocaso de la conmemoración” signado por el despliegue de vallas publicitarias y de los elementos de ostentación de las empresas y la clase política. “El monumento, como símbolo conmemorativo, ha muerto en manos de la publicidad urbana, del cartel y del reclamo luminoso de neón. La polémica palabra “monumento” ha sido sustituida por un tipo de actuación urbana denominado “arte público”...”⁶⁰.

Este tema ha sido abordado en México por especialistas como Rita Eder o Néstor García Canclini. En el caso de Eder señala: “Hay una última en todo este proceso de los monumentos, más cercana a nuestra época, en que éstos ya no conmemoran, intentan ser señales para orientar esta inorientable urbe. Significan la conciencia del crecimiento urbano, intentan recuperar una función social y estética y cuestionan el uso que de ellos se ha hecho”⁶¹. En cuanto a Canclini pone el acento en esta pérdida de significación del monumento en la vida moderna, señalando como causas la ruptura de la escala urbana, la sobredosis de señales de circulación ciudadana, la irrupción del graffiti como manifestación de la crítica popular al orden impuesto, y la saturación publicitaria del contexto, lo que “ahoga la identidad histórica, tiende a que la memoria popular se diluya en la percepción ansiosa y dispersa que el consumo ofrece a cada instante”⁶².

El arquitecto William Niño se refiere al caso particular de Caracas -aunque bien podríamos disponer su traslación a otras urbes del continente-, reflexionando acerca de si lo “urbano contemporáneo” se basa en una “trama” o en una “red”: “Las tramas son visibles, la visibilidad, lo reconocible está en su esencia... La red es todo lo contrario, quien lanza una red al mar es con la esperanza de envolver a los peces sin que estos lo adviertan. Cuando hablamos de una red telefónica se supone que sólo la detecte el que escucha el teléfono, y no el que camina por la ciudad... / En ciudades subyugadas por la red ¿qué chance tienen los hitos?”⁶³. El mismo Niño analiza el tema del vandalismo al que, en los tiempos que corren, están habitualmente sujetos las estatuas y los espacios públicos. Lo achaca a la falta de verdaderos programas culturales que cambien la situación, y la necesidad de reformas urbanas que hagan más llevadera la vida del habitante en la ciudad, apuntando que en Caracas existe una “tragedia”: “sus habitantes ya no la pueden caminar porque las aceras no tienen dimensiones... Los caraqueños caminan como arqueólogos entre ruinas, descubriendo el carácter perdido de esa ciudad que también perdió a sus habitantes para convertirlos a la condición áspera de los usuarios. En esa imposibilidad de vivir la calle, los espacios públicos, sus plazas y monumentos se van eliminando; han pasado a ser un servicio de última prioridad, sin cuidado, sin iluminación, sin mantenimiento”⁶⁴.

⁶⁰ . MADERUELO (1990), pp. 129-130 y 147.

⁶¹ . En ESCOBEDO (1992), p. 76.

⁶² . Ibidem, pp. 215-229.

⁶³ . En: HUIZI (1994), pp. 20-21.

⁶⁴ . Ibidem, p. 22.

4. GÉNESIS, PROCESO E INAUGURACIÓN. EXPERIENCIAS EN EL DERROTERO DEL MONUMENTO PÚBLICO EN AMÉRICA

4.a. Los concursos y sus controvertidas peripecias

Sobre el tema de los concursos para monumentos públicos uno de los primeros análisis que conocemos en América fue el publicado en la Argentina en 1874 por un viajero francés, el ingeniero y arquitecto M. De Groux de Patty. Este se presentó a la sociedad porteña en calidad de “Miembro activo de la Sociedad de los Anticuarios del Oeste, y corresponsal de varias sociedades científicas”. En el país de acogida creó la *Revista Artística y Científica*, y se vinculó a los círculos culturales del momento. Una de sus primeras actividades fue la edición de un folleto que trataba justamente sobre aquel tema, en el que señalaba que los concursos en la Argentina habían sido muy escasos y no se podía decir que hubiesen alcanzado un éxito serio, en buena parte por falta de interés en la administración. Su postura radicaba en la necesidad de que los artistas y proyectos pasaran una doble prueba de control, la de los “hombres especiales” y la del público, incidiendo asimismo en la necesidad de que los arquitectos de mayor consideración se presentasen a los concursos, esos “grandes juegos olímpicos del arte”, ya que “rehusar el combate sería renunciar a la profesión”.

Anticipaba el autor uno de los principales problemas que se suscitarían en gran medida en los concursos americanos, como era la ausencia de los artistas más cualificados debido a la elección de jurados no capacitados para establecer juicios estéticos, en los que vemos habitualmente a autoridades civiles, militares y, en cualquier caso, el cupo reservado a los hombres de artes y letras era reducido. “Los inconvenientes que se temía encontrar en los concursos eran sobre todo: *por parte de la administración*, de no ver figurar en ellos los arquitectos oficiales y por consiguiente tener tal vez que confiar trabajos de una ejecución difícil a dibujantes hábiles pero sin experiencia práctica; y *por parte de los arquitectos de la administración*, de ver producirse competencias temibles y concurrentes capaces de ser reconocidos aptos para ocupar dignamente y útilmente su puesto”. Para él esta era ya la “dificultad mayor en este país que en aquellos en donde los conocimientos artísticos están más desarrollados y el favoritismo menos interesado”⁶⁵.

Caso ligado al comentado por Groux de Patty lo tendremos en Brasil pocos años después, en donde el escultor Rodolfo Bernardelli logrará acaparar los encargos importantes con una estrategia consistente en negarse a participar en concursos, considerando que no había en el país artista capaz de competir con él y ningún jurado capacitado para juzgar sus obras. Dado que su presencia se consideraba casi absolutamente necesaria, ya que sin ella cualquier certamen podía ser calificado de segunda categoría al no participar el escultor por excelencia del país, las comisiones optaban por encargar los monumentos directamente a Bernardelli. Por estas vías logró entre 1888 y 1889 tres importantes comisiones, los monumentos ecuestres al general Osorio y al Duque de Caxias, y la estatua de José de Alencar para Río de Janeiro. Para la misma ciudad obtendría diez años después la realización del monumento a Álvares Cabral, conmemorativo del IV centenario del Descubrimiento del Brasil. Con esta táctica, Bernardelli anulaba la posibilidad de participación de otros artistas, condenándolos al ostracismo en cuestiones de monumentos públicos. Un detalle interesante a señalar en el caso de las obras que fueron encargados al escultor brasileño es que en los respectivos contratos figuraba como cláusula que, en caso de muerte, los trabajos serían concluidos por otro escultor, siendo en todos los casos ese potencial reemplazante el italiano Eugenio

⁶⁵ . DE GROUX DE PATTY (1874), pp. 16-17.

Maccagnani, aun cuando éste dejaba claro que en ningún caso se dirigiría al Brasil, siendo su lugar de trabajo la ciudad de Roma⁶⁶.

No obstante el control del asunto por parte del prestigiado escultor, de tanto en tanto surgieron voces de protesta y acusaciones, entre ellas la de Cosme Peixoto quien en 1895 escribía: “Multiplíquense, pues, las estatuas de grandes hombres, pero que para hacerlas a todas no haya un sólo proyectista, el señor Rodolfo; un sólo estatuario, el señor Bernardelli; un sólo contratante, el señor director de la Escuela Nacional; y un sólo privilegiado, el señor profesor sin discípulos”⁶⁷. Respecto de los concursos, una década después reflexionaba Gonzaga Duque: “La historia de las encomiendas no es lo bastante conocida. En ellas, lo que hay de peor, lo que hay de más deprimente, es la voluntad soberana, la terrible pata opresora de la imposición de las comisiones de monumentos. Delante de ellas no hay arte ni artistas, hay mecánicos. Y nosotros, que conocemos la tragicomedia de las encomiendas de monumentos, cuando los vemos salidos de las manos de un artista, ridículos, agazapados en su destreza conceptiva, mediocres y feos, al sol de las plazas públicas, o en las alamedas silenciosas de los camposantos, nos apiadamos de sus autores porque mucho sabemos el descuento que les debemos en la ruindad de la obra. Ah! Las comisiones de monumentos! Si se pudiese erigir una Inquisición para ellas...”⁶⁸.

Otra opinión en la misma línea la encontramos en la Argentina, publicada esta en 1897: “Los concursos, en principio, son excelentes; pero en la práctica dejan mucho que desear, y suelen ser a menudo causa de que se adopten obras sin mérito, cuando no mamarrachos. Si en ellos tomaran parte los artistas más notables, y decidieran sobre el valor de lo presentado, jueces de verdadera competencia -infalibles por su número y su saber- el concurso sería el medio más seguro de no comprar gato encerrado, y de adquirir, si no obras maestras, por lo menos su aproximación”⁶⁹. Quizá por motivos como los mencionados, muchos de los concursos se llevaron a cabo íntegramente en Europa, donde a veces la presencia americana en la organización se limitaba a la intervención de las autoridades consulares para convocarlo, dar las instrucciones y, en todo caso, dar lugar a personalidades de nuestros países en los jurados. Esta era una manera de asegurar la participación de renombrados artistas, que acudían ya fuera por el lógico deseo de perpetuarse artísticamente en otro continente, o en muchos casos, debido a los jugosos emolumentos que su realización les supondría. Muchos de los monumentos americanos de escultores europeos son los de mayores dimensiones y enjundia de sus trayectorias artísticas, sin ir más lejos podemos citar el monumento de los españoles de Agustín Querol en Buenos Aires, o el dedicado a Urquiza en Paraná (Argentina), con pedestal del mismo artista y estatua ecuestre de Mariano Benlliure.

Lo mismo podría decirse en otra obra argentina, la estatua ecuestre de Carlos M. de Alvear, del francés Antoine Bourdelle, cuyo proceso nos remite a otra realidad en la vinculación de la estatuaría americana a Europa: la exposición de maquetas o bocetos a escala natural, en las capitales europeas, de los monumentos destinados al Nuevo Continente. Podríamos señalar como casos, además del de Bourdelle expuesto en la Exposition de Arts Décoratifs de París en 1925 (un año antes de su inauguración en Buenos Aires), el del monumento al Dos de Mayo para Lima, expuesto por Cugnot en los Campos Elíseos en 1872, dos años antes de su emplazamiento definitivo en Perú. Por contrapartida, bocetos de significativas obras a emplazarse en Europa serían expuestos en América previamente a su inauguración, tal el caso del monumento a Daoíz y Velarde de

⁶⁶ . GODOY WEISS (1996).

⁶⁷ . PEIXOTO, C.. “Monopolio artístico”. *Jornal do Brasil*, Río de Janeiro, 30 de enero de 1895. Cit.: GODOY WEISS (1996).

⁶⁸ . GONZAGA DUQUE. *Kosmos*, Río de Janeiro, Nº 1, enero de 1906. Cit.: GODOY WEISS (1996).

⁶⁹ . “Las estatuas. Algunas consideraciones”. *La Nación*, Buenos Aires, 24 de septiembre de 1897.

Aniceto Marinas, que con ligeras variantes a su versión definitiva, fue exhibido ante el pabellón español de la Exposición Internacional del Centenario, en Buenos Aires, en 1910, en el mismo año de su emplazamiento en Segovia.

Respecto de la conformación de los jurados que debían decidir los concursos, en la Argentina fue Eduardo Schiaffino quien puso el dedo en la llaga con motivo del realizado para el monumento a la Independencia en 1908: “además de una gran responsabilidad en la elección, (el jurado) tiene el deber de no equivocarse si todos ellos fueran artistas: escultores, arquitectos, pintores, poetas e historiadores, lo mejor sería dejarlos expedirse en paz con la esperanza de que el fallo fuera perfecto, pero no habiendo en el jurado más que un arquitecto, dos pintores, un escultor aficionado, un poeta y un general historiador; y está compuesto el resto del tribunal por un senador, dos diputados, un médico, un abogado, un geógrafo y un rentista, que no tiene más diploma técnico que el de ser ciudadanos de un país sorprendente”⁷⁰.

Razones similares fueron esgrimidas en 1919 en La Habana por la Asociación de Pintores y Escultores protestando por la decisión del jurado al otorgar el primer premio en el concurso para el monumento al general Máximo Gómez al italiano Aldo Gamba: “El error estuvo en no componer ese Jurado de una mayoría de miembros conocedores de la materia sobre la cual habían de decidir, que tuvieran sólidos conocimientos de las artes que sirvieron para realizar la obra juzgada, y en no solicitar -como parecía lógico que se hiciera- la opinión de las entidades que representan la actividad artística del país. No se hizo así, y presenciamos las apasionadas controversias de los partidarios de unos y de otros concursantes, verdaderas disputas en las que no se aportaba ninguna razón o valor estético en apoyo de cada parecer”⁷¹.

En el mismo informe citado, la Asociación estimaba cuales serían los resultados del “desatino” del Jurado: “Con esto va a resultar: primero, que la República se perjudicará pecuniariamente, pagando su dinero por una obra mala, cuando por la misma cantidad puede adquirir una obra como quizás no habría otra en toda la América; segundo, que los intereses del arte sufrirán irreparable daño, porque va a levantarse en nuestra capital un monumento que servirá para que los extranjeros que entiendan de estas cosas se formen de nosotros un juicio muy pobre respecto a nuestra capacidad artística; y tercero, que al conocerse en el exterior las fotografías de los monumentos del Concurso y el fallo del Jurado, nos desacreditaremos completamente en cuanto a cuestiones de arte, y se hará difícil que en lo sucesivo concurren a nuestros concursos artistas consagrados, porque ninguno de ellos querrá exponerse a que los juzgue un Jurado en su mayoría incapaz y a que se desdeñen sus obras porque no las comprendan”⁷².

También en 1919 las quejas se elevaban en La Habana ante las decisiones tomadas por el jurado del concurso para el monumento a Juan Clemente Zenea (al que también se presentó Aldo Gamba), certamen plagado de desatinos empezando por la no entrega, como era habitual, de información (retratos, escritos sobre su vida, etc.) a los artistas acerca del personaje a representar. En segundo lugar podemos mencionar la falta de conocimientos del jurado respecto de los tiempos de diseño y construcción de un monumento, otorgando, desde la convocatoria, solamente veinte días para la ejecución del proyecto, perspectiva, cortes, planta y maqueta; varios artistas, con esfuerzo, lograron llegar a tiempo, “pero ¡oh sorpresa... minutos antes se había reunido la comisión, a propuesta de uno o dos concursantes menos rápidos que los demás y habían acordado prorrogar el plazo 15 días más”. Al momento de juzgar los proyectos, la cadena de desaciertos continuaría: en las

⁷⁰. Del Archivo Schiaffino, Archivo General de la Nación, Buenos Aires. Cit.: AGUERRE Y PICCIONI (1998), p. 92.

⁷¹. *Arquitectura*. La Habana, julio-agosto de 1919, t. III, N° 1, p. 30.

⁷². *Ibidem*, p. 34.

bases del concurso se indicaba que Zenea debía representarse en su doble faceta de poeta y mártir de la patria, y fueron elegidos entre los tres finalistas, dos que solamente aludían a la primera de las características. “¿Para qué hacemos concursos en Cuba? En todos pasa lo mismo. No se sabe si es la mala pata que nos guía en la selección de un jurado competente; que a decir verdad son muy pocos los que han servido para nada, o que será, pero hasta la fecha vamos de fracaso en fracaso en todos estos concursos”⁷³.

Veinte años después el problema no había sido resuelto, y las experiencias seguían mostrando que buena parte de los concursos eran verdaderamente un “horrendo vivero de lo mediocre” como diría el español Tomás Borrás. Al convocarse en segunda fase el concurso de ideas para el monumento a Martí, el Jurado estuvo compuesto por 23 personas, “nueve militares de alta graduación, tres ingenieros, siete abogados y el resto entre veteranos, periodistas, banqueros, industriales y particulares. Ni un solo arquitecto, ni tampoco un solo escultor, tuvieron voz y voto en las deliberaciones que decidieron el primer premio del Concurso... / A nosotros se nos ocurre pensar que excluir de un Jurado que ha de juzgar distintas obras de arte de carácter arquitectónico y escultórico a aquellas personas que por razón de sus conocimientos pueden opinar certeramente, es lo mismo que formar un Jurado integrado por militares, abogados, farmacéuticos y otras personas no médicos, para fallar en un Concurso donde habrá de designarse un profesional médico, para la Dirección de un Hospital”⁷⁴.

En los mismos años, en España, ante la proliferación de iniciativas nacionales, provinciales y locales para elevar monumentos a la “Victoria” y a los “Caídos” en la guerra civil, se vio necesario ejercer un control de las calidades estéticas de dichas obras para evitar que quedara trocada “la epopeya en caricatura”. Se creó entonces la Comisión de Estilo en las Conmemoraciones de la Patria (1938), de la que formaron parte, además de historiadores, militares y religiosos, dos académicos de Bellas Artes, Eugenio D’Ors y Pedro Muguruza; la comisión tuvo poca eficacia⁷⁵. En 1931, en Cuba, se verificarían nuevos problemas: “El concurso, la competencia, es, en todo caso, la única fórmula capaz de hacer justicia a la vez al conmemorado, al conmemorante, y a los valores “positivos” de la nación en el terreno del Arte. Esto, sin embargo, no basta; es necesario, además, que su ejecución sea supervisada y controlada por el propio proyectista, a fin de evitar que éste, después de cumplir honrosamente su cometido, vea confiado su proyecto a la ejecutoria de alguno de esos traficantes que medran a la sombra de las Bellas Artes en países como el nuestro, feudo de los valores ‘negativos’, que interpreta a su mal entender y buen provecho el proyecto del artista”⁷⁶.

Otros aspectos interesantes de reflexión, vinculados también a la región caribeña, son algunas vicisitudes experimentadas durante el proceso de selección de los proyectos para la realización del Faro de Colón en Santo Domingo, al cual nos referiremos en el capítulo dedicado a la monumentalización de Cristóbal Colón, el cual tuvo dos partes definidas: una primera convocatoria en 1928, tras la cual se seleccionaron diez proyectos para la final, y una segunda, dos años después, tras la cual se decidió el primer premio en favor del inglés Gleave. En el medio de las dos fases, concretamente tras recibirse el grueso de los proyectos en la primera convocatoria, se celebró en Madrid una exposición de los mismos (1929), que, al decir de uno de los miembros del jurado, Horacio Acosta y Lara, resultaría nociva debido a que, a la vista de las maquetas de sus oponentes, algunos

⁷³ . *Arquitectura*, La Habana, mayo de 1919, N° 11, pp. 23-25.

⁷⁴ . BAY SEVILLA, L.. “El concurso para el monumento a Martí”. *Arquitectura*, La Habana, t. XI, N° 123, octubre de 1943, p. 382- 384.

⁷⁵ . LLORENTE (1995), pp. 275-276.

⁷⁶ . WEISS, J.. “Nuestros monumentos”. *Arte y Decoración*, La Habana, año I, N° 5, diciembre de 1931, p. 24.

artistas cambiarían por completo sus proyectos para la segunda convocatoria. En concreto, menciona a los arquitectos Donald Nelson y Edgar Lynch, elegidos entre los diez mejores proyectos, que para la final presentaron uno radicalmente distinto; si bien obtuvieron el segundo premio, Acosta y Lara decía que de haber introducido algunas modificaciones al primero, hubiese sido muy factible su victoria en el certamen⁷⁷.

En ocasión de la convocatoria del concurso para erigir el monumento ecuestre a Fructuoso Rivera en Montevideo en 1955 (un año después de conmemorado el centenario del fallecimiento del prócer), certamen cuyo vencedor sería el argentino José Fioravanti, se especificaba en el artículo 4º de las bases que: “Los escultores extranjeros deberán presentar sus proyectos acompañando en sobre cerrado y lacrado antecedentes, informes y fotografías de las obras artísticas que hayan realizado y sean de la importancia de ésta que motiva el presente llamado a concurso. Estos sobres serán abiertos sólo en caso de corresponderles uno de los premios del concurso, a fin de apreciar su seriedad, sus antecedentes artísticos y su capacidad para la ejecución de la obra”⁷⁸. No deja de llamar la atención esto que parece una discriminación con los escultores extranjeros y que ratifica las ignorancias del jurado sobre obras realizadas fuera del medio local.

Dentro de las exhortaciones que las convocatorias de concursos públicos incluían estaban los lineamientos referidos a la adecuación del monumento a los espacios físicos adonde habrían de erigirse. Esta integración de la escultura al entorno solía contemplar dos facetas, una de tipo psicológica, que permitiera una vinculación histórica del lugar de emplazamiento con la actuación del representado (decisión por lo general fuera del alcance del escultor), y otra de carácter artístico, vinculada a una mejor observación estética del monumento. Como decía Blay, “...el artista encargado de un monumento público tiene que proceder como ese modesto artesano a quien se le encargara hacer un mueble para lugar determinado de una casa, el cual, lo primero con que se preocupa, es saber para qué ha de servir el mueble, dónde se ha de colocar, de qué espacio dispone, qué objetos le rodean, qué estilo y color dominan en el conjunto... etc., requisitos que muy pronto advierte no son tan secundarios como parece, y que obligan al escultor a conocer a fondo el carácter físico y moral del individuo, si se trata de un personaje; ...y respecto al escenario donde ha de ser erigido el monumento, para que el cuadro y el marco no estén en lamentable y desdichada disonancia”⁷⁹.

Frase similar a la de Blay la encontramos en escritos posteriores como el informe que realiza Della Paolera respecto del sitio más adecuado para ubicar el monumento a Julio A. Roca en la ciudad de Buenos Aires, a finales de los años treinta: “Así como en la organización de un interior doméstico es muy difícil presentar bien y poner en valor los objetos de arte cuando los muebles están en desorden, así también en la ciudad es imposible emplazar un monumento o motivo decorativo si los diferentes ambientes urbanos carecen de amplitud y de marcos equilibrados como para formarles el cuadro apropiado y armonioso”⁸⁰.

Muchas veces, sin embargo, presuntos aspectos “simbólicos” priman sobre la lógica funcional de organización del espacio. Por ejemplo el busto de José Gervasio Artigas en Nueva Federación (Argentina) fue cambiado de ubicación pues a un par de militares se les ocurrió que debía quedar “mirando hacia el Uruguay”. Idea similar guió la más reciente erección del enorme monumento ecuestre a Juan Manuel de Rosas (1999) en Buenos Aires, obra de Ricardo Dalla Lasta, estatua que desde su ubicación en la Plaza Intendente Seeber, aparece mirando al Este, “en diagonal con el Monumento a los

⁷⁷ . ACOSTA Y LARA (1946), pp. 17-18.

⁷⁸ . *Bases del concurso...* (1955), p. 4.

⁷⁹ . BLAY (1910), pp. 17-18.

⁸⁰ . *Roca...* (1941), p. 124.

Españoles, como si Rosas estuviera observando su casona y sede del gobierno desde 1843, cuando fue terminada. En la esquina opuesta, se encuentra la estatua a Domingo Faustino Sarmiento, por lo que esa ‘mirada’ esta también dirigida a uno de sus principales enemigos”⁸¹.

4.b. Dilaciones en el proceso monumental

Otra problemática a tener en cuenta en la historia del monumento público es la existencia de retrasos en su concepción y concreción, no solamente con respecto a los ives y venires de los concursos recién apuntados, sino también en cuanto a demoras en la ejecución. Entre los factores que originarían estas postergaciones podemos señalar los problemas originados por el estallido de la primera guerra mundial en cuanto a escasez de materiales e indisponibilidad de transportes. Nos sirve de explicación parcial el testimonio de la escultora argentina Luisa Isabel Isella, radicada en París en pleno proceso del después truncado monumento a la Independencia para la localidad bonaerense de 25 de Mayo. La artista narra: “...mi taller estaba situado al lado mismo de las fortificaciones. Las bombas caían con frecuencia en las inmediaciones y en todo momento el peligro constante hacía acrecentar el temor por la realización de la obra... que amenazaba ser destruida en un instante... No era posible trabajar, no tanto por la nerviosidad que agitaba los espíritus cuanto por la falta de elementos y materiales de trabajo. / Hubo un momento en París en que faltó el yeso; modelos no se encontraban por ninguna parte ni a ningún precio. Los obreros eran escasísimos y estos escasísimos no querían ir a trabajar; a veces para una nimiedad de un cuarto de hora me hacían esperar quince días”⁸².

Otra obra destinada a la Argentina que no se libraría de inconvenientes vinculados a la disponibilidad y transporte del material fue la llamada Fuente Alemana realizada por Gustav Bredow para conmemorar el centenario argentino y que recién fue colocada en 1914. Los grupos escultóricos fueron realizados en mármol pentélico, cuyo único lugar de extracción eran las canteras de Pentelí, situadas en las montañas de Pentelikon. “El transporte de las formidables piedras, cuyo peso total representaba 220 toneladas, desde la montaña hasta el puerto del Pireo, y de allí por vapor a Hamburgo, ofrecía múltiples dificultades, y en el puerto de Hamburgo, hubo que utilizar la más grande de las grúas, para sacar los bloques de la bodega del buque. Para el transporte de Hamburgo a Cannstatt se empleaba para cada uno de los bloques un vagón Krupp de 24 metros de largo. Llegadas las piedras a su punto de destino, hubo que construir encima de los rieles una especie de galpón, por no haber medios posibles de conducir la pesada carga, a través de las calles de Stuttgart, hasta el taller del artista, situado sobre una colina”⁸³.

Como si ello fuera poco, “Una vez terminados los modelos, los escultores iniciaron su reproducción en la piedra; pero cuando el bloque destinado para el grupo del toro estaba labrado ya hasta la mitad, se descubrió que lo dividía a través de todo su largo una profunda grieta, que a pesar del examen más meticuloso no había sido descubierta antes. El bloque fue acostado, y un solo golpe con el martillo lo partió en dos: una amarga decepción para el maestro y para sus auxiliares”⁸⁴.

Aun más vicisitudes sufriría uno de los monumentos más emblemáticos del continente, *La Carta Magna y las cuatro regiones argentinas*, más conocido como el monumento de los españoles, por ser la colectividad española la que lo donó a Buenos

⁸¹ . DENOVI, O. J.. “El monumento a Juan Manuel de Rosas”. En: <http://www.jmderosas.com.ar/monumento.html>

⁸² . HAEDO (1978), p. 46.

⁸³ . KEIPER (1927), p. 16.

⁸⁴ . Ibidem, p. 16.

Aires con motivo del Centenario de 1910. El autor del mismo, Agustín Querol, murió en 1909 sin haber podido llevar a cabo su obra y fue elegido en su reemplazo el reputado escultor Cipriano Folgueras. Desgraciadamente éste también falleció poco después, a principios de 1911, designándose a Cerveto y Boni para dirigir las obras. En ese mismo año renunció quien había sido designado director técnico de las mismas, el arquitecto Julián García Núñez. Los contratiempos se sucedieron: en mayo de 1913 una huelga en Carrara (Italia) paralizó el envío de mármol a España y detuvo los trabajos; en septiembre de 1914 una tormenta derribó el brazo izquierdo de la estatua principal del Monumento rompiéndose en varios pedazos; en febrero de 1916 los broncees fueron embarcados en Barcelona, en el vapor *Príncipe de Asturias*, que el 5 de marzo naufragó en las costas del Brasil perdiéndose el buque con la mayor parte de la tripulación y pasajeros, y toda la carga. La entrega oficial del monumento habría de producirse el 25 de mayo de 1927⁸⁵.

Los incidentes que acompañaron a menudo los traslados de obras escultóricas desde Europa a América, como el comentado en el párrafo precedente, tuvieron curiosas connotaciones cuando los destinos de las mismas se encontraban alejados de los puertos de recepción. Por citar un caso, el de la llegada del mausoleo del estanciero Manuel Stirling y su esposa Nicolasa Argois al cementerio de Paysandú (Uruguay), realizado en 1898 en Carrara por Giovanni Del Vecchio, obra que le insumió más de 50 toneladas de mármol, y que llegó a Montevideo en las bodegas de un barco italiano desde donde se trasladó a otra nave que remontó el río Uruguay hasta el puerto de Paysandú; desde allí un convoy de carretas contratado por la señora Stirling lo llevó hasta su lugar definitivo⁸⁶.

El retraso en la concreción de los monumentos tuvo otras causas, algunas políticas, sobre todo por cambios de gobierno donde el entrante no deseaba continuar con los proyectos iniciados por su antecesor; por contrapartida, en otras ocasiones las prisas por conmemorar, potenciadas por presiones electorales, aceleraron los procesos y llevaron a inauguraciones en tiempo récord. De cualquier manera nos interesa apuntar aquí algo que es habitual en los libros o folletos publicados con motivo de las erecciones de esas obras, cuya tardanza en erigirse había que justificar. En muchos de ellos se salvaguardaba la reputación del artista, con términos diplomáticos, como lo hizo Antonio Dellepiane al referirse a Rogelio Yrurtia cuando se inauguró el monumento a Dorrego en Buenos Aires, obra de dicho artista, dieciséis años después de lo previsto: “Felicitémonos, antes que lamentarnos, de esa lentitud en el trabajo. Ella ha permitido al artista, distraído y ocupado, al propio tiempo, en otras labores, dedicar al asunto una constante atención, gestarlo con amorosa tranquilidad, ensayar, retocar, llegar a destruir varias veces para recrear de nuevo, hasta darnos, por último, un monumento que, por su eficacia docente y majestuosa belleza, puede ser equiparado a los mejores del género”⁸⁷.

Este retraso en el monumento a Dorrego no era más que el producto del carácter de Yrurtia, acostumbrado a endeudarse con el tiempo debido a un perfeccionismo a ultranza que le llevó en varias ocasiones a cambiar los proyectos sobre la marcha como ocurrió con el *Canto al Trabajo*, concebido originalmente como un grupo de tres figuras (dos masculinas y una femenina) y que, tras ampliarse a dieciséis, terminó por inaugurarse con catorce. En el proceso de realización del Dorrego, modeló y destruyó en tres ocasiones el caballo, tras lo que llevó a su taller, proveniente de un cuartel vecino, un alazán propiedad de un oficial de coraceros. “El caballo posa sobre un entarimado. Un atardecer oye el clarín

⁸⁵ . Cfr.: *Monumento de los Españoles...* (1927), pp. 120-133.

⁸⁶ . DE CARLI, L.. “Cementerio Viejo o monumento a perpetuidad. Ciudad de Paysandú. República Oriental del Uruguay”. En: RODRÍGUEZ BARBERÁN (1993), pp. 310-311.

⁸⁷ . BUCICH ESCOBAR (1928), p. 139.

del regimiento, se encabrita, el ruido de sus cascos en el entarimado lo espanta, se debate y se suelta, salta sobre el ventanal del taller y se degüella. Y la comisión espera en Buenos Aires la hora solemne de la inauguración del monumento”⁸⁸.

Otro monumento construido por Rogelio Yrurtia sería objeto de numerosos incidentes detalladamente estudiados y publicados por Teresa Espantoso y Cristina Serventi⁸⁹, y que podríamos resumir en pocas líneas señalando algunos datos ilustrativos incluidos en dicho trabajo. Se trata del monumento a Bernardino Rivadavia en Buenos Aires, el cual en su origen la Comisión Nacional del Centenario había encomendado al español Miguel Blay y, posiblemente por un atraso de éste, había cancelado esta opción. Esto se deriva del hecho que en los años inmediatos aparecen en escena bocetos de otros autores como el alemán Gustav Eberlein, el argentino Felipe Pardo de Tavera y el español-discípulo de Querol- José Vega Cruces. Entre 1913 y 1914 la comisión dispuso la apertura de un concurso al que fueron especialmente invitados tres artistas consagrados en España, Francia e Italia, a saber, respectivamente, Mariano Benlliure (enviaría dos bocetos), el francés Albert Bartholomé (su monumento a los Muertos en el cementerio parisino de Père-Lachaise, de 1899, tendría enorme influencia en escultores de la talla del italiano Leonardo Bistolfi) y Davide Calandra (quien no participaría debido a su fallecimiento en 1915). El certamen se amplió a los escultores argentinos Arturo Dresco, Hernán Cullen Ayerza y Pedro Zonza Briano, además del uruguayo Juan Manuel Ferrari y los españoles Vega Cruces y Santiago Marré.

Tras la presentación de las maquetas, el jurado decidió que ninguno de los proyectos presentados estaba “a la altura” suficiente para conmemorar a Rivadavia y surgió entonces la postura de Leopoldo Lugones de que el monumento debía ser realizado por un escultor argentino, proponiendo directamente el nombre de Rogelio Yrurtia, el cual fue aprobado por la Comisión. El contrato se firmó en 1916, arribando la maqueta realizada en París en diciembre de 1918, con retraso según lo dispuesto en el contrato. Las críticas vinieron en el sentido de que el proyecto no incorporaba la figura escultórica de Rivadavia, siendo el monumento coronado por un Moisés. Considerándose inadecuado el plan de Yrurtia, se confió uno nuevo al escultor Alberto Lagos, residente también a la sazón en la capital francesa, exigiéndosele la presencia de la efigie del prohombre. En 1923 exhibió su proyecto en el Salón Müller de Buenos Aires, mientras que Yrurtia exponía en forma paralela, en el Salón Chandler, una segunda propuesta. Comparadas ambas, la opinión pública se manifestó por lo general favorable a Yrurtia, a quien una nueva comisión “recontrató” en 1926. El monumento, en el que lo arquitectónico ejerce un claro predominio sobre lo escultórico, y al que en 1926 Yrurtia le incorporó una cripta para darle carácter de mausoleo, se inauguraría en 1933.

4.c. La ausencia de empresas de fundición artística en América

La estatuaría conmemorativa en el continente americano está marcada, en el siglo XIX y las primeras décadas del XX, por la presencia de obras escultóricas de clarísima filiación a los cánones de moda en Europa, en especial los derivados del neoclasicismo. Las razones que explican este fenómeno podríamos simplificarlas con dos realidades: en primer lugar, el hecho de que el gusto de las clases dirigentes y acomodadas de nuestras jóvenes naciones por dichas pautas era bastante acentuado, y en segundo lugar que un altísimo porcentaje de los monumentos que se emplazaban en plazas y calles de nuestras ciudades eran realizadas directamente por escultores europeos. Ambas ideas, insistimos, son básicas y generalizadoras, no excluyentes. La

⁸⁸ . RINALDINI (1942), p. 17.

⁸⁹ . ESPANTOSO-SERVENTI (1991).

segunda de las observaciones apuntadas respondía en buena parte a la ausencia, en América, de artistas con suficiente formación como para acometer los encargos oficiales. Había excepciones, sí, como en el caso de México donde es conocida la obra del profesor y escultor catalán Manuel Vilar y la de los discípulos mexicanos que siguieron sus enseñanzas, muchos de ellos autores después de algunas de las obras que ornamentaron los espacios urbanos de aquel país, como el Paseo de la Reforma en la ciudad de México que caracterizó el último cuarto del XIX.

Una de las limitaciones fundamentales fue, durante mucho tiempo, la ausencia de empresas de fundición en bronce en nuestros países. Esta limitación no fue exclusiva de los países americanos: también en España tardaron en consolidarse las grandes empresas de fundición, como Masriera y Campins, donde se fundieron numerosas estatuas para España y América, debiendo realizarse varios vaciados en establecimientos militares⁹⁰. Este factor aislaba aun más la posibilidad de que las obras fueran de autoría de artistas locales que, para cumplir los objetivos, debían enviar los modelos en yeso a Europa para allí realizar los vaciados, lo que en efecto suponía un viaje de ida y vuelta a través del océano. Más sencillo y hasta económico en dinero y tiempo suponía el encargo directamente a un escultor europeo que diseñaba y fundía la obra en Italia, Francia o Alemania, haciendo la misma un único viaje de continente a continente. A ello añadir el factor ya citado de la mejor preparación técnica de dichos artistas, que permitía una mayor calidad estética.

En América, la falta de empresas de fundición artística fue una realidad hasta época bastante tardía. En el caso de México podemos citar el caso del maestro catalán Manuel Vilar, profesor de escultura de la Real Academia de San Carlos, cuyas obras en su mayoría no pasaron del yeso debido justamente a la imposibilidad de convertirlas al bronce en el propio país. Vilar se encargará de potenciar por un lado la escultura en mármol y por otro alejarse de los temas mitológicos típicos de la época de Tolsá, pero sobre todo del gusto latente por la escultura religiosa en madera. En ninguno de los frentes planteados la tarea fue sencilla; en cuanto al mármol no le fue simple resolver el hecho de que no era un material de fácil disponibilidad; así lo reconocía: “Me adaptaré a trabajar la madera, pues creo que el mármol será imposible. Las cavas que han descubierto hace poco, están distantes más de 20 leguas, y hay que pasar por unos montes altísimos y casi sin caminos”⁹¹. Una de las soluciones que llegó a utilizar fue pedir el envío de un bloque a su amigo y maestro, el italiano Pietro Tenerani -conocido por sus bustos y estatuas de Simón Bolívar en Colombia y Venezuela-, como lo hizo para que su discípulo Martín Soriano ejecutase la estatua de San Lucas destinada a la Escuela Nacional de Medicina.

Esta situación cambió a partir de emprendimientos como el del escultor Jesús F. Contreras, quien estableció una casa de fundición, en donde fueron vaciadas varias de las esculturas del Paseo de la Reforma y de otros sitios del país. Dicha fundición artística se estableció en diciembre de 1891, siendo organizada tras una reunión realizada en la casa del presidente Porfirio Díaz. Se establecía que la institución “se dedicaría especialmente a estatuaria monumental, candelabrería y bronce de salón, imitación de las obras francesas, belgas y japonesas. De acuerdo con estos objetivos, Contreras fue enviado por el Supremo Gobierno por segunda vez a Europa con el fin de traer de París la instalación para bronce artísticos; de Alemania, lo relacionado con el ramo de candelabrería industrial; de Italia los modelos y de Francia y Alemania algunos operarios”. Contreras trabajó en los talleres de los Hermanos Thiebaut, una de las empresas que, al igual que la romana Nelli o la muniquesa de Müller, más estatuas

⁹⁰ . REYERO (1999), pp. 349 y 353.

⁹¹ . Cit: MORENO (1970), p. 11.

fundió para América, entre 1888 y 1889, “realizando el vaciado y fundido en bronce de primera calidad de seis bajorrelieves de divinidades aztecas y otros tantos de personajes históricos, así como de las cuatro estatuas candelabro”⁹².

Jesús F. Contreras fue seguramente el artista que, antes del fin de siglo, vio más monumentos realizados por su mano en espacios urbanos americanos. Una de las primeras obras fundidas por Contreras fue la parte escultórica del monumento a Cuauhtémoc del Paseo de la Reforma, tras haber sido nombrado “Maestro director de los talleres de fundición del monumento a Cuauhtémoc”. El primer monumento fundido en México fue la estatua ecuestre de Carlos IV (1803), gracias al auxilio dado a Manuel Tolsá por el fundidor de campanas Salvador de la Vega en 1802; “se encendieron los hornos instalados en el patio del Colegio de San Gregorio a fin de fundir los 600 quintales de metal necesarios para conformar la colosal estatua de 20.700 Kg. de peso, 4.88 m. de altura y 5.04 m. de longitud. Se tardó otros 14 meses en cortar los numerosos tubos utilizados para verter el bronce fundido y como escape de la cera y los gases, así como en limarla y cincelarla...”⁹³.

Otro sería el dedicado a Vicente Guerrero, cuyo autor fue Miguel Noreña. Este artista había presentado a la exposición nacional de 1865 el modelo en yeso de 2,10 metros de altura, causando el asombro del Emperador Maximiliano quien apoyó la fundición de la estatua para ser ubicada en la calle de Corpus Christi. La misma mostraba al caudillo estrechando contra su pecho los restos del pabellón de Hidalgo, mostrándose dispuesto a morir por él. La iniciativa llevó a que el ministro de Fomento se comunicase con el de Guerra para solicitar el concurso de cañones inútiles para lograr el bronce para la fundición. La escultura fue inaugurada el 1 de enero de 1870 en el jardín de San Fernando. Maximiliano apoyó las artes y en su período, en 1865, dispuso la colocación de la estatua de Morelos en la Plaza Guardiola, obra de Antonio Piatti.

En 1897 se fundiría la primera estatua de bronce en la Argentina, la realizada por el escultor Lucio Correa Morales para coronar el monumento a Falucho, fundición llevada a cabo por S. Lauer. Con la llegada del siglo XX la situación comenzaría a cambiar y paulatinamente los países americanos asistieron a la apertura de casas de fundición de calidad y que recibieron importantes encargos, tal como se verificó en Chile donde el escultor Roberto Negri alcanzó particular fortuna como estatuero en torno al centenario patrio de 1910. Podríamos decir que el problema de las casas fundidoras aun hoy lo siguen teniendo poblaciones alejados de los grandes centros urbanos. Si bien es cierto que el interés por el monumento conmemorativo, y más aun, hecho en bronce, decreció con respecto a otras épocas, continúa siendo en América una costumbre usual. Ante esta ausencia, la resolución del problema se hace a través de la utilización de otros materiales como la piedra, el cemento y el yeso, como puede apreciarse en varias estatuas de carácter popular dispersadas en el interior de nuestros países.

4.d. Inauguración y fiesta cívica en torno al monumento

Tema principal en el proceso monumental, y culmen celebrativo del mismo, fueron en primer lugar la colocación de la “primera piedra” del monumento y, a posteriori, la inauguración del mismo. En cuanto al primero de los actos, no desentonaba en fastuosidad con respecto al develamiento, y buena parte de su origen radicaba en cuestiones políticas, ya que permitía la consagración de aquel gobernante, ministro, diputado o presidente de una institución como autor de la iniciativa; tenían

⁹² . PÉREZ WALTERS (1989), pp. 47 y 85-86. Cita un artículo publicado en *El Diario del Hogar*, México, 30 de diciembre de 1891.

⁹³ . RUIZ GOMAR (1982), p. 80.

claro que lo más probable era que los laureles de la inauguración, dada la tardanza que la construcción de estas obras solía deparar, se los llevara un sucesor en tal o cual cargo. Son muchos los monumentos en cuyos pedestales figura la fecha de colocación de la primera piedra, como son también numerosas las primeras piedras ubicadas que finalmente nunca verían elevarse sobre sí el monumento que inspiraban.

Las festividades en torno al monumento, como veremos en algunos casos señalados, mantuvieron numerosos rasgos heredados de la cultura cívica de la época clásica, como asimismo, y más aquí en el tiempo, de las procesiones religiosas de la época virreinal. La utilización de arcos y otras arquitecturas efímeras, la ornamentación con banderas y estandartes, la procesión de carros alegóricos son todas características que hundían sus raíces en el mundo colonial y que fueron reutilizadas con otras significaciones en época contemporánea. Así lo imponía la nueva religión laica, la de los “santos padres de la patria”.

A estas características acompañarían cada vez con mayor continuidad, otras vinculadas directamente a la sociedad, pudiéndose citar la ingente cantidad de folletos que fueron editados con motivo de la inauguración de los monumentos, que cumplían con el doble objetivo de alcanzar una alta difusión en la sociedad de la época, a la vez que dejar testimonio para la posteridad del proceso de glorificación. Estos folletos, que, aun con sus particularidades, respondían por lo general a la idea expresada por Antonio Bonet Correa de que “leído uno estaban leídos todos”, se caracterizaban en la mayor parte de los casos por el hecho de que el porcentaje de referencias al monumento en sí y al artista encargado de realizarlo, era poco menos que nula, dedicándose amplios capítulos a la personalidad del conmemorado y, también, a transcribir largas listas de instituciones y personas suscriptoras. Esto ocurriría también en muchos actos inaugurales en los que se glosaba, a veces durante horas, al homenajeador, pero se omitían referencias al escultor y/o al arquitecto.

Podríamos empezar un recorrido de ejemplos con la ceremonia cívica llevada a cabo al inaugurarse la estatua de madera de Carlos IV de Tolsá en México en 1796. Esta fue inclusive más fastuosa que la que se realizó al emplazarse la obra definitiva, en bronce, en 1803. En ambas citas la fecha elegida fue el 9 de diciembre por ser ese el día del cumpleaños de la reina María Luisa. Clementina Díaz y de Ovando publicó en 1998 un amplio estudio en el que recogió los festejos que rodearon estas inauguraciones, lo cual nos da una pauta de su fastuosidad y de la importancia social de las mismas. Recurre a la mención de una “Descripción de las fiestas” publicada en la *Gaceta de México* del 28 de diciembre de 1796, en la que se decía que “sólo faltaba, para colmo de la felicidad común, una Estatua grandiosa y bella de tan benigno y religioso príncipe, que colocada en el centro de esta capital, reuniese en su contorno los corazones de estos habitantes, como una majestuosa mansión de la equidad y la justicia, de la piedad y beneficencia y que representase vivamente a los ojos de todas estas mismas, enlazadas con el agrado, afabilidad y modestia, que brillan en el Real semblante del Monarca más amante y más amado de sus vasallos”⁹⁴.

Revela el citado estudio una serie de actividades producidas en torno a la inauguración, señalando la continuación de los festejos con “lujo y opulencia” los días 10 y 11. “En la parte superior de la nueva plaza se colocaron ciento y ocho arcos de orden toscano, iluminados todos desde su base por los dos frentes con nueve mil doscientas ochenta y ocho luces”. Cita asimismo los “nueve jarrones de madera jaspeada, que sostenían igual número de grandes letras de a vara, formadas con vistosísimas luces y unidas todas decían: Vivan nuestros amados soberanos Carlos cuarto y María Luisa de Borbón. El total de luces ascendían a mil trescientas”. Se

⁹⁴ . DÍAZ Y DE OVANDO (1998), p. 203.

ofrecieron asimismo 16 corridas de toros a lo largo de dos semanas, en una plaza ochavada construida para la ocasión. Para la inauguración de 1803 las solemnidades volvieron a estar a la orden del día, iluminándose durante tres días la ciudad y curiosidades como la de que el arzobispo hizo vestir con traje de uniforme a doscientos niños pobres⁹⁵.

En la inauguración del monumento a Pedro I en Río de Janeiro, en 1862, se llevó a cabo un concierto en el que participaron 600 músicos y en el que se tocó el Himno de la Independencia que había sido compuesto por el homenajeado monarca. Doce años después, en 1874, se inauguró en Lima el monumento al Dos de Mayo. “La gran manifestación cívica de esa fecha -al decir de Natalia Majluf- es reveladora de los orígenes religiosos de las procesiones cívicas. En esta procesión, se sucedían unas a otras todas las corporaciones representativas de la ciudad: las compañías de bomberos, los colegios, la banda de música, los gremios, la Sociedad de Artesanos, la Sociedad Tipográfica, el Club Literario, los miembros de la Guardia Nacional, los extranjeros residentes en Lima, la Sociedad Fundadores de la Independencia, el Concejo Provincial, el Departamental y el de Gobierno y, por último, el Presidente acompañado de sus ministros. Esta gran comitiva cívica fue recibida por el Obispo. En lugar de los pasos religiosos, surgían los carros alegóricos a Simón Bolívar, a La Mar, a Sucre y a San Martín. La utilización de estos carros deja ver, a través de un mensaje claramente secular, las viejas formas de las procesiones religiosas”⁹⁶.

Nos parece interesante mencionar también alguna inauguración realizada fuera de las grandes capitales del continente, eligiendo en este caso la del monumento al almirante Guillermo Brown el 2 de febrero de 1886, en el pueblo que llevaba su nombre, obra ejecutada en Italia por el argentino Francisco Cafferata. La memoria de dicho evento informa del aporte de 1.000 pesos por parte del Gobierno Nacional para llevar a cabo los festejos, dinero que se invirtió, entre otros aspectos, en pagar los embanderamientos de dos calles, la construcción de un tablado en la plaza principal, una bandera para cubrir la estatua, el bronceado de las columnas de los faroles, a un “pirotécnico, por bombas, cohetes y globos”, al señor Bieckert “por seis barriles de cerveza doble destinado a los soldados y músicos”, a la empresa del Ferro-carril Sud por el tren expreso para traslado de los invitados al acto, y al señor “Bennazar, por 12 fotografías del monumento”⁹⁷.

Un hecho pintoresco ocurrió el día anterior a la inauguración del monumento al Duque de Caxias en Río de Janeiro en 1899. Un grupo de intelectuales bohemios se encontraban en el tradicional Café Lamas, que funcionaba frente a la plaza donde iba a ser inaugurado el monumento, resolviendo, tras unos tragos de más, inaugurar la estatua. Bastos Tigre fue nombrado “orador oficial” y Miguel Austregésilo “representante del Presidente de la República”. Dada la lógica falta de público, Bastos retornó al Café para invitar a los parroquianos a asistir a la inauguración, donde improvisó un discurso ajeno por completo al personaje, desatando a continuación los lazos y cayendo el paño que cubría al monumento⁹⁸. También es interesante señalar la existencia de pinturas que inmortalizaron el acto de una inauguración de monumento, siendo en este sentido un buen ejemplo la realizada por el francés Émile Rouède representando la inauguración del monumento a Tiradentes en Ouro Preto (1894), existente en colección particular de Río de Janeiro.

⁹⁵ . Ibidem, p. 206-212.

⁹⁶ . MAJLUF (1994), p. 36.

⁹⁷ . *El Almirante Guillermo Brown...* (1886), pp. XXI-XXII.

⁹⁸ . FRIDMAN (1996), p. 16.

No obstante lo apuntado y lo obviado, la duda sigue siendo hasta qué punto se dio una implicación emotiva por parte de los ciudadanos en este tipo de acontecimientos, cuál fue el grado de atracción y de “fervor patriótico” que pudieron alcanzar. Es evidente que con el paso del tiempo cualquier atisbo de estas cualidades tendió a debilitarse, al menos en la población adulta, y las rutinas conmemorativas pasaron a mostrar “grupos cada vez menos numerosos de personas que presencian desganadamente la reiteración de los mismos programas y los mismos gestos, de aniversario en aniversario, de sesquicentenario en sesquicentenario”⁹⁹.

El público experimentó otras formas de vinculación a la estatuaría, en varias ocasiones de carácter táctil, que a veces se ligó a creencias populares. Como ejemplo significativo podríamos citar la escultura *El Cóndor* del italiano Luigi Brizzolara, integrada al monumento a Antonio Carlos Gomes sito en la Plaza Ramos de Azevedo de São Paulo. Localizada junto a la baranda de la escalera, la mano izquierda que queda inclinada hacia la misma, ha sido a lo largo del tiempo manoseada profusamente por los usuarios de la plaza, determinando un pulimento natural que le confiere a la obra un dorado que contrasta con el oscurecido bronce del resto de la misma¹⁰⁰.

No era esta, de todas maneras, la relación monumento-ciudadano a la que aspiraban los gobiernos. La forma ideal era la de integrarlo mediante las suscripciones públicas que se abrían para la erección de aquellas obras. Con ello se intentaba que el “pueblo” se sintiera partícipe del homenaje, independientemente de las cantidades que llegara a aportar realmente. Lo habitual era que las sumas que se donaban fueran dispares, debiendo completar la institución oficial o privada que hubiera convocado dicha suscripción el dinero restante. Para hacer más evidente aquella integración se utilizaron los términos de “suscripción popular” o “suscripción nacional” que proporcionaba un efecto más envolvente y significativo¹⁰¹.

Indudablemente se trataba de una de las tácticas de los gobiernos para hacer menos oneroso el gasto de los recursos públicos, generando un dinero extra, lo que no siempre llegó en las medidas esperadas. La habilidad para motivar la participación ciudadana quedaba patente en las convocatorias y otros documentos, como podemos apreciar en una de las iniciativas fallidas para erigir la pirámide conmemorativa de la batalla de Ayacucho en el campo de Quina (Perú). En carta del Ministro de Gobierno, Policía y Obras Públicas dirigida al Director de Obras Públicas leemos: “La primera idea del Gobierno fue costear la obra con fondos tomados de las arcas nacionales; persuadido de que nunca podría emplearlos más dignamente. Pero mejor reflexionando, ha creído que sería una verdadera usurpación hecha al entusiasmo individual de la generalidad de la Nación. Está persuadido que no es posible haya peruano, cualquiera que sea la clase o condición a que pertenezca, que no se dispute la honra de tener parte en el costo de esta ejecutoria de la Emancipación del Perú, de la América y de la dignidad personal de sus hijos. Lleguen, pues, todos y cada uno, a presentar su ofrenda, por modesta que sea; el óbolo de la viuda no será menos aceptable y digno del aprecio y de la gratitud nacional, que las monedas de oro que prodigue la opulencia del rico”¹⁰². Tanta efusividad no habría de ser suficiente...

⁹⁹ . DEMASI, C.. “Revisando el Centenario. De la fiesta popular al fasto cívico”. En: <http://www.uc.org.uy/pm0700xa.htm>

¹⁰⁰ . ESCOBAR (1998), p. 15.

¹⁰¹ . Cfr.: REYERO (1999), p. 334.

¹⁰² . Carta del Ministro de Gobierno, Policía y Obras Públicas, Cipriano Coronel Zegarra, dirigida al Director de Obras Públicas Mariano Felipe Paz Soldán. Lima, 28 de octubre de 1863. Cit.: AROSEMENA GARLAND (1974), p. 177.

5. ARTISTAS Y ARTÍFICES EUROPEOS EN AMÉRICA

“...Nada más absurdo y deprimente que pedirle al arte extranjero -a veces, muchas veces al comercio extranjero- su palabra ampulosa, hueca, falaz, para eternizar un símbolo de nuestra historia”¹⁰³.

5.a. Arte y artistas italianos en los espacios públicos americanos

La presencia de los italianos en la monumentalización de la América Independiente fue notoriamente temprana respecto de las fechas de cristalización de la emancipación. Dejando de lado aquellos artistas y artífices europeos radicados en nuestras naciones, el primer monumento de importancia hecho por un italiano y enviado desde Europa, fue la fuente dedicada a Bolívar en la Plaza de Armas de Chile realizada por Francesco Orsolino en 1829 e inaugurada en 1836. Por pura coincidencia ese mismo año y el siguiente, marcan la aparición de las primeras obras de relevancia italianas en Cuba, las fuentes de la India o Noble Habana y la de los Leones, encargadas a Génova para ubicarse en la capital y realizadas por Giuseppe Gaggini. En otra ciudad de la isla, también en 1836, se inauguraba el monumento al ya fallecido rey Fernando VII, obra de otro importante artista genovés, Ignazio Peschiera. Nótese que en los casos cubanos estamos hablando de un país al que aun le quedaban varias décadas sujeto al poder español, y cómo éste, tomando como paradigma de perfección al academicismo italiano, encargaba directamente las obras a Italia y no a autores españoles. Esto a menos que estuvieran radicados en la tierra del Dante, como fue el caso de Antonio Solá, quien desde Roma había enviado dos años antes la estatua del mismo monarca que fue inaugurada en La Habana.

La amplia presencia italiana en Iberoamérica a lo largo del XIX se debe entre otras razones a la gran cantidad de inmigrantes llegados desde ese país, en especial a Brasil y Argentina. Pero no debe soslayarse como aspecto fundamental la posesión por parte de Italia de la tradición clásica, de enorme relevancia en el plano internacional, y cuya “marca registrada” gozó de enorme fortuna en el continente americano, aun más que los lineamientos marcados por Francia en dicha centuria, que prevalecieron en Europa. La presencia, como veremos a continuación, se realizó de manera directa, a través del afincamiento de artistas y artesanos italianos, entre estos últimos especialmente los marmolistas, e inclusive agentes dedicados a la importación de mármoles para edificios públicos y monumentos desde las canteras más afamadas como Carrara o Pietrasanta. Más aun, a finales de siglo, se acentuó la circulación de estatuas, jarrones y otros objetos decorativos que se distribuyeron y vendieron a través de catálogos. En este sentido sobresalieron los monumentos funerarios, muchos de ellos copiados literalmente de los existentes en cementerios italianos en especial el Staglieno de Génova, cuyos panteones, reproducidos en catálogos y en tarjetas postales tuvieron una difusión inestimable. Franco Sborgi, quien refiere a Staglieno como un verdadero “laboratorio del imaginario de la muerte”, cita una estadística de 1895, hecha en Buenos Aires, por la cual se indicaba la existencia de 439 escultores en la ciudad de los cuales 200 eran italianos, cifra por demás elocuente.

Así, la omnipresencia italiana se dio fundamentalmente a través de la importación de obras. En este sentido, además de las de Staglieno, diversos autores han advertido el alto porcentaje de tumbas existentes en cementerios americanos provenientes de centros tradicionales como Carrara, Pietrasanta y Florencia, importaciones que eran realizadas a

¹⁰³ . HERRERA MAC LEAN, C. A.. “Un monumento al gaucho. El escultor uruguayo Zorrilla de San Martín”. *La Nación*, Buenos Aires, 16 de enero de 1927.

través de las marmolerías italianas establecidas en diversas ciudades. Es importante señalar que este tipo de obras resultaba, por su carácter simbólico de tintes universalistas, menos “conflictiva” que el monumento público, donde las cuestiones de identificación nacionalista limitaba la libertad de los artistas y las representaciones se miraban con lupa. El oportunismo de que hicieron gala los italianos para promocionarse llegó inclusive a que algunos grabasen en las propias obras, además de la firma de rigor, la dirección de sus talleres con la finalidad de atraerse más encargos; es el caso del mausoleo de José Semino en el cementerio de la Recoleta (Buenos Aires) en el que el escultor Federico Fabiani coloca al lado de su rúbrica su dirección “in Genova, Piazza Romana”. Fabiani ya se había consolidado en el mercado internacional de escultura mediante la ejecución de réplicas de sus obras más prestigiadas entre ellas el monumento funerario de Rocco Piaggio (1897) copiado en la tumba de María Eraso en Caracas y en el cementerio de Rosario (Argentina), además de en varias ciudades europeas¹⁰⁴. Otro tanto puede decirse del ángel de Giulio Monteverde, que aparece entre otros muchos camposantos en el de Tepeyac (México).

En Lima, hacia 1860, estaban ya instaladas al menos dos marmolerías, ambas regidas por Ulderico Tenderini, considerado el mayor importador y contratista de obras en mármol de la capital peruana. Su establecimiento de la calle de Zárate ofrecía al público “mausoleos al uso de Europa y a la inglesa, pilas para patios y para templos, conchas para agua, columnas, estatuas...”, atendiendo asimismo a pedidos en base a catálogos europeos. Tenderini importó gran cantidad de los mausoleos para el cementerio Presbítero Maestro. En aquel año se inauguró el monumento a Colón de Revelli, para cuya colocación había llegado desde Italia Francisco Pietrosanti, quien viendo el panorama de negocios que se abría en Lima decidió radicarse dedicándose a la importación. Otro empresario fue Antonio Restelli¹⁰⁵. Mientras, en La Habana, a mediados de la década de 1850 (siendo Cuba española), existían en la ciudad al menos dos marmolistas italianos, Domenico Deangeli y la casa Piotti y cía., que fueron ternados para realizar el pedestal del monumento a Isabel II inaugurado en 1857, basamento que finalmente recayó en Juan Bautista Biasca. Muchas de estas empresas dotaban también a las residencias de clase alta de todo tipo de objetos decorativos tan caros al gusto de la época.

En México, “el gusto por estas obras había empezado a formarse... desde antes del Imperio. Con el surgimiento de las clases medias de la ciudad, la demanda de ‘objetos de buen gusto’ para adornar las casas se hizo cada vez mayor. Uno de los principales proveedores de estos objetos suntuarios fueron los Hermanos Tangassi, escultores italianos que llegaron a México en los años cuarenta, trayendo consigo lo que se producía en su fábrica de Volterra”; los Tangassi se encargarían entre otras obras de los monumentos a los Héroes de 1847 en Churubusco y Molino del Rey, inaugurados ambos en 1856. “En 1868 organizaron exposiciones y venta en las galerías de los altos del Teatro Nacional, donde se dieron cita ‘los conocedores’ para comprar candelabros, fuentes de alabastro, chimeneas de mármol, cornisas, lámparas, angelitos y toda suerte de halagadores objetos para conformar su ambiente particular”¹⁰⁶. En la ciudad de México, para 1914, existían dos empresas dedicadas exclusivamente al comercio del mármol, casi con total seguridad de origen italiano: la fundada en 1892 por Augusto C. Volpi, y la “Marmolería Italiana”, de Aqueiles Yardella¹⁰⁷. Volpi realizaría entre otras destacadas obras, el monumento al general Nicolás Bravo donada por la colonia española en 1910, ubicada frente a la Escuela Cantonal Francisco Clavijero en Veracruz.

¹⁰⁴. SBORGI (1988), pp. 398-399.

¹⁰⁵. MAJLUF (1994), p. 28.

¹⁰⁶. URIBE (1980), p. 82.

¹⁰⁷. SBORGI (1999), p. 164.

En cuanto a las marmolerías, podemos señalar que en Brasil las más importantes se localizaban en Río de Janeiro y São Paulo, pero también encontramos que, hacia 1871, en una ciudad intermedia como Porto Alegre, existían al menos dos firmas dedicadas a la escultura. Una de ellas “Pittanti & Cía” se anunciaba como importadora de mármoles italianos. En esas oficinas se elaboraban todo tipo de obras de arte, para exteriores e interiores. En ellas se hizo el monumento al Conde do Pôrto Alegre erigido en la Plaza del Portón, tal como figura en el basamento, aunque no se indica el autor nominal de la estatua en mármol del personaje. Se aprecia como una compañía podía imponerse sobre el nombre de un escultor. La estatua del Barón de Río Branco fue ejecutada en las oficinas de João Vicente Friedrichs, aunque en este caso sí se sabe que el autor de la estatua fue Alfred Adlof, contratado por Friedrichs. Otra oficina fue la de “Pinto & Boyer”, que anunciaba la realización de esculturas en barro, túmulos, figuras, vasos, capiteles, etc. Es habitual en la ciudad de Porto Alegre la existencia de casas antiguas que integran en su ornamentación pilares rematados por pequeños leones o águilas de cemento, que es posible que procedan de esta firma. Este tipo de actividad se hizo muy extendida a finales del siglo, pero como podemos apreciar tuvo inicios tempranos.

María Elizia Borges ha dedicado sus investigaciones a indagar en el papel jugado por los marmolistas italianos, en especial en lo que a las obras funerarias respecta, aunque sus aclaraciones y conclusiones se vuelven válidas para entender también los procesos en el ámbito de la ciudad de los “vivos”. Esta autora afirma que la falta de trabajos en este sentido ha estado marcada por el hecho de que se trata de una producción que se sitúa en la frontera entre lo que se considera arte y técnica. Afirma y demuestra que los marmolistas se hallaban en una posición privilegiada, prestando amplios servicios a los cementerios y a las eclécticas construcciones de las urbes brasileñas.

Al estudiar el caso de la ciudad de Ribeirão Preto, señala como una de las mayores dificultades la falta de mano de obra especializada en el tratamiento del mármol, lo que se agravaba con el hecho de que en las escuelas de Artes y Oficios no se solían enseñar estos aspectos. Esto llevó a los marmolistas italianos a formar operarios en sus propios establecimientos, que por lo general eran los propios hijos del dueño o inmigrantes italianos que buscaban una manera de ganarse la vida. La idea del taller donde se daba la relación maestro-aprendiz fue la tónica que prevaleció, como se dio en el caso del marmolista Carlo Barberi quien instaló su firma en 1892, formando a sus alumnos a través de preceptos clasicistas ya que el gusto y la demanda no se habían apartado, por lo general, de estos lineamientos¹⁰⁸.

Otras actividades vinculadas al arte escultórico se desempeñaron en los talleres de yesería, y muchos de ellos se debieron a iniciativa de inmigrantes italianos, o, como en el caso del Taller La Helvética de la familia Righetti en Córdoba (Argentina), suizos del cantón de Ticino. En el mismo trabajaban en conjunto suizos e italianos, convirtiéndose en una escuela para sus descendientes y para aprendices argentinos, permitiendo la construcción de obras desde la última década del siglo XIX (como el Banco de Córdoba o el Teatro San Martín y el Panal), hasta mediados del XX (el Auditorium de Radio Nacional). El funcionamiento del citado taller dependía en parte de licitaciones para edificios públicos como así también de la actividad de sus dueños en carácter de subcontratistas de las empresas constructoras. Asimismo se advierte una vinculación con obras de determinados arquitectos o ingenieros, algunos muy conocidos como Francisco Tamburini y Jaime Roca.

Con el tiempo el Taller tuvo renombre convirtiéndose en la fábrica de yeso más grande de la ciudad, y un alto porcentaje de las molduras de viviendas y obras de la década del 1930 fueron construidas en el mismo, siguiendo en casos modelos

¹⁰⁸. Cfr.: BORGES (2002), pp. 86-93.

consultados en catálogos europeos de circulación americana. Vinculado al Taller trabajaba el escultor Luis Ramacciotti, autor de numerosas maquetas y modelos artísticos que ofrecía aquel. Entre sus obras más salientes se encuentra la fuente-monumento a Neptuno en el Parque Sarmiento de Córdoba y una serie de estatuas que se hallan en la fachada de la iglesia de los Capuchinos donde sobresalen las figuras de los esclavos que sostienen las torres y que fueron realizados in-situ a varios metros de altura. Otras estatuas se realizaron para los parques de residencias privadas como la estancia de la familia Minetti en Río Ceballos, o el Cristo del Campo de Bordenave, siguiendo un modelo de Ramacciotti¹⁰⁹.

El establecimiento de escultores italianos, casi de forma masiva, es una constante pues en las capitales americanas, careciendo la mayor parte de ellos de consideración alguna en sus países pero que vieron abierta la posibilidad de obtener encargos, vivir de sus labores e inclusive de granjearse cierto prestigio en las naciones de acogida. Podría citarse en el caso de Guatemala, el arribo a partir de la última década de siglo de escultores como Antonio Doninelli (en 1893), Andrés Galeotti Baratini, Juan Espósito, el exitoso Francisco Durini, Bernardo Caucino, Achille Borfhi, Luis Liutti y Desiderio Scotti, todos ellos con obras en la ciudad, destacando la estatua ecuestre del general Barrios y la de Miguel García Granados, ambas de Durini y fundidas en Italia. Esta última, esculpida por Adriático Froli, fue declarada monumento nacional en 1947. Proyectada durante la última década del XIX, la misma se encuentra en el guatemalteco Paseo de la Reforma, en línea con la Torre de los Reformadores.

La estatua de García Granados se halla ubicada sobre una columna clásica en cuyo pedestal se sitúan las figuras alegóricas de la Libertad, la Historia, la Justicia y la República; esta última, en el frente, aparece de pie sosteniendo con una mano el pabellón nacional y con otra la corona de laurel. Cuatro leones, en un estadio inferior, representan a la Paz, la Constitución, el Progreso y la Unión¹¹⁰. En cuanto a Barrios, otra de sus conmemoraciones es la que se encuentra en San Marcos, realizada por Borfhi, que posiblemente sea la primera estatua fundida en el país¹¹¹. En Honduras, por caso, varias de las primeras estatuas importantes, como la de José Cecilio del Valle, en mármol, y los bustos del general Cabañas y el padre José Reyes tuvieron que ser encargadas a Italia. Todas ellas, junto al monumento ecuestre de Francisco Morazán, obra del francés Léopold Morice, fueron inauguradas el 30 de noviembre de 1883 por el general Bográn al tomar posesión de la presidencia de la República¹¹².

Quizá el caso más destacado en el continente sea el de la citada familia de los Durini, de origen genovés. En San José de Costa Rica hallamos ya en 1886 a Francisco Durini Vassalli anunciándose como escultor y negociante de mármoles, quien desempeñaría papel esencial en una de las obras públicas más relevantes de la ciudad, el Teatro Nacional. En 1893 se multiplicaron los contratos en su favor para proveer a la obra de columnas, pavimentos, estatuas, mármoles y otros enseres, para lo cual se trasladó a Italia enviando desde allí dichos elementos, recibiendo en San José su hermano Lorenzo. Estas tareas dieron notoria fama a la firma “Durini Hermanos” que se presentaban como “escultores, arquitectos. Empresarios constructores y negociantes de mármoles”, sucediéndose los contratos en los años 1895 y 1896 para abastecer a la clientela de pilastras, adornos para fachadas, pedestales además de los componentes que ya proveían con anterioridad. Para el Teatro gestionaron asimismo y trajeron desde Italia el telón de boca, pintado por Carlo Orgero, y las esculturas de Pietro Bulgarelli (la Danza, la

¹⁰⁹. RIGHETTI (1999).

¹¹⁰. DURINI (1996), p. 64.

¹¹¹. GRAJEDA MENA (1961), p. 48.

¹¹². MARIÑAS OTERO (1960), p. 221.

Música y la Fama), de Pietro Capurro (la Comedia y la Tragedia) y de Adriático Froli (Calderón de la Barca y Beethoven), comisionándose varias escenografías a Antonio Rovescalli¹¹³.

Si Francisco y Lorenzo Durini Vassalli tenían como antecedente la obra de su padre Giovanni, también tendrían asegurada la sucesión con las tareas desempeñadas por Pedro y Francisco Durini Cáceres, hijos de Lorenzo, con quien éste fundó una nueva firma en Quito, “L. Durini & Hijos”, disuelta en 1906 tras fallecer Lorenzo. Además de las señaladas labores costarricenses, su radio de acción se amplió a otros países centroamericanos y fundamentalmente a Ecuador, su cuna americana. En El Salvador, los Durini concretaron el *Ángel de los Próceres* en la Plaza Libertad y la estatua ecuestre de Gerardo Barrios (1909), además de numerosos mausoleos y el Teatro Nacional de Santa Ana en San Salvador. De todos ellos nos interesa particularmente el de los próceres de la Independencia, columna en cuya cima se halla el ángel de la Gloria que, con dos coronas, se apresta a honrar a la República que aparece sedente a los pies de aquella.

En el caso de la Argentina es hartamente revelador el caso del escultor veneciano Víctor de Pol, formado en distintas ciudades italianas junto a maestros de la talla de Ettore Ferrari, Augusto Passaglia -también maestro de los argentinos Francisco Cafferata y Arturo Dresco- en Florencia y Giulio Monteverde en Roma. La llegada de de Pol a la Argentina en 1887 está vinculada a la construcción de la ciudad de La Plata, fundada un lustro antes; arribó tras ser recomendado por Monteverde cuya vinculación al país se había iniciado con la realización del monumento a Mazzini en Buenos Aires. Las tareas que asumió de Pol fueron dos fundamentalmente: la realización de las estatuas alegóricas y doce bustos de científicos europeos para el Museo de Ciencias Naturales de La Plata y las obras escultóricas para el Palacio Legislativo. Retornado a Italia en 1890, la presión de los encargos desde la Argentina le hicieron regresar de forma definitiva en 1895¹¹⁴. Podríamos comparar su trayectoria en tal sentido con la del catalán Torcuato Tasso, reputado en Barcelona pero decidido a afincarse en el país americano para hacer frente a numerosas comisiones.

Así, las solicitudes y la participación en concursos comenzaron a sucederse de tal manera para de Pol que inclusive debió declinar la posibilidad de concurrir al certamen monumental más importante de la Argentina a comienzos del XX, el convocado para dotar a Buenos Aires de un monumento conmemorativo a la Independencia, por hallarse sobrepasado en sus posibilidades de cumplir con todas las obligaciones adquiridas. Desde su regreso en 1895 había obtenido el segundo premio -por detrás de su compatriota Ettore Ximenes- para realizar el mausoleo a Manuel Belgrano (1897), había realizado entre otras obras el monumento a Domingo Faustino Sarmiento para San Juan (1901) y el del obispo Fernando de Trejo y Sanabria colocado en el claustro de la Universidad de Córdoba (1903). En 1906 participó del concurso para erigir un monumento a San Martín en Lima, obra que quedaría en manos del valenciano Mariano Benlliure¹¹⁵.

En el caso de Brasil la presencia de artistas y artífices italianos se va a acentuar a finales del XIX. Río de Janeiro acogió a numerosos escultores como Luigi Giudice -convocado en 1854 para crear una escuela de escultura, Camillo Formilli y Alessandro Sighieri, autor éste, en 1901, del monumento a los muertos en el navío Lombardia, homenajeando a los 114 marineros diezmados por la fiebre amarilla en la bahía de dicha ciudad en 1896. Por su parte, en São Paulo la impronta fue aun mayor, destacando artistas como Lorenzo Petrucci, Pasquale De Chirico -autor del monumento a Floriano Peixoto en

¹¹³ . BARIATTI, R.. “El aporte italiano al Teatro Nacional”. <http://www.uaca.ac.cr/acta/2000may/rita.htm>

¹¹⁴ . Cfr.: ROCCA (1992).

¹¹⁵ . Ibidem.

Curitiba-, Virgilio Cestari -autor del monumento a Tiradentes en Ouro Preto y, curiosamente, de un pabellón neoárabe en el zoológico de Buenos Aires-, Amadeo Zani -autor, entre otros, del monumento a la Fundación de São Paulo inaugurado en 1925 y el dedicado a Giuseppe Verdi¹¹⁶.

La presencia italiana fue muy amplia también en los concursos para monumentos. Así, para el citado monumento a la Fundación de São Paulo, en 1910, se habían presentado tres brasileños y tres italianos; para el monumento a la Independencia, nueve eran italianos, siendo los tres primeros premios para artistas de esa nacionalidad: Ettore Ximenes, Luigi Brizzolara y Nicola Rollo. El caso de Brizzolara sería bastante curioso: en 1923 venció en el concurso para el monumento a la República Brasileña en Río de Janeiro -dejando ahora en segundo lugar a Ximenes-, pero dicha obra nunca llegó a ser construida¹¹⁷. Era al menos la segunda vez que le ocurría esto a Brizzolara, quien ya había visto como, tras haber vencido junto a Gaetano Moretti en el concurso para el monumento a la Independencia Argentina en 1910, su proyecto nunca llegó a cristalizarse. De cualquier manera tendría su compensación al realizar, en São Paulo, el monumento a Carlos Gomes, y otros como el mausoleo Matarazzo en el cementerio de la Consolación en dicha ciudad.

Su compañero en el proyecto argentino de 1910, el arquitecto Gaetano Moretti, fue otro de los italianos que gozó en Iberoamérica de grandes encargos, sobresaliendo la culminación del Palacio Legislativo de Montevideo (1913-1925) tras el fallecimiento, en 1904, de su compatriota Víctor Meano que se había adjudicado la obra ese mismo año. En la parte escultórica del mismo, en la que sobresalen las 24 cariátides de 3,09 metros de altura ubicadas en la linterna que remata el edificio, trabajaron cinco artistas italianos y varios uruguayos consagrados, la mayor parte de ellos, como José Belloni, Ángel Ferrari, Felipe Menini, Amadeo Rossi Magliano, Miguel Rienzi, Leonardo Vittola o Edmundo Prati, de evidente ascendencia italiana. Los europeos fueron Arístides Bassi -autor de varios panteones en cementerios uruguayos y del monumento a los Fundadores de la Colonia Suiza (1937)-, Vicente Morelli, Pietro Lingeri, Pasquino Bacci y, el más destacado de todos, Giannino Castiglioni, autor entre otras obras incorporadas al edificio, de los dos grupos monumentales que coronan el pronaos dedicados a *La Gloria de la Democracia y de las Armas que la defienden* y *La Gloria del Trabajo y de la Ciencia*, ejecutados en Milán en 1928¹¹⁸.

Si bien cuando hablamos de las empresas de mármol italianas en América y la importación de dicho material desde Italia, como se habrá advertido, apenas hay menciones a los “grandes nombres” de la escultura de ese país, es claro que muchos de los “consagrados” dejaron su huella estatuaría en América como se deja constancia a lo largo del presente estudio. En tal sentido, bastaría con echar una ojeada a los artistas que participaron en el proyecto monumentalista más importante verificado en Roma en el cambio de siglo, el monumento a Vittorio Emanuele II. En dicho emprendimiento se reunieron varios de los escultores italianos más reputados del momento, de la misma manera que ocurrió en Madrid con el monumento a Alfonso XII en el Retiro, obra con la que España venía a superar el ser “una vergonzosa excepción en esta clase de manifestaciones cultas”, al decir del arquitecto José Grases Riera, vencedor del concurso, en la memoria que publicó en 1902.

De los artistas participantes del monumento romano podríamos empezar citando a Angelo Zanelli, a quien haremos amplia referencia más adelante, autor de la *Dea Roma* y de los frisos ubicados bajo la estatua ecuestre de Vittorio Emanuele II, y que en América destacó por el Artigas ecuestre de Montevideo (1923) y las tres estatuas

¹¹⁶. CARBONCINI (1984).

¹¹⁷. Ibidem.

¹¹⁸. Ver: BAUSERO (1965).

principales del Capitolio de La Habana (1928). Pero también estuvieron presentes en el Vittoriano Giulio Monteverde, autor de *Il pensiero*, Edoardo Rubino con la *Vittoria sui rostri*, Pietro Canonica con *El Tirreno*, Luigi Casadio con *La Basilicata*, Giovanni Nicolini con *La Calabria* y Ettore Ximenes con “El Derecho”. Monteverde había realizado el monumento a Mazzini de Buenos Aires (1878); Rubino, sería el autor tanto del monumento como del mausoleo dedicados a Bartolomé Mitre en la misma ciudad; Canonica realizaría el monumento a Bolívar inaugurado en Roma en 1934 del que se harían copias para varias ciudades americanas; Casadio habría de radicarse en Ecuador, siendo propulsor del indigenismo en ese país y maestro del pintor Camilo Egas; Nicolini sería autor de monumentos en La Habana como los dedicados a Alejandro Rodríguez Velasco (1919), Tomás Estrada Palma (1921) y a José Miguel Gómez (1936) -planteado éste a la manera de un Vittoriano en pequeño-, y del mausoleo de Joaquim Aureliano Nabuco de Araújo, célebre en el proceso de la liberación de los esclavos en el Brasil, sito en el cementerio Santo Amaro de Recife (Brasil)¹¹⁹; Ximenes autor, entre otras obras americanas, del mausoleo a Belgrano en Buenos Aires (1898) y del monumento a la Independencia en São Paulo (1922). Eugenio Maccagnani, quien había realizado el monumento a Garibaldi de Buenos Aires (1904) fue el más activo en el Vittoriano siendo autor de *La Filosofía*, la estatua de la Victoria en el perímetro del mismo, un trofeo en uno de los ángulos y, sobre todo, las figuras representativas de las 14 ciudades italianas que rodean el basamento de la estatua ecuestre de Vittorio Emanuele II.

De todos los citados, fueron pocos los que se desplazaron a América, como es el caso de Edoardo Rubino quien viajó en 1908 a Buenos Aires junto a Davide Calandra tras adjudicarse el concurso para el monumento a Mitre, a fin de concretar los acuerdos necesarios y elegir el sitio para el monumento. El contacto con artistas locales quedó reflejado en el retrato de *Edoardo Rubino modelando el monumento al general Mitre* que años después pintaría el argentino Antonio Alice. Fallecido Calandra en 1915, la ejecución quedó a cargo de Rubino, al igual que ocurrió con el monumento a Umberto I para la romana Villa Borghese, inaugurándose finalmente ambas obras en julio de 1927 la primera y en 1926 la de Roma. Rubino, discípulo de Tabacchi y autor de importantes monumentos en Turín como los dedicados a Federico Sclopis (1903-1905), al caricaturista Casimiro Teja (1904), a Edmundo de Amicis (1923), al Carabinero (1925-1933) en los Jardines Reales, y la estatua-faro de la Victoria (1928) en el Parque de la Rimembranza, además del grupo escultórico del palacio de la Electricidad (1915-1928) en Vía Bertola, mostraba en su obra un lenguaje art nouveau en el que se manifestaban las influencias de Leonardo Bistolfi y del propio Calandra. Se encargaría de realizar también el mausoleo de Mitre en el cementerio de la Recoleta, de Buenos Aires. Un discípulo de Calandra, el turinés Alessandro Chiapasco, había sido para entonces autor del monumento a Guillermo Brown inaugurado en 1919.

5.b. Escultores europeos y problemas de rigor histórico

Una característica particularísima de América con respecto a Europa, que se convierte en uno de los factores que deben ser analizados con detenimiento por los estudiosos de la estatuaria conmemorativa en nuestro continente, es el alto porcentaje de monumentos ejecutados por europeos, experiencia que trajo consigo numerosas reticencias, por un lado, y por otro duros cuestionamientos sobre todo de carácter iconográfico, originando polémicas acerca de la validez de los retratos de los personajes, su carácter individual, su indumentaria, y hasta las alegorías que solían acompañarle en el basamento y su significación. Estas vicisitudes se dieron

¹¹⁹ . Repr.: *La Ilustración Artística*, Barcelona, año XXXII, Nº 1625, 17 de febrero de 1913.

especialmente en aquellos monumentos destinados a conmemorar personajes históricos y en los que los escultores europeos debían realizar tanto la estatua de estos como relieves representando sus hechos más destacados, y a veces alegorías que complementarían la visión de conjunto. Se trata de percibir que en variadas ocasiones los ejecutores de las obras no conocían sino más que superficialmente a los personajes que debían representar, contando con iconografías limitadas o mal interpretadas.

Si consideramos el retrato escultórico como un arte en el que una de sus partes esenciales es, como en el retrato pictórico, transmitir la fisonomía individual del retratado, su personalidad, su expresividad más allá de los rasgos puramente físicos, el problema se agravaba, careciendo en numerosas ocasiones aquellos artistas del suficiente conocimiento de las obras que para la posteridad habían dejado los prohombres. Esto se subsanaría en parte en el siglo XX recurriéndose a veces a los servicios de algún artista, historiador o intelectual americano radicado en Europa, para que visitara el taller de aquel escultor europeo que estuviese haciendo un monumento para América, sobre un hecho o personaje histórico, para que supervisara la validez de las iconografías que estaba plasmando. Era necesario contrarrestar afirmaciones como la del argentino Carlos Zuberbühler cuando decía que “un mal retrato es una mentira que no se debe divulgar”.

En el sentido señalado podríamos apuntar como uno de los ejemplos más conocidos la estatua de Domingo Faustino Sarmiento realizada por Auguste Rodin y emplazada en Buenos Aires en 1900. Desde el mismo momento de la inauguración se cuestionó su validez como transmisora de la imagen que se quería difundir del expresidente y maestro de los maestros según la tradición argentina, más allá de las cuestiones técnicas y estéticas. Años antes, en 1887 se había inaugurado en la misma ciudad el monumento a Lavalle ejecutado por el escultor italiano Pietro Costa según diseño hecho en Florencia por el pintor uruguayo Juan Manuel Blanes. Esta colaboración entre Costa y Blanes no sería la única ya que a la vez, según modelo del uruguayo, Costa ejecutó en Florencia la estatua del viticultor Francisco Vidiella, iniciador de las plantaciones de vid en Villa Colón (Uruguay), sitio en el que fue inaugurada en 1889. No deja de llamar la atención el hecho de que esta, que fue la primera estatua dedicada a un personaje en el Uruguay, fuera destinada a un obrero del adelanto rural.

Pero volviendo al monumento a Lavalle, el completo estudio publicado por Magaz y Arévalo sobre el mismo nos permite extractar algunos detalles de interés como son los términos de Blanes al referirse al rostro y a la expresión del homenajeado, señalando que a Costa “Le preocupó que la semejanza fisonómica no fuera totalmente fiel... Aquí, siguiendo costumbres arraigadas durante mucho tiempo, las representaciones escultóricas tomaban como modelo las copias que se sacaban de las mascarillas mortuorias”. La idealización a la que sometió el escultor al rostro de Lavalle la apoyó teóricamente con un párrafo de Hegel que señalaba que “la faz del principio personal debe ser excluido de las representaciones de la escultura, dejándose el género retrato para los bustos”. La inauguración del monumento el 18 de diciembre de 1887 incluyó detalles curiosos como la colocación frente al mismo de la puerta a la que había atravesado la bala que acabó con la vida de Lavalle, la boa ensangrentada que tenía puesta al momento de su muerte, la faja de seda punzó que solía utilizar sobre el uniforme, la bandera bordada en Uruguay en 1839 para su ejército y otros elementos simbólicos¹²⁰.

El monumento a Lavalle, cuya iniciativa data de 1874, se convirtió en el epicentro de celebraciones patrias. El representante de Costa en la Argentina, y excónsul de Uruguay en este país, Emilio Rodríguez, le había rogado a Blanes una buena realización del monumento a Lavalle “por ser este caudillo del Partido Unitario, el ídolo de la gente rica y

¹²⁰ . MAGAZ-ARÉVALO (1985), pp. 52-55.

de alta posición social”. En una carta posterior, fechada en Florencia, Blanes da cuenta de los fundamentos de su proyecto a Rodríguez diciéndole que dado que se trataba de un homenaje a un militar, creía conveniente la utilización de una columna dórica. Asimismo notifica de la inclusión de los escudos de las 14 provincias a través de catorce faces de la fortaleza base, la que “está coronada por cuatro balas sobre las cuales están tendidos festones de lauro y flores, que no le negarán a Lavalle sus amigos”¹²¹.

En la ejecución de la estatua de Lavalle, de 3,40 metros de altura (el total del monumento alcanza a 19,75), Pietro Costa debió incluir, muy a su pesar, un bicornio en la mano izquierda del personaje, lo que consideraba “un accesorio que atacaba la seriedad de la estatua”, pero no dudó en obedecer las indicaciones ya “que en definitiva se inclinaba hacia los gustos del día y... ejecutaba lo que se le ordenaba”. En una destacada obra realizada con anterioridad por Costa, el monumento a Mazzini en la Piazza Corvetto de Génova (1882), vemos ciertos aspectos compositivos que se vinculan al de Lavalle, ya que también el personaje aparece sobre una columna clásica, y adelantando un pie (Mazzini el derecho, Lavalle el izquierdo), que sobresale del pedestal. El prócer italiano aparece sosteniendo un libro con la mano izquierda, detalle que ya estaba presente en otro monumento a Mazzini, el de Giulio Monteverde inaugurado en Buenos Aires (1878), aunque sus características son muy diferentes al de Costa.

Retornando a las polémicas, recordadas son las surgidas en Brasil tras el emplazamiento en Río de Janeiro, en 1862, del monumento a Pedro I realizado por el francés Louis Rochet. El redactor de un periódico se preguntaba: “Cuál será la razón para que el caballo de la estatua ecuestre, como si fuese un camello, teniendo a mano izquierda levantada, tenga también el pie izquierdo adelantado en lugar del derecho?”¹²². El monumento incluía en su base las figuras sentadas de varios indígenas simbolizando los ríos americanos, siguiendo las bases del imaginario alegórico determinado en la vieja Europa. Ríos brasileños como el Amazonas aparecían representados como un indio más cercano a un piel roja del norte que a uno de las tribus amazónicas, cuestión que tampoco pasó desapercibida por los críticos e historiadores brasileños¹²³. Lo mismo ocurrió con la fuente de la Plaza de Armas de Cusco (Perú), coronada durante años por la figura de un piel roja (representativo de Atahualpa), ajeno por completo a la realidad de los indígenas peruanos.

Cuestionamientos similares ocurrieron con otros destacados monumentos americanos como los ecuestres dedicados a Máximo Gómez en La Habana y a José Gervasio Artigas en Montevideo. En el primero de los casos, en 1919 se leían irónicas líneas en la revista *Arquitectura* de la capital cubana refiriéndose en general a los artistas italianos y a otros extranjeros participantes en el concurso. De los primeros, decía, “Diluyen estas obras en torrecillas, arabescos, molduritas y otras mimeces que no dejan presentarse en su verdadero tamaño al héroe que se quiere presentar. Su multicolorismo los mata; recuerdan las aldeanas que llevan el corpiño de un color, la enagua de otro, las medias de otro y donde el sombrero y el sueco guardan tanta proporción como el peinado y el lazo de la cintura”. Sobre los proyectos de otros foráneos refería: “Galy pensó en Barnum & Bailey ‘dans la Amérique’ y nos atizó un circo con Buffalo Bill al momento de perseguir los indios del Oeste. Jaegers nos da la idea de Andreas Hoffer marchando al patíbulo en su cabalgadura en vez de ir en una carreta como el héroe tirolés. Keck-Homboster puso un lechero de repletas alforjas ante galería traída de Atenas para preservar de la lluvia a los concurrentes. Pascual no está del todo malo;

¹²¹ . Ibidem, pp. 47-48.

¹²² . *Correio Mercantil*, Río de Janeiro, 28 de marzo y 2 de abril de 1862. Cit.: FRIDMAN (1996), pp. 52-55.

¹²³ . Ver: FRIDMAN (1996).

pero pegó la Victoria de Samotracia porque, probablemente, nuestra república -para él- no tiene cabeza. Y Coppini, alentado por la idea de un pueblo que admira a un burgués improvisado militar, nos da la del burgués entrando a caballo en su villa”¹²⁴.

Por su parte, el de Artigas, inaugurado en 1923, fue obra del italiano Angelo Zanelli, quien, a pesar de haber manifestado su amplio conocimiento iconográfico del prócer uruguayo y su compenetración con los hechos históricos a él vinculados, no pudo evitar las críticas. Una de ellas provino del arquitecto Leopoldo Carlos Agorio quien censuró la obra en general y el gran relieve representando el éxodo del pueblo uruguayo: “No hay una documentación seria, es cierto, en lo que respecta a los tipos que forman la composición, lo que no deja de ser un defecto grave cuando se va justamente a lo anecdótico; pero el buen criterio popular no hace mayor hincapié en que las mujeres calcen botín de tacón alto y viertan el agua en primorosas ánforas”¹²⁵. También se le achacó al artista el hecho de que el caballo de Artigas no fuera de raza criolla, o que la espada que aparece pendiente de la montura fuera un detalle anacrónico.

De cualquier manera estos “errores” iconográficos no eran exclusividad de los escultores europeos, ya que problemas similares se plantearon a partir de obras de creadores americanos. Podríamos citar algunos ejemplos, como los ocurridos en México con algunas estatuas a las que se discutió su veracidad fisonómica, por caso las del coronel Gregorio Méndez o la del general Zuazua destinadas ambas al Paseo de la Reforma. Respecto de la primera, enviada por Tabasco, apareció en 1897 un artículo en prensa bajo el título de “caricatura en bronce” en donde se afirmaba: “Nosotros que conocimos y tratamos en la intimidad al valiente militar, podemos asegurar que no es su imagen la que está en bronce, sino una caricatura mal hecha de cuando era joven, sin tener ningún parecido con el hombre maduro, que murió aquí en México pobre y olvidado”¹²⁶. En cuanto a Zuazua, su propio hijo afirmaba ante la estatua que “no tenía más parecido que las patillas, la frente y la cabeza”; “El valiente militar no vestía de charro, ni usaba bota fuerte, ni cargaba espadón, ni otras cosas con que allí está en pie. Usaba chaquetín con vueltas de cordón negro, pantalón militar, sombrero Columbia, un fuste en la mano y sin arma alguna: así se le veía siempre a caballo; nunca dejaba cuatro pistolas enormes, cuyas fundas parecían árganas”¹²⁷.

Al igual que ocurrió con la pintura de historia, como se puede advertir, los debates en torno al rigor histórico estuvieron a la orden del día en el ámbito de la escultura. Otro caso interesante de apuntar le ocurrió al escultor mexicano Islas al realizar un bronce ecuestre de Porfirio Díaz en 1889, encontrándose con las observaciones de un crítico que le señaló falencias indumentarias aunque las vio positivamente: “el artista cubrió la espalda del jinete con la capa o pequeña clámide. Esto, aunque rompe la verdad histórica, constituye la única manera de desvanecer la ingrata y antiestética forma del traje actual y lejos de amenguar el mérito de la obra lo acrecienta por la ciencia y vaporosa delicadeza con que se ejecutaron los paños”¹²⁸. No faltaron las discusiones en torno a los rostros de los representados, tal como apuntáramos le ocurrió a Rodin con el Sarmiento; en Bogotá pasó con la estatua sedente de Miguel Antonio Caro que fue ubicada frente al edificio de la Sociedad Colombiana

¹²⁴ . *Arquitectura*. La Habana, t. III, N° 1, julio-agosto de 1919, p. 17.

¹²⁵ . AGORIO, L. C.. “El monumento al General Artigas”. *Arquitectura*, Montevideo, N° LXII, enero de 1923.

¹²⁶ . “Caricatura en bronce”. *El Universal*, México, 3 de abril de 1897. Cit.: RODRÍGUEZ PRAMPOLINI (1997), t. III, p. 392.

¹²⁷ . “Zuazua no es Zuazua”. *La Patria*, México, 8 de enero de 1898. . Cit.: RODRÍGUEZ PRAMPOLINI (1997), t. III, p. 396.

¹²⁸ . “Una obra de arte”. *El Siglo XIX*, México, 12 de septiembre de 1889. Cit.: RODRÍGUEZ PRAMPOLINI (1997), t. III, p. 263.

de Ingenieros, en la Calle 19; al ser abierta ésta la estatua fue retirada y guardada en un depósito, para luego ser ubicada frente a la entrada de la Academia Colombiana donde actualmente se encuentra. Hay quienes afirman que el personaje representado no es Caro sino Poincaré¹²⁹.

Otro tipo de detalles fueron observados, como sucedió con el caballo que Joseph-Louis Daumas realizó para el monumento a San Martín de Santiago de Chile (1863) sobre el que Vicuña Mackenna sentenció: “En la ejecución del caballo, el escultor no ha sido tan feliz. Se le recomendó imitara en lo posible un caballo chileno para lo que se le hizo presente (careciendo de un modelo apropiado) que reprodujera un término medio entre el caballo normando y el árabe, que tienen, el uno la fuerza, y el otro la agilidad de la raza andaluza, pues ésta es la misma de Chile, aunque ventajosamente alterada en este país”¹³⁰.

En otras ocasiones las cuestiones de “fidelidad” histórica se relegaron intencionadamente ante la necesidad de exaltar un suceso del pasado de forma evidente, sin obviar ciertos tonos de grandilocuencia. Es lo que ocurrió por caso en los dos enormes relieves que se encargan a Lola Mora para la Casa Histórica de Tucumán, sitio donde se había jurado la Independencia argentina, que fueron colocados en 1904. Los mismos, fundidos en las casas Nelli y Bestianelli de Roma, representan, uno el *25 de mayo de 1810* y el otro el *9 de julio de 1816*. Curiosamente, en el primero de ellos integra a la escena al presidente Nicolás Avellaneda -de quien haría un monumento para la localidad bonaerense que lleva su nombre (1913)-, la figura de un gaucho, y algunos inmigrantes italianos, que nada tuvieron que ver en aquél hecho histórico, ocurrido más de medio siglo antes de que estos alcanzaran relevancia. Lo mismo con respecto al otro relieve, en donde sobresale la figura del presidente Julio A. Roca, quien había encargado los relieves a Mora, y que ni siquiera había nacido cuando se produce el hecho en el que se erige en figura principalísima. Así pues, en ocasiones lo simbólico prevaleció sobre el rigor documental.

Si los errores iconográficos fueron patrimonio mayoritario de las obras ejecutadas por manos europeas, buena parte de la “culpa” se cifra en el hecho de que fueron escasos los artistas americanos que tuvieron ocasión de realizar monumentos antes de 1890. En el Perú cita Natalia Majluf a algunos pasados el meridiano del XIX, destacando la “estatua de la Libertad de Ayacucho hecha por el peruano Juan Suárez en 1852, y la escultura de José Olaya que el escultor Salvador Gómez Carrillo de Albornoz ejecutó para Chorrillos en 1867”¹³¹. En La Habana el primer monumento importante realizado por un escultor local fue muy tardío, en 1893, el dedicado a Francisco de Albear y Lara, obra de José de Vilalta Saavedra.

Por lo general en las academias americanas decimonónicas, al menos en las consolidadas, si bien no es frecuente la proyección de obras monumentales dadas las carencias ya expresadas (escasez de artistas preparados, ausencia de fundiciones, etc.), sí se desarrolló una particular destreza en el diseño de relieves, lo que lógicamente se convertiría en una de las vías de incorporación de los artistas a los monumentos que comenzaron a emplazarse. Se llevaron a cabo obras conmemorativas en las cuales el conjunto principal quedó en manos de un escultor europeo, mientras que los relieves del pedestal fueron adjudicados a un artista local, como fue el caso del monumento a Bernardo O’Higgins en Santiago de Chile, inaugurado en 1872, siendo el autor de la estatua principal Albert Ernest Carrier-Belleuse y los relieves de Nicanor Plaza. En el monumento a Pedro I en Río de Janeiro ocurrió algo más sangrante, ya que el concurso

¹²⁹. BATEMAN (2002), p. 36.

¹³⁰. VICUÑA MACKENNA (1902), p. 142.

¹³¹. MAJLUF (1994), p. 26.

fue ganado por un escultor local, Maximiano Mafra, pero la realización escultórica, según dicho proyecto, le fue luego adjudicada a un francés, Louis Rochet, que prácticamente desplazó al brasileño en la autoría del monumento.

En este proceso no debe obviarse que fueron los propios países americanos los que potenciaron una imagen propia “hecha” por europeos, ya que esto aparecía como garantía de “progreso”, mito sobradamente consolidado en el continente durante la segunda mitad del XIX. Es clarificador el afán de los gobiernos de contratar obras de “firmas conocidas” en Europa, de tal manera que las ciudades americanas se parecieran a las europeas al punto de que sus mismos monumentos fueron obra de aquellos. Por contrapartida, para los escultores europeos los encargos americanos significaban una de las maneras de consagración y posibilidad de autopromoción para recibir nuevos encargos, tanto que es habitual encontrar en las biografías de dichos artistas, en letras destacadas, la mención de sus “triumfos en América”.

Natalia Majluf, hablando del monumento al Dos de Mayo en Lima, afirma que “No es casual que se haya diseñado íntegramente en París, como resultado de un concurso convocado en esa ciudad; que el modelo haya sido escogido por un jurado europeo, y que su realización fuera responsabilidad de dos artistas franceses. El monumento fue incluso visto por el público francés antes de que se instalara en Lima”¹³². Este monumento fue realizado por Louis-Léon Cugnot, quien realizaría entre otras obras las esculturas del Salón de las Cariátides en el Hôtel de Ville de París, y el arquitecto Edmond Guillaume. El jurado fue presidido por el pintor Charles Gleyre y el concurso se celebró en febrero de 1868. El monumento se inauguró en Lima en 1874. Un comentarista justificó el hecho de que lo hubieran realizado extranjeros: “Bronce y mármol teníamos con profusión en las minas de nuestros Andes y en las canteras de nuestros cerros; pero, ¿y el arte, soplo vital, el alma? / No existía entonces, no existe todavía entre nosotros, -privilegio es de otros pueblos, -don que nos será concedido después del transcurso de muchos años. / Era necesario buscarlo muy lejos allá donde vive el calor del entusiasmo, de la educación, de las tradiciones, y transfigurado por la inspiración”¹³³.

Como señalan Aguerre y Piccioni, en la Argentina fue Eduardo Schiaffino uno de los más ácidos detractores del hecho de que los monumentos del país fueran asumidos por extranjeros, alegando “falta de compromiso real entre el sentimiento del artista con los hechos de carácter histórico que los mismos conmemoran”, lo cual le “resta significatividad a las obras erigidas”, siendo ello producto de “mandar a comprar a Europa la expresión de la gratitud nacional, encargar de medida la fórmula del sentimiento argentino”. Defendía así la necesidad de encargar dichas obras a los artistas locales. En 1894 había sentenciado: “los grandes artistas europeos no tomaban parte en ningún concurso que no sea para ellos nacional y de una importancia tal que les pueda traer aumento de gloria. Los artistas que acuden a los concursos que se abren en el extranjero son mediocres o debutantes, lo que no les impide a veces ser inferiores, cuando no meros empresarios”. Alude al caso italiano del monumento a Vittorio Emanuele II en el cual el primer premio fue otorgado a un extranjero, el francés Nenot, pero ante ello el jurado resolvió que el proyecto a realizarse fuera el correspondiente al segundo, este sí de un italiano, Sacconi¹³⁴.

Esta frecuente ausencia de escultores de fama en los concursos se debía en parte a que querían evitar a toda costa el desprestigio que podría suponerles una derrota en estos eventos, por lo cual muchas veces se potenció el encargo directo a los artistas, con las

¹³². Ibidem, p. 15.

¹³³. “Monumento al 2 de Mayo”. *La Sociedad*, Lima, 28 de julio de 1874. Cit.: MAJLUF (1994), p. 27.

¹³⁴. AGUERRE Y PICCIONI (1998), p. 91.

ventajas de convenir un precio de acuerdo a los gastos reales que estos tendrían, además de que los contratantes se reservaban la posibilidad de dar sugerencias y hacer observaciones a los artistas en cuanto a sus obras¹³⁵. En otros casos, si bien la comparecencia de artistas de prestigio fue alta, ello no fue garantía de excelencia. En *Eurindia* reflexionaba Ricardo Rojas: “Llegó el Centenario, y resolvimos celebrar nuestra independencia encargando a Europa una cargazón de bien pagadas estatuas. Cada uno de los honestos varones de la Primera Junta consiguió la suya, tan buenas como las que podrían haber moldeado aquí las alumnas de la Academia; y la merienda cosmopolita subió de punto, cuando, para honrar a San Martín, se resolvió demolerle su pedestal primitivo que era el bueno, y empequeñecer la estatua individual en medio de innumerables figuras disparatadas, tal, por ejemplo, la de aquella chinita que se despide de su gaucho al marchar éste para la guerra de los Andes, y que en la fantasía del escultor alemán (pues fue un escultor alemán quien lo hizo), ha resultado la china joven una Margarita de corpiño alsaciano y de altos tacones, y el criollo ganadero, un rubio mancebo de la guardia prusiana”¹³⁶.

De cualquier manera esta cuestión no se zanjó ni mucho menos en aquellos años; un alto porcentaje de los monumentos erigidos en Buenos Aires siguió correspondiendo a artistas extranjeros y las polémicas al respecto se reavivaban de continuo. Emilio C. Agrelo, uno de los críticos más interesantes que participan en el debate “monumentalista”, aun en 1926 sigue abogando por la necesidad de la autoría argentina de este tipo de obras conmemorativas, a la par de reivindicar la importancia del papel de los historiadores en la concepción de las mismas, a veces inclusive sobre la libertad del artista: “Si nos detenemos un instante en el cómo y por qué se erige un monumento, sea que conmemore un hecho colectivo, sea que recuerde a una o varias personalidades, veremos que para ello ha debido preceder un juicio. Este juicio y su favorable fallo consagran ante la historia a la acción o al personaje. Y racionalmente, la sentencia para que tenga completa autoridad, deberá ser consentida por el público o su inmensa mayoría, ya que el de una de sus partes, facciones o partidos, pudiera ser fruto de apasionamientos que la desvirtuarían. / ...Es así cómo, a pesar del considerable y alto papel del artista en el monumento, él se halla supeditado a este último (el historiador), que lleva la voz del pueblo a la que nada puede oponerse”¹³⁷.

En muchos casos el hecho de que a las esculturas las realizaran artistas europeos había sido condición *sine qua non*, como ocurrió con la iniciativa de estatua a Aristóbulo del Valle en Buenos Aires, poco después de su muerte en enero de 1896, debiendo el Ministro en París, Miguel Cané, comisionar a un escultor el trabajo; el elegido fue el francés Aimé Jules Dalou, autor de prestigiosos monumentos como el Triunfo de la República (1879-1889) en la Plaza de la Nación en París. El fallecimiento de Dalou en 1902 impidió la ejecución por parte de éste de la obra para Buenos Aires. Al año siguiente se le encargó a Lola Mora, acaparadora, como ya se señaló, de un buen número de comisiones monumentales en esa época, y favorecida con la instalación de domicilio y taller en el propio Congreso de la Nación, lo que originó un comentario del escultor Rogelio Yrurtia, uno de los postergados por esa omnipresencia, tras enterarse de que la obra había sido contratada ya con la “Santa Mora”: “En donde una Mora sube a las medias con su farsa hipocrecía y toda su mistificación no se puede entablar una lucha. Es imposible”¹³⁸.

Las discrepancias dentro de la comisión darían lugar a la posibilidad de anular el convenio con Lola Mora, poniéndose el acento en el escaso parecido físico de la efigie de

¹³⁵ . Ver: REYERO (1999), pp. 322-323.

¹³⁶ . ROJAS (1951), p. 216.

¹³⁷ . AGRELO, E. C.. “Monumentos públicos”. *El Arquitecto*, Buenos Aires, vol. VI, Nº 71, junio de 1926, pp. 694-696.

¹³⁸ . Cit.: CORSANI (2002-2003).

Aristóbulo del Valle: “la cuestión de fondo consiste en que el trabajo de la señorita Mora no representa a su sujeto, que resulta transformado desventajosamente haciéndose quizá necesario colocar un letrero en el monumento a título de guía para los que conocieron al doctor del Valle, única forma en que podrían, forzando el recuerdo, hallar una semejanza”. Se argumentó inclusive lo ocurrido en París años antes, cuando la Société des Gens de Lettres había rechazado el Balzac de Rodin, encarg  ndoselo a continuación a Falguière. Mora, adelantándose a los acontecimientos, decidió emplazar el monumento por su cuenta en el Parque 3 de febrero y difundir en los periódicos la “próxima inauguración”. Días antes de producirse esta, en 1908, el monumento fue retirado tras sufrir una brutal agresi  n¹³⁹. Esta situación marcaría un punto de inflexión en la exitosa trayectoria de Lola Mora, un lento declive al que se sumaría pocos días después el rechazo, por parte de la Comisión Nacional de Bellas Artes, de un proyecto de la escultora para el frontis del Congreso, el que finalmente realizaría Víctor de Pol, aconsejándose al ministro de Obras públicas que no permitiese a Lola Mora “presentarse a los concursos, pues, a juicio de la comisión, no es escultora ni mucho menos”¹⁴⁰.

En 1910 se retoma la cuestión, y el encargo recae, ahora s   en un extranjero, poco reputado, el francés Charles Despiau; esto al menos garantizaba que los gastos no fueran tan onerosos. El monumento consistió en una figura femenina representando la elocuencia, conteniendo el mismo un medallón con la efigie de Del Valle; en torno a 1924 el monumento fue retirado y alojado en los Depósitos Municipales. De ahí fue llevado a la plaza principal de la ciudad de Campana, en la provincia de Buenos Aires, “pero adquirió un significado diferente al planteado en el objetivo primigenio, es decir, la función conmemorativa. Durante el traslado se extravi   el medallón que contenía la efigie del homenajeado y el monumento perdió, junto con él, su significado de homenaje”¹⁴¹. Al quitarse de Buenos Aires, en su lugar se colocó otro, realizado este por otro francés,   mile-Edmond Peynot, autor que ya tenía en la ciudad otras obras de importancia en especial el monumento que los franceses dedicaron a la Argentina en 1910. Fechado en 1923 este monumento se inauguró al año siguiente.

Entre los monumentos que más polémicas y kilómetros de tinta generarían destaca el ya citado Sarmiento de Auguste Rodin, en Buenos Aires¹⁴². La iniciativa comenzó a tomar forma a partir de la ley promulgada en 1889, a un año de la muerte del prohombre, aunque sufriría algunas postergaciones en su concreción. El contrato con el escultor francés, en noviembre de 1895, se había fijado en 75.000 francos debiendo éste ejecutar un pedestal de 5 metros de altura sobre el que iría la estatua, de 2 metros. Se acordó como plazo de entrega tres años y medio a partir de la firma, tiempo que Rodin no llegó a cumplir por escasos meses, ya que lo entregó a principios de 1900. Asimismo, se garantizó al artista la “libertad de creación”, algo que a la luz de lo acontecido con el monumento a Balzac, resultaba fundamental para el prestigioso escultor. El pedestal contendría tallada la figura de Apolo luchando contra la hiedra, alegorizando la lucha de Sarmiento contra la ignorancia y la barbarie, aun a pesar de Aristóbulo del Valle quien objetó la representación de la misma por el hecho de que ya había sido utilizada en el monumento a Claude Lorrain (1892).

El monumento a Sarmiento, primer testimonio de modernidad monumental en Buenos Aires, fue inaugurado el 25 de mayo de 1900 en el Parque 3 de Febrero. Curiosamente este sitio estaba históricamente vinculado a Juan Manuel de Rosas, por quien Sarmiento sentía una profunda aversión, así que podríamos hablar de “robo”

¹³⁹ . Ibidem.

¹⁴⁰ . Cit.: CORSANI (2002a).

¹⁴¹ . AGUERRE (1995), p. 183.

¹⁴² . Para este tema consultar: LE NORMAND-ROMAIN Y HERRERA (2001), pp. 68-82.

intencionado de un espacio simbólico, marcando asimismo el triunfo de la “civilización” sobre la “barbarie”, siguiendo las premisas sarmientinas, como destacó María Teresa Constantín. Rosas se “desquitaría” casi un siglo después con la instalación del monumento ecuestre realizado en las proximidades por el escultor Ricardo Dalla Lasta en 1999¹⁴³.

La entrega de la estatua por parte de Rodin y las características fisonómicas de la misma producirían, a su arribo a Buenos Aires, la repulsa de numerosos colectivos y personas debido al hecho de que se hacía difícil reconocer a Sarmiento (la imagen popular estaba vinculada al momento de senectud del personaje) en la imagen creada por el francés. Días antes de la inauguración, Eduardo Schiaffino tuvo que acometer la tarea de “abrir el paraguas”, dejando explicitado en las páginas de *La Nación* la trayectoria de Rodin y su importancia en el devenir de la escultura moderna y vinculando al Balzac con el monumento a Sarmiento. Con respecto a las ataques que ya comenzaban a manifestarse, respecto de la ausencia de parecido físico, expresaba: “Nadie de los que conocieron a Sarmiento o examinaron en su vida algunas de sus fotografías vacilará en reconocer a primera vista a nuestro grande hombre. ¿No es acaso bastante? / Por otra parte, cuando contemplamos la estatua de San Martín o de Belgrano ¿es su rostro el que interrogamos, o es la silueta monumental toda entera?”. A ello añadiría: “Se olvidaba ingenuamente que Sarmiento, antes de alcanzar la edad proveya en que lo conoció nuestra generación, había asumido como todos los humanos diversos aspectos físicos, y que precisamente su acción batalladora mal pudo realizarla en la edad del báculo; que por lo tanto el estatuario encargado de personificar su imagen para la más remota posteridad estaba en lo cierto al elegir un momento favorable de su edad viril”¹⁴⁴. Un cuarto de siglo después Emilio Agrelo haría hincapié en ese hecho: “La imagen del Sarmiento de la juventud no la ha recibido ni conservado el pueblo argentino, así en sus rasgos físicos como morales. Rodin lo ha tomado en una época en que el después ilustre argentino era muy poca cosa ante el espíritu público de su país... El Sarmiento físico, moral e intelectual que contempló el pueblo argentino después de 1852 es otro que el de Rodin, y por eso pasa indiferente delante del bloque que pretende representarlo”¹⁴⁵.

Tras la inauguración, se prolongaron en los días siguientes duras críticas, e inclusive en la primera noche tras la misma aparecieron al pie del monumento proclamas incitando a su demolición. Un crítico no vacilaba en señalar que “Es difícil concebir algo tan feo, vulgar, casi repulsivo, y por lo tanto menos parecido a Sarmiento... Sarmiento era feo... pero no tenía un cráneo de degenerado ni era su cabeza la de un notario o la de un farmacéutico de aldea... No solamente el parecido es vaguísimo, caricatural, sino que el contraste de la faz da la impresión de algo enfermo, aun más, de algo descompuesto por la acción espantosa de la muerte”¹⁴⁶. La incompreensión que Rodin había experimentado menos de una década antes con su Balzac, volvía a hacerse presente, ahora en Buenos Aires. Pocos días después de la inauguración una caricatura publicada por José María Cao¹⁴⁷ mostraba a Schiaffino, vestido con uniforme militar, ejerciendo de centinela de la estatua, acorde con su papel de acérrimo defensor de sus calidades estéticas. Recuerda el pintor que años después, estando en París, el editor fotográfico de Rodin, Eugène Druet, le hizo mención a la enorme cantidad de fotografías del monumento a Sarmiento, desde

¹⁴³ . Ver: PLANTE (2000).

¹⁴⁴ . SCHIAFFINO (1925), pp. 76 y 82.

¹⁴⁵ . AGRELO, E. C.. “Monumentos públicos”. *El Arquitecto*, Buenos Aires, vol. VI, N° 71, junio de 1926, p. 698.

¹⁴⁶ . “Ni realidad ni alegoría”. *La Nación*, Buenos Aires, 27 de mayo de 1900. Cit.: LE NORMAND-ROMAIN Y HERRERA (1997), p. 73, y AGUERRE Y PICCIONI (1998), p. 103.

¹⁴⁷ . *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 16 de junio de 1906. Repr.: LE NORMAND-ROMAIN Y HERRERA (1997), p. 73.

distintos ángulos, que eran vendidas a escultores extranjeros sobre todo norteamericanos e ingleses, para adornar sus estudios.

En 1901 se inauguraría en la ciudad de San Juan, provincia natal de Sarmiento, un nuevo monumento a su memoria, obra que recayó en el escultor italiano afincado en la Argentina Víctor de Pol. Éste, que había retratado en vivo al prohombre en 1887 era considerado uno de los cinceles más cualificados para ejecutar su efigie. En la estatua sanjuanina lo representa en su faceta de educador, sentado en la silla curul de magistrado y rodeado de dos niños. Una década después, en 1911, la ciudad de Rosario asistiría a la inauguración de un nuevo monumento de Sarmiento realizado por de Pol, obra que consolidaría al artista como una especie de “escultor oficial” del prócer, llegando a ser para Sarmiento algo similar a lo que otro italiano, Pietro Tenerani, había sido para Simón Bolívar.

En el siglo XX las críticas a las obras americanas realizadas por europeos “desconocedores” de los temas que debían representar y los lugares adonde irían destinadas sus obras, se acrecentó, poniéndose especial énfasis en la necesidad de limitar los encargos a los artistas locales que, a diferencia de sus pares del XIX, ya contaban con los conocimientos y medios necesarios para ejecutar sus obras, con el lógico añadido de la comprensión de los temas a representarse. En torno al centenario de la Independencia del Brasil, en 1922, uno de los monumentos más discutidos, fue el que realizó el italiano Ettore Ximenes en São Paulo para conmemorar el hecho histórico. En ese mismo año y ciudad se celebró la recordada Semana de Arte Moderna, y entre los artistas participantes se encontraba el brasileño Víctor Brecheret quien ya se manifestaba como una realidad en el panorama escultórico del país. En 1920 había sido aprobado su proyecto para el monumento a las Bandeiras, quizá el más destacado de la centuria en Brasil, y que se inauguraría recién en 1955.

Para aquellas fechas se había celebrado un concurso para realizar un monumento a los Andradas, paladines de la Independencia de Santos, en el que también se planteó el conflicto escultores europeos versus escultores locales. La de Monteiro Lobato fue una de las plumas más acérrimas en defensa de estos últimos, afirmando que el hecho de que se encargara a europeos los monumentos a ser erigidos en el país se debía a la indolencia, pesimismo y falta de talento que solían mostrar los escultores locales que les llevaba a no presentarse a los concursos, recayendo los premios de estos en europeos. “Desconocedor de la psicología del pueblo y de la significación íntima del tema a desarrollar en piedra y bronce, el artista exótico, por más talento que posea, siempre hace sermón de encomienda...”. Para el monumento de Santos habían concurrido solamente dos candidatos brasileños Leão Velloso y Brecheret, aunque éste último, junto a Nicola Rollo y a Sartorio, se mostraban con mayores posibilidades. Monteiro Lobato expresaba su convencimiento que, hiciera quien lo hiciera, siempre sería más interesante que el de Ximenes dedicado a la Independencia: “Adoptada la obra prima de Rollo, Santos tendrá un monumento grandioso, de los más bellos que se puedan concebir. Escogido el de Brecheret, Santos formará al lado de las ciudades audazmente vanguardistas”¹⁴⁸.

Con motivo del mismo monumento se sumó a la discusión Menotti del Picchia, otro de los intelectuales volcados decididamente en favor de Brecheret, vinculado al grupo modernista. Habla de que en los concursos suelen ser presentadas maquetas que son expresión del arte internacional, anodinas e inexpresivas, y que eso ocurre aquí. “Esas pecan por ajenas: no son brasileñas. Su alma, en vibrante contraste con nuestra índole, trae una cosa confeccionada en el extranjero, una importación. No dicen, en sus líneas de conjunto, en sus detalles, en su historiación de los bajos relieves, lo que el monumento se

¹⁴⁸ . MONTEIRO LOBATO. “Monumento aos Andradas”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 14 de septiembre de 1920. Cit.: BRECHERET PELLEGRINI (2000), pp. 21-23.

propone decir y perpetuar...”. A lo que agrega: “No es que falte a los artistas competencia: falla apenas el cuidado de constatar que el Brasil nada tiene de común, por su historia local, por las condiciones ambientales, con el espíritu de los países sobre cuyo reflejo fueron modeladas. En Roma o en París, tal vez tuviesen una significación social más completa que en Santos. / ...Basta de made in Europe e imitadas perversiones estéticas que acabarán por transformar nuestras plazas en cuartos de desecho de los museos internacionales...”¹⁴⁹.

Con el paso de los años la realidad de que casi todos los monumentos importantes se debían a manos extranjeras comenzó a ser combatida por otros colectivos como las asociaciones de artistas locales, como ocurrió en Cuba. Piénsese que en el período colonial, hasta su fin en 1898, las obras más emblemáticas habían sido realizadas por españoles, y a partir de entonces por italianos. Ante esta situación, en 1937 se nombró una Comisión encargada de estudiar las condiciones de erección de monumentos públicos, compuesta por los arquitectos Aquiles Maza, Raúl Macías, Jorge Fernández de Castro y Armando Gil Castellanos, quienes elaboraron un informe que fue presentado al Ejecutivo del Colegio Provincial de Arquitectos de La Habana. En el afirmaban que: “Es de sobra conocida de todos la manera como, con frecuencia, se han levantado y se siguen levantando los monumentos públicos a héroes y altas personalidades nuestras. Por regla general se encargan a contratistas de mármoles y granitos, quienes a su vez lo mandan a hacer, regularmente al extranjero; nunca a un artista de mérito, ya que les resultaría muy costoso, sino a un simple copista, ‘scalpelino’ o fundidor. Estos artesanos no saben quién es o fue la persona cuyo retrato talla en mármol o funde en metal con la ayuda de una fotografía de frente y otra de perfil, que con el fin de que se pueda obtener cierto parecido, se le ha enviado. No sabe tampoco cómo sentía, cómo pensaba, qué hizo, qué significado puede tener para el pueblo que lo paga, ni, aunque lo supiera, sería capaz de expresarlo en la piedra o el metal que trabaja, por limitación de facultades. Al contratista, como es natural, nada de esto le importa; como es justo, él sólo persigue una mayor ganancia en el negocio”¹⁵⁰.

Más adelante la Comisión expone que la solución a estos problemas sería gestionar una ley del Congreso de la Nación que estableciera: “Todo monumento público que se erija en Cuba a una figura, hecho o idea que se consideren de gran importancia para nuestra nacionalidad, o fuera de Cuba, pero con fondos del Estado, la Provincia o la Municipalidad o de entidades cubanas, también a personas, hechos o ideas de gran importancia para la nacionalidad cubana, tendrán que ser concebidos y ejecutados por artistas y escultores cubanos y emplazados por arquitectos cubanos, exceptuándose solamente aquellos otros que por su magnitud o trascendencia fueran objeto de un concurso internacional”¹⁵¹.

Se daba esto ante la inminencia de la convocatoria del concurso para el Memorial-Biblioteca dedicado a José Martí que se haría en 1938 teniendo éste carácter “panamericano” y excluyendo del mismo la participación de los europeos. Sobre ello reflexionaba uno de los redactores de la revista *Arquitectura* en 1942: “Si afirmamos que la estatuaría nacional se enriquece con el proyectado monumento a la memoria imperecedera de Martí, es porque entendemos que se rompe con una norma establecida desde los albores de nuestra República: confiar a escultores y artistas italianos la perpetuación de la ejecutoria revolucionaria, cívica, patriótica de los forjadores de la nacionalidad. Nos parece imposible que un artista extranjero pueda, sin caer en los

¹⁴⁹ . DAL PICCHIA, M.. “Monumento aos Andradadas. A maquette Sartorio. A obra de Brecheret”. A *Tribuna*, 16 de septiembre de 1920. Cit.: BRECHERET PELLEGRINI (2000), p. 25.

¹⁵⁰. “Por la dignificación de nuestros monumentos públicos”. *Arquitectura*, La Habana, año V, Nº 50, septiembre de 1937, pp. 35-36.

¹⁵¹. Ibidem.

lamentables lugares comunes de los monumentos europeos, interpretar justamente la vida de nuestros libertadores”¹⁵². La intención era, evidentemente, alejar de los concursos a los artistas italianos, al punto que las bases del concurso publicadas en dicho año se presentaron en español, inglés, francés y hasta portugués, pero no en italiano! Muestras similares se habían dado años antes en la Argentina, en concreto en 1926 en la segunda convocatoria para erigir el monumento a la Bandera, cuando el mismo fracasó debido a la decisión de la Comisión de invitar al certamen a varios artistas extranjeros, algunos de ellos radicados en la Argentina, como René Villeminot y Francisco Gianotti, pero otros residentes en Europa como el italiano Gaetano Moretti.

¹⁵² . L.B.S. (Luis BAY SEVILLA). “El monumento a nuestro José Martí”. *Arquitectura*, La Habana, t. X, N° 105, abril de 1942, p. 120.

6. LUGARES SIMBÓLICO-ORNAMENTALES EN AMÉRICA

6.a. El Paseo de la Reforma en México

No nos equivocamos si mencionamos al Paseo de la Reforma de México como el recorrido simbólico monumental de mayor enjundia en el continente americano, tanto por historia, cantidad y calidad de monumentos, y las vicisitudes que le acompañaron a lo largo del tiempo en cuanto a disputas como terreno de significación histórico-política. No debe soslayarse, aun cuando no sea analizado detenidamente este componente, que esta apertura urbana formó parte de una estrategia inmobiliaria que, como afirma Víctor Jiménez, estaba “destinada a convertir el crecimiento de la ciudad de México en una operación económicamente atractiva para los propietarios del suelo urbano de la zona”¹⁵³. Partiendo de una iniciativa del Emperador Maximiliano de trazar un gran paseo que comunicase directamente el Castillo de Chapultepec (al que él mismo había llegado a denominar el “Schönbrun de México”) con el Caballito de Tolsá, el cual llevaría el nombre de “Paseo del Emperador”, en 1865 se adquirieron los terrenos “destinados al crecimiento de la ciudad, que entonces eran grandes basureros, y los pastizales del rastro, enajenando parte de los llanos de la Verónica y de la Horca, llamándolos ejidos de Chapultepec. Se dice que Maximiliano encomendó el trazo del paseo al ingeniero Juan Agea, aunque Vito Alessio Robles asegura que fue el capitán de ingenieros austríaco Allois Bollan Kuhmackl”¹⁵⁴.

La idea que perseguía Maximiliano era la de emular en este trazado las aperturas urbanas del Barón Haussmann en París, reproduciendo en cierta medida el esquema París-Campos Elíseos-Versalles aplicándolo a México-Paseo de la Reforma-Chapultepec, con el propósito de hacer más corto el camino que unía el castillo con el palacio imperial de México. En octubre se publicó un reglamento por el cual se prohibían en el Paseo el paso de carros y cualquier animal, por lo que queda claro que estaría destinado en principio al paso de las personas a pie¹⁵⁵.

El Paseo recibió nuevas denominaciones en lo sucesivo, primero fue “Calzada del Degollado” (tras el triunfo de la República en 1867) y luego el definitivo, Paseo de la Reforma. El embellecimiento del Paseo fue continuando por presidentes como Sebastián Lerdo de Tejada quien en 1872 propició su ensanchamiento impulsando asimismo la plantación de sauces, eucaliptos y fresnos, además de plantearse la colocación de estatuas de temática mitológica, algo que ya contaba con destacados antecedentes en el continente, como las ubicadas en la Alameda limeña en 1857. Se continuaría esta acción luego, con Porfirio Díaz, bajo cuyo mandato se instaló la mayor parte de las estatuas y monumentos emblemáticos como el de Cuauhtémoc, inaugurado en 1887, que fue fundido por Jesús F. Contreras, o el de la Independencia en 1910. Antes, en 1877 se había inaugurado el monumento a Colón realizado por el francés Charles Cordier. En el proyecto trazado ese mismo año se programaban el monumento a Cuauhtémoc, otro a Hidalgo y los héroes de la Independencia y otro a Juárez y los caudillos de la segunda Independencia. El de Juárez finalmente se concluiría el 18 de septiembre de 1910 pero en la Alameda (el Hemiciclo).

El planteamiento de una historia mexicana a través de la estatuaria comprendía así a los períodos históricos más significativos: el pasado prehispánico representado en la figura de Cuauhtémoc, el Descubrimiento en la de Colón, el período colonial en la de Carlos IV y la emancipación con la no realizada para entonces columna de la

¹⁵³ . Cfr.: COSS Y LEÓN (1994), p. 103.

¹⁵⁴ . SALAZAR HÍJAR Y HARO (1999), p. 148.

¹⁵⁵ . Cit.: GÓMEZ TEPEXICUAPAN (1994), p. 36.

Independencia. Como afirma Pérez Walters, “el magno resumen de la historia oficial no concluía con la columna de la Independencia, sino que originalmente desembocaba, a manera de compendio ideológico, en la Fuente Monumental de la Paz que el escultor Jesús Contreras diseñó en 1895 -coincidiendo con la (también frustrada) Exposición Internacional Mexicana- para la última glorieta del Paseo, prácticamente a los pies de la residencia presidencial de Chapultepec. La maqueta del frustrado conjunto comprendía desde la llegada de Colón en las carabelas y la Batalla de Tenochtitlán hasta la guerra de Independencia y de Reforma, dominando el conjunto una representación alegórica de la paz. De esta forma, todos los episodios quedaban amalgamados en una narración única que culminaba con la era de estabilidad que hasta entonces disfrutaba el país”¹⁵⁶. Esta postura no hace sino reforzar la propuesta de Verónica Zárate acerca del trazado de esa historia “oficial”, que continuaba y culminaba en el Castillo de Chapultepec, lugar que había sido la residencia del Emperador Maximiliano y luego lo fue del propio Díaz, determinándose de esta manera una lectura que alcanza su época más notable en la propia contemporaneidad¹⁵⁷.

Las estatuas que se disponen a ambos lados del Paseo, a razón de dos personajes por Estado, comenzaron a emplazarse en 1887, siendo la iniciativa de hacerlo de esta manera de Francisco Sosa. De las 36 estatuas emplazadas originalmente, 24 provinieron de la Fundación Artística Mexicana dirigida por Jesús F. Contreras, quien a su vez era autor de veinte de ellas; las restantes pertenecen a diferentes escultores como Ernesto Scheleske, Federico Homdedeu, Primitivo Miranda, Epitacio Calvo, Juan Islas, Enrique Alciati, Gabriel Guerra y Melesio Aguirre. Entre las mismas se alterna una serie de floreros de bronce diseñados por el escultor Gabriel Guerra, estudiante entonces de la Academia de San Carlos, y autor de los relieves del monumento a Cuauhtémoc. En 1891 se inauguraron las esculturas de los guerreros aztecas Itzcóatl y Ahuizotl, realizadas por Alejandro Casarín y que, como referimos en el apartado dedicado a los monumentos de temática indígena, fueron removidos pocos años después en medio de sonadas polémicas en el que no estuvieron ausentes encendidos reclamos por parte de los vecinos.

Antes de continuar nos interesa destacar por su importancia las opiniones vertidas por Francisco Sosa en 1887 que originarían ese carácter definitivo de “libro abierto de la historia mexicana” del Paseo de la Reforma. El propio Sosa hace referencia a un artículo publicado por él en el periódico *El Partido Liberal*, a mediados de aquél año, poco después de la inauguración del monumento a Cuauhtémoc que para Sosa, además de revelar el recuerdo de los mexicanos por sus héroes, evidenciaba “que entre sus hijos existen artistas capaces de producir obras dignas de cualquier pueblo culto”. Este detalle es de importancia en relación a lo analizado en el capítulo anterior respecto de que los grandes monumentos conmemorativos eran encargados a artistas extranjeros.

El relato de Sosa nos permite, a la par de conocer su propuesta, darnos una idea acerca de la situación en que se encontraba el Paseo de la Reforma: “Existen en la gran calzada de la Reforma, ya construídos, los pedestales destinados a sustentar estatuas y otras obras de arte propias de un lugar de recreo, al que diariamente concurre la parte más distinguida de la sociedad, y hasta hoy no se ha dictado resolución alguna oficial respecto á las estatuas y piezas artísticas á que se destinarán los pedestales de que hablamos”¹⁵⁸. Tras hacer su propuesta de que dichos pedestales fueran ocupados por un total de 34 personajes a razón de dos por cada uno de los 17 estados mexicanos apuntaba como exigencia a plantearse que en cualquier caso los homenajeados fueran

¹⁵⁶ . PÉREZ WALTERS (1994), p. 86.

¹⁵⁷ . ZÁRATE (2004).

¹⁵⁸ . SOSA (1900), p. X.

personajes muertos y que todas las estatuas fueran de tamaño natural y de bronce o mármol. La propuesta de Sosa fue acogida con entusiasmo y poco tardó (octubre de 1887) el gobierno en dirigir una circular a los gobernadores de los Estados incitándoles a dotar de estatuas de sus hijos más preclaros al Paseo.

Las 34 estatuas fueron erigidas entre el 5 de febrero de 1889 y el 2 de abril de 1899. Dijimos que veinte de ellas fueron obra de Jesús Fructuoso Contreras. Este discípulo de Miguel Noreña (el autor de la estatua de Cuauhtémoc), fue el organizador en 1891 de la Fundición Artística Mexicana y autor de esculturas monumentales como las del general Zaragoza, en Puebla, la segunda estatua ecuestre, después del “Caballito” de Tolsá, fundida en México. La misma fue fundida en 1892 en la fundición de Hipólito David, planteándose muchas décadas después, en 1961, su integración a una fuente-monumento más amplia destinada a conmemorar el centenario de la batalla del 5 de Mayo de 1862, proyecto que trazaron el arquitecto Vicente Mendiola junto al escultor Ernesto Tamariz y que hubiera supuesto, en caso de realizarse, una transformación urbana importante en la ciudad¹⁵⁹. También son de Contreras las estatuas del general Ramón Corona en Guadalajara, Benito Juárez en Chihuahua y el monumento a la Paz en Guanajuato, en 1898, año en que realizó la escultura en bronce del monumento funerario del general Ignacio M. Escudero.

Patricia Pérez Walters hace amplias referencias al monumento al general Zaragoza, señalando tanto vicisitudes en la realización del mismo como asimismo aspectos vinculados a su emplazamiento. En cuanto a lo primero destaca como Contreras “cambió la postura original del brazo izquierdo del General. En el boceto en yeso, éste aparecía un poco rígido al estar colocado al costado de su torso, mientras que en la versión en bronce su actitud (...) es la del momento de distribuir sus tropas para el combate, señalando con el índice de la mano derecha el campo enemigo”. En cuanto al emplazamiento, el monumento fue encargado en 1891 por el Estado de Coahuila para ser colocado en la Plaza Zaragoza; fundida en 1892 recién se inauguraría en 1897. Mientras, se había vaciado otro ejemplar idéntico, hacia 1894, que fue inaugurado en Puebla en 1896¹⁶⁰.

En cuanto al Monumento a la Paz, recoge la citada autora la siguiente descripción: “Una mujer, la guerra, en actitud de descanso y con el rostro doliente, aparece dominada por dos niños: el trabajo y la ciencia, y completa la alegoría el siguiente trofeo guerrero que se ve detrás del artístico grupo: una cureña de cañón, rota y varias granadas abiertas adheridas al chapitel. En los cascos de dos de ellas anidan unas palomas, con lo cual se significa perfectamente que hace mucho que el estampido del cañón guerrero, no suena, por ventura, en nuestro suelo. El remate del monumento lo forma una hermosa mujer vistiendo túnica y calzando coturno, que coronada de laureles lleva una palma en la mano y apoya su planta en una esfera de mármol que descansa sobre el grupo...”¹⁶¹.

En cuanto al Paseo de la Reforma, en 1964 el presidente Adolfo López Mateos inauguró su prolongación hacia el norte, dándose paso a nuevas series de inauguraciones de personajes mexicanos, en especial relacionados con la Reforma, y, en las glorietas, de monumentos a próceres de la historia americana como San Martín (1973) o Bolívar (1976), propiciándose de esa manera una ampliación conceptual en el recorrido simbólico que ya traspasaba las fronteras propiamente mexicanas para derivarse hacia una lectura histórica continental, sin olvidar por supuesto la temprana instalación del monumento a Colón.

De cualquier manera no puede afirmarse que el Paseo de la Reforma sea en la actualidad un recorrido histórico de conmemoraciones cerrado, y cada tanto se asiste a

¹⁵⁹ . Ver: MENDIOLA (1993), pp. 84-85.

¹⁶⁰ . PÉREZ WALTERS (1989), pp. 82 y 84-85.

¹⁶¹ . Ibidem, p. 112. Cita un artículo perteneciente al Archivo Carlos Contreras.

nuevas propuestas tanto de incorporar obras como de remover algunas de las emplazadas. En 1996 la Comisión Asesora de los Monumentos del Paseo de la Reforma propuso acentuar el carácter histórico de la avenida, sugiriendo el retiro de la fuente de la Diana Cazadora, carente de significación en tal sentido y la colocación allí de un monumento “a la mexicanidad” que habría de realizar el escultor Sebastián, autor, cuatro años antes del *Caballote* ubicado en el Paseo, a pocos metros del sitio donde durante varias décadas había estado el Caballito de Tolsá. Se proponía también sacar la palmera de la glorieta ubicada entre el monumento a Cuauhtémoc y la Columna de la Independencia, para colocar allí un monumento “a los valores culturales del virreinato” que, encabezado por sor Juana Inés de la Cruz, habrían de realizar Jorge Martín Cadena y Antonio Castellanos¹⁶².

6.b. Otras iniciativas urbano-emblemáticas en el XIX americano

A lo largo del siglo XIX, además del analizado Paseo de la Reforma mexicano, veremos surgir en otras ciudades americanas iniciativas gubernamentales tendentes a la regularización ornamental y simbólica de los espacios públicos. Si bien la estatuaria, ya sea conmemorativa o puramente decorativa, se convertirá en elemento principalísimo, el carácter cívico de las nuevas urbes amalgamará en sus plazas, calles y avenidas otro tipo de componentes como relojes, fuentes y pilas de agua, bancos, farolas y otros medios de alumbrado público. Esto que podríamos ligar a la idea de “monumentalización del progreso”, inspirada por lo general en las transformaciones parisinas del Barón Haussmann, no fue siempre de rápida adopción en nuestros países.

Situándonos a mediados de la centuria y centrándonos en el ámbito de lo simbólico, podríamos comenzar el recorrido en Lima, donde el emplazamiento de esculturas respondió a criterios proyectuales que iban más allá de las obras en sí, como ocurrió con el monumento a Bolívar (1859) de Adamo Tadolini. La colocación de la estatua se acompañó del enrejado de la plaza, de la instalación de bancas, del arreglo de jardines, y del enlosado de las pistas adyacentes. En el mismo año de la inauguración del Bolívar ecuestre, se inauguró la Alameda, que integraría doce estatuas representativas de los signos del zodíaco, adquiridas en Italia. Las mismas, “formaron parte de todo un programa para ordenar y regularizar el aspecto de la Alameda. Por decreto supremo de enero 19 de 1856 se encargó a Felipe Barreda la planificación del nuevo paseo. Se instalaron verjas de fierro y se colocaron 3.000 plantas, se canalizaron las acequias, se construyó una vereda, se plantaron sauces, se instalaron 100 jarrones de fierro y 10 faroles de gas, y se importaron de Europa 50 bancas de mármol”¹⁶³.

En Venezuela, el primer gran proyecto de ornato público fue el llevado a cabo por el presidente Antonio Guzmán Blanco, quien determinó una lectura simbólica a través de monumentos conmemorativos incluyendo a los personajes que él consideraba los más gloriosos de la historia del país y de América. Durante el llamado “Quinquenio” se estableció el Paseo que llevó el nombre de Guzmán Blanco; para entonces hacía ya un lustro que estaba emplazado en la Plaza Bolívar el monumento al prócer (1874) de Adamo Tadolini, réplica del que se había emplazado en Lima quince años antes. A él seguirían los del Paseo, con las estatuas de otros prohombres, culminando el recorrido histórico monumental en el propio “Ilustre Americano”, emplazado frente al Congreso. En esta escultura el presidente se veía a sí mismo algo deforme, llamando a la estatua

¹⁶² . VIDARGAS, F.. “Caras de una polémica”. *La Jornada*, México, 9 de septiembre de 1996. Cit.: ZÁRATE TOSCANO (2003b), p. 439.

¹⁶³ . MAJLUF (1994), p. 22.

con el sobrenombre de *Orteguita*, un rechoncho funcionario de su administración¹⁶⁴. Popularmente era conocida como el *Saludante* y, al igual que otra estatua pedestre conocida como *Manganzón*, habían sido realizadas por el escultor norteamericano, aunque nacido en Francia, Joseph A. Bailly, reconocido por su monumento a Washington ubicado frente a la casa de gobierno de Filadelfia, ciudad desde donde fueron enviadas las estatuas para Venezuela. Algunos años después de la caída de Guzmán Blanco, en 1889, ambos monumentos fueron hechos añicos por un grupo de enardecidos opositores a aquel régimen.

Lo que en definitiva demostraba Guzmán Blanco al erigirse su monumento no era otra cosa pues que el interés de los estados por vincular las gestas del pasado con el presente -como sinónimo de progreso y modernidad- para proyectarse a un futuro venturoso, ratificando asimismo las razones de la nacionalidad perfilando un discurso distintivo respecto de los otros países. La fugacidad del acontecimiento histórico, la importancia que se adjudica a los hitos como puntos de inflexión en ciertas circunstancias históricas y por ende la ausencia de una documentación auténtica de lo sucedido en los instantes precisos de los hechos, generó una demanda de imágenes que, con el tiempo, llegaría muchas veces a convertirse en “verdad histórica”, suplantando a los propios “documentos históricos”.

En la publicación hecha en 1928 con motivo de la inauguración del monumento a Dorrego verificado dos años antes, quien había sido presidente de la comisión ejecutiva del mismo, el historiador Antonio Dellepiane, reflexionaba sobre este asunto: “Toda estatua conmemorativa que se erige en un sitio público equivale a una sentencia pronunciada por el pueblo para consagrar a un gran hombre e inscribirlo definitivamente en el santoral patriótico. Revistiendo, en otro orden de hechos, la misma gravedad que los procesos de canonización de la Iglesia católica, ese fallo debería siempre ser precedido de las formalidades necesarias para reducir a su mínima expresión el coeficiente humano de error. Sólo en casos excepcionales las glorificaciones son decretadas con acierto por los contemporáneos o los próximos sucesores del favorecido. El espíritu de secta, cuando no la adulación cortesana, suelen discernir apoteosis a las veces inmerecidas, llegando en algunas a salvar, en un salto indiscreto de lisonja, la estrecha zona fronteriza que, conocidamente, separa lo sublime de lo ridículo. ¿Puede darse actitud menos elegante que la descrita por Cané, del dictador Guzmán Blanco, pavoneándose satisfecho, en la Plaza Mayor de Caracas, al pie de una de las efigies que la obsequiosidad de sus admiradores se anticipó a levantarle en vida? Razón asistía, pues, al Romano, cuando colocaba su austera virtud por arriba de este género de homenajes, no siempre justificados, para concluir diciendo: ‘Prefiero que la posteridad pregunte por qué no se me ha erigido una estatua a que pregunte por qué se me ha erigido’”¹⁶⁵.

En lo que a los otros monumentos caraqueños respecta, los primeros en emplazarse después del ecuestre de Bolívar fueron el dedicado a Juan Crisóstomo Falcón en 1882, siguiéndose, en el Centenario, en julio de 1883, con las de Antonio Leocadio Guzmán, Francisco de Miranda, José María Vargas (estas tres realizadas por Vital Dubray y fundidas en Thiebaut Frères, en París), Juan Manuel Cajigal (de la misma fundición aunque es obra de Charles Cordier, el autor del Colón del Paseo de la Reforma mexicano), George Washington (del escultor William Rudolf O’Donovan), la ecuestre de Antonio Guzmán Blanco y otra de Simón Bolívar. Todas ellas, salvo la dedicada a Vargas, sufrieron al menos un traslado desde sus emplazamientos originales.

De todas estas sólo la última fue hecha por un artista venezolano, Rafael de la Cova; esta estatua se halla actualmente en Porlamar, Isla Margarita. De la Cova realizó ese

¹⁶⁴ . Cfr.: ESTEVA GRILLET (1986), pp. 145-148.

¹⁶⁵ . BUCICH ESCOBAR (1928), pp. 137-138.

mismo año un Bolívar ecuestre que fue donado por el gobierno venezolano a Estados Unidos y que se inauguró en Nueva York en 1884, con la presencia de Guzmán Blanco, estatua que fue vivamente elogiada por José Martí, aunque luego debió desmontarse debido a fallos técnicos. La ecuestre que hoy se halla en la Avenida de las Américas de esa ciudad fue realizada por la norteamericana Sally J. Fanham e inaugurada en 1921 en el Central Park, desde donde se trasladó en 1951 a su emplazamiento actual¹⁶⁶. Entre los años 1955 y 1957 se concretaría en Caracas el Paseo de los Próceres, recorrido simbólico que integraría en la estatuaria a los personajes y hechos principales de la historia venezolana, desde la época indígena hasta la época independiente. Los escultores que participaron del proyecto fueron Ernesto Maragall, Hugo Daini, A. Selva y Arturo Dazzi¹⁶⁷.

En otros países también se establecieron durante el XIX avenidas destinadas a la colocación de monumentos vinculantes a las historias nacionales, en los que la Independencia siempre tuvo lugar y reconocimiento preminente. En Santiago de Chile la Alameda concentró las atenciones, teniendo en su punto más significativo la convivencia de tres grandes obras monumentales de otros tantos próceres: Bernardo O'Higgins, personaje principal en la emancipación del país andino, obra realizada por el francés Ernest Carrier-Belleuse, maestro de Rodin, en 1872, la estatua de José de San Martín, efigiado por otro francés, Joseph-Louis Daumas (1863), a quienes se sumaría casi medio siglo después la figura del expresidente Manuel Bulnes, estatua ecuestre que, maquetada por el valenciano Mariano Benlliure en 1910 ejecutó años más tarde y con algunos cambios el chileno Virginio Arias.

Hemos advertido, sobre todo con las imposiciones simbólicas de Guzmán Blanco en Venezuela, que en el XIX se dieron oportunismos políticos e iniciativas de glorificación que la historia se encargaría de no consensuar. El XX no le iría a la zaga y los ejemplos que podemos encontrar a lo largo y ancho del continente americano son numerosos, desde el monumento al presidente José Miguel Gómez (1936) que corona la avenida de los Presidentes en La Habana, cuya grandiosidad de factura está muy por encima de la magnitud del conmemorado y su obra, hasta ejemplos más recientes como el poco feliz monumento dedicado a la Paz Victoriosa que se encuentra en el Cerro Lambaré, en el que el escultor Juan de Ávalos incluye a la altura de los grandes próceres la efigie del presidente del momento, el dictador Alfredo Stroessner, quien lo mandó a erigir.

Inaugurado en 1982, este monumento incorpora la imagen del indígena Lambaré, figura de recalcitrante idealismo, con vincha, taparrabos y portando una imagen de la Virgen. Con esta obra Stroessner veía complacido su ego, a la vez de hacer un buen negociado adjudicándose las tierras que rodeaban el promontorio. El intendente Carlos Filizzola, no sin ciertas idas y venidas, acometió su propósito de quitar la figura del dictador con la justificación de que "es un deseo de la propia ciudadanía que piensa que la estatua de Stroessner es un símbolo que no merece estar en ese lugar. Nosotros estamos actuando en nombre de la ciudadanía". Cuenta el periodista Antonio Pecci que el operativo se cumplió tal como se había programado y la estatua yacente, de una tonelada de peso, fue trasladada al taller municipal ubicado al costado del Parque Caballero. Inmediatamente después comenzaron las ofertas de algunos personajes cercanos a Stroessner, como José Alberto Icho Planás, que expresaban su deseo de comprar dicho objeto para instalarlo en otro lugar. Por su parte, Andrés Rodríguez envió al Congreso un proyecto de ley por el que se autorizaba la construcción de una efigie del

¹⁶⁶. ESTEVA GRILLET (1986), pp. 145-149.

¹⁶⁷. Ver: HUIZI (1994), pp. 50-51.

mariscal José Félix Estigarribia, para ser colocada en reemplazo de la defenestrada, “gesto que fue bien recibido por la ciudadanía”¹⁶⁸.

6.c. El programa monumentalista en Buenos Aires en torno al Centenario

Centrados ya en el siglo XX, en Argentina el gran programa monumentalista surgió y se concretó en torno a la conmemoración del Centenario del establecimiento del primer gobierno patrio, en 1910. Fue el momento en que la ciudad tuvo la ocasión de acoger en sus calles los broncees representando a personajes de la historia que aun no habían sido monumentalizados, comenzando a revertir ese carácter de “texto inconcluso” que le cabía a Buenos Aires en tanto espacio de simbolización, de “novela aplazada en entregas” en el que los monumentos eran cada uno de los capítulos, siguiendo el pensamiento del venezolano William Niño. En este caso la disposición no fue del tipo de la que hemos visto en la ciudad de México, en donde se trazó un eje simbólico, sino que las estatuas fueron integradas a diversos espacios de la ciudad, sin la intención manifiesta de establecer un recorrido claramente definido.

La iniciativa en Buenos Aires le cupo al director del Museo Histórico Nacional, Dr. Adolfo P. Carranza, en 1906, presentando, al año siguiente el proyecto el Dr. José Matías Zapiola, miembro del Concejo Deliberante. La idea era la de monumentalizar a los miembros de la Primera Junta, colocándose a la vez el nombre de estos a varias plazas de la ciudad. Encerraba la medida, a la par que hacer justicia, la de “combatir los efectos del cosmopolitismo, que, si bien nos hace adelantar a grandes pasos, también tiende a debilitar el sentimiento de nuestra nacionalidad”, según afirmaba Zapiola¹⁶⁹. Para llevar a cabo el ambicioso proyecto, se erigió una comisión en mayo de 1907 cuyo presidente fue José Matías Zapiola. Según un memorándum publicado en 1912, “se designó a los señores Zapiola, Cárcova, Carranza y Cantilo, para que estudiaran parcialmente cada una de las figuras históricas y proyectasen las bases de los monumentos así como para que investigaran cuáles eran los artistas nacionales o extranjeros que reuniesen mejores condiciones para hacerse cargo de los trabajos. Se resolvió también, no efectuar concursos; entregar la ejecución de cada monumento a un artista distinto...”¹⁷⁰.

Además de la estatua de Mariano Moreno encargada a Miguel Blay (desde 1877 existía una de este prohombre en la localidad bonaerense que lleva su nombre, obra del italiano Pietro Costa), se encargaron la de Cornelio Saavedra al escultor belga Jules Lagae, la de Juan José Paso a Torcuato Tasso, la de Juan Larrea a Arturo Dresco, la de Juan José Castelli a David Godoy, la de Manuel Alberti a Lucio Correa Morales, la de Miguel Azcuénaga a Louis-Henri Cordier -hijo del autor del monumento a Colón de la ciudad de México y autor, luego, de la fuente ubicada inaugurada en 1916 en la Plaza Independencia de Montevideo- y la de Domingo Matheu a Mateo Alonso, el recordado autor de *El Cristo de los Andes*, emblemática escultura que se halla en el Paso de la cordillera de los Andes, en Mendoza (Argentina).

Con posterioridad se ideó la erección de nuevas esculturas, dedicadas a Nicolás Rodríguez Peña y a Hipólito Vieytes. La primera -que no estaba en el plan original- se confió al alemán Gustav Eberlein, lo mismo que la de Castelli otorgada primero a David Godoy. El caso de Eberlein es demostrativo de que en su caso, el oportunismo estuvo a la orden del día, resultando no solamente autor de esas dos esculturas del proyecto, haciéndose una excepción a la regla, sino también del monumento a Juan de Garay y la

¹⁶⁸ . PECCI, A.. “Crónica de la transición. El derribo de la estatua de Stroessner. Filizzola y la lucha contra el pasado autoritario”. *El Correo Semanal*, Asunción, 13 de octubre de 2001.

¹⁶⁹ . VEDOYA (1977), pp. 21-22.

¹⁷⁰ . *Memorándum...* (1912), p. 5.

ornamentación del nuevo pedestal para el monumento a San Martín. El prestigio de Eberlein en su país estaba cimentado en obras como el monumento al emperador Guillermo I en Manheim (1893). En cuanto a la de Vieytes, fue realizada por el pintor y escultor español José Llaneces, autor también del mausoleo del General Manuel J. Campos en la Recoleta y del grupo escultórico *La Caridad* destinado a la Caja Municipal de Ahorros de Buenos Aires hacia 1912, proyecto que originalmente había sido otorgado al escultor Gianesio. Llaneces había sido autor del monumento a Francisco de Goya que entre 1904 y 1925 estuvo colocado en la escalinata norte del Museo del Prado y desde entonces hasta 1986 en la escalera principal de la Casa de la Villa, antes de pasar a la Glorieta de San Antonio de la Florida¹⁷¹, su ubicación actual. Todas las esculturas fueron colocadas sobre pedestal de granito y realizadas en bronce, a excepción de la de Alberti que fue hecha en mármol. Eberlein y Blay fueron los únicos artistas a los que se mencionó en los discursos de inauguración.

A este gran proyecto monumentalista antecedieron, en el XIX, uno no concretado en la propia Buenos Aires, y otro sí llevado a cabo en la ciudad de La Plata. En Buenos Aires se estableció en 1877 que el Paseo de Julio, en la zona comprendida entre las calles de Rivadavia y Corrientes, se destinaría para colocar las estatuas de los hombres célebres “que hayan prestado servicios especiales a esta parte de la América”¹⁷². De cualquier manera esa idea de eje simbólico no se concretaría con la rotundidad establecida a priori, pues si bien es cierto que en esa vía urbana se colocaron monumentos de distinta índole (Mazzini, Colón, Garay) no obedeció a una concepción unitaria. Es más, a partir de 1906, cuando se tomó la decisión de monumentalizar a los próceres la actitud que se tomó fue la de distribuir sus estatuas en diversas zonas de la ciudad, avenidas, plazas, etc. extendiendo la “red monumental”. Sí puede afirmarse, y el tema es tratado en el apartado dedicado a la imagen de Europa en América, la existencia de un eje conformado por los homenajes tributados por las colectividades europeas a la Argentina en 1910.

Si bien Buenos Aires tardó tiempo en hacer justicia con los miembros de la Primera Junta de gobierno, la ciudad de La Plata, fundada en 1882, por iniciativa del Dr. Dardo Rocha, ya había intentado saldar esa deuda antes de terminar su período de gobierno dos años después. Guillermo Udaondo llevaría a cabo el proyecto, y ya para 1895 se encontraban depositadas en la Aduana del Puerto de La Plata las nueve estatuas dedicadas a aquellos personajes, obras del italiano Pietro Costa, autor, gracias a la gestión del pintor uruguayo Juan Manuel Blanes, quien estaba encargado de encontrar a un artista que pudiera hacerlo dignamente, del monumento a Lavalle en Buenos Aires¹⁷³, bajo diseño suyo.

En La Plata se emplazarían, también realizadas por Costa, otras estatuas, estas de carácter alegórico, dedicadas al comercio, la agricultura, la industria y las artes, destinadas en su origen a la Plaza de la Municipalidad junto a otras cuatro que nunca llegaron, simbolizando la Libertad, la Caridad, la Paz y la Ciencia, que fueron encargos posteriores al primer contrato celebrado entre Costa y las autoridades bonaerenses. Este convenio incluyó la realización de dieciséis obras escultóricas y se firmó en mayo de 1882, una semana antes de recibir el gobernador la traza definitiva de la ciudad, siendo las mismas las nueve estatuas de los miembros de la Primera Junta, cuatro alegorías para el Palacio de Justicia y finalmente otras tres representando a la Victoria, la Justicia y otra titulada El Esclavo. Todas ellas debían estar terminadas en catorce meses y serían enviadas desde Génova por el cónsul argentino. Las condiciones no se cumplieron al retrasarse los pagos,

¹⁷¹. REYERO (1999), p. 508.

¹⁷². Sesión del Consejo Municipal del 23 de octubre de 1877, artículo 2. Cit.: VAN DEURS Y RENARD (1995), p. 201.

¹⁷³. VEDOYA (1977), p. 20.

“y dos años más tarde todavía se estaba intentando que el pintor de la provincia, Bernardo Troncoso, enviara los óleos con el detalle de los personajes y sus trajes que debían guiar al profesor Costa, quien sólo había podido avanzar en la talla de las cabezas”. Más allá de todo esto, lo interesante del caso, como señalan Ricardo González y Elisabeth Robert-Dehault, “es que un conjunto de esculturas destinadas al ornato de la ciudad haya sido encargado antes de contar con la traza definitiva de la misma, poniendo de manifiesto que el programa escultórico, destinado a una ciudad que aun no existía, era parte de su mismo proyecto fundacional, no menos que la traza urbana y los magníficos edificios concursados. La Plata fue, desde antes de ser, una ciudad con esculturas”¹⁷⁴.

Para erigir el monumento a la Primera Junta¹⁷⁵, con las nueve estatuas de Costa, se celebró en 1897 un concurso del que salió vencedor el escultor Lucio Rossi. La idea era inaugurarla en 1902 con motivo del XX aniversario de la ciudad, pero no fue posible; Rossi se retrasó en la ejecución de la figura que debía coronar la obra, que finalmente fue encargada a otro escultor, el milanés Abraham Giovanola, quien se comprometió a entregarlo en 25 días, confeccionando una estatua de la Libertad de cuatro metros y medio de altura, y modelada en barro, que fue colocada sobre una pirámide. El transitorio monumento con plataforma de mampostería se inauguró en 1903, planteándose en torno a los años del Centenario su ejecución definitiva con materiales nobles. Esto no llegaría a ocurrir, ya que la obra fue desmontada en 1913 de la plaza de la Primera Junta, inaugurándose en ese sitio el monumento ecuestre a San Martín, réplica del realizado por Henri Allouard para Boulogne-sur-Mer, cuya erección motivó también el cambio de nombre de la plaza, que entonces recibió el nombre del Libertador.

En cuanto a las estatuas de Costa, las mismas nunca habían gozado de la simpatía popular. Su calidad estética, aun tratándose de un artista prestigioso, no había resultado muy feliz, posiblemente debido a los bajos precios pagados por ella. El hecho de que otro encargo especial que le fue hecho al italiano, la estatua de Rivadavia ubicada en la Dirección de Escuelas, sea de mayor categoría puede cifrarse en el hecho que por ella se pagó una cantidad significativamente superior. De las nueve estatuas, algunas fueron ubicadas en distintos sitios de la ciudad, como ocurrió con las de Juan José Paso, Cornelio Saavedra, Juan Larrea y Domingo Matheu. La de Mariano Moreno se halla en la localidad bonaerense de San Vicente, la de Manuel Belgrano en la plaza de Ensenada y la de Manuel Alberti en la de la localidad de Alberti. De las de Juan José Castelli y Miguel Azcuénaga se desconoce su paradero.

Para las mismas fechas en que se concretaba en Buenos Aires el plan monumentalista del Centenario, en Cartagena de Indias (Colombia) destacaba ya el Camellón de los Mártires, inaugurado en 1886, y que en 1911 pasaría a integrar el llamado Parque del Centenario. Tras una ley de 1882 la Asamblea Legislativa del Estado Soberano de Bolívar inició las gestiones para conmemorar a los patriotas ajusticiados por los españoles en 1816, contratándose con Felipe Moratilla, en Italia, nueve bustos de mármol de Carrara. Estos, junto a una fuente ubicada en el centro, conformaban el espacio a principios del XX, cuando se decretó la construcción del conmemorativo Parque diseñado por Pedro Malabet y Luis Felipe Jaspe Franco. En 1911 fue colocado en el centro del mismo un obelisco conmemorativo dedicado a los firmantes del acta de la Independencia y una fuente de bronce, donación ésta de la colonia siria. En las cuatro esquinas están

¹⁷⁴ . GONZÁLEZ Y ROBERT-DEHAULT (2002).

¹⁷⁵ . Para ampliar los conocimientos sobre este proceso, recomendamos la lectura de GONZÁLEZ (2003a), de donde hemos extraído la información aquí incluida.

ubicadas puertas de acceso, concebidas a manera de arcos de triunfo y coronadas por las estatuas de la Libertad y el Trabajo¹⁷⁶.

En otra ciudad caribeña, en La Habana, debemos hacer referencia a la avenida de los Presidentes como asimismo al espacio simbólico en que se erige el Malecón, a partir del monumento a Máximo Gómez de Aldo Gamba en 1935, pero del que ya formaban parte entre otros los monumentos a Antonio Maceo (1916) y a las Víctimas del Maine (1925); a posteriori se agregaría el dedicado a Calixto García (1958). En cuanto a la Avenida de los Presidentes, es nota saliente el pedestal que aun exhibe los zapatos de bronce del primer mandatario cubano Tomás Estrada Palma, estatua derribada tras la revolución castrista. El eje simbólico está coronado por el desorbitado monumento a José Miguel Gómez, exagerado porque difícilmente puede justificarse tamaña empresa para la altura política del homenajeado.

Se trata pues de un típico caso de oportunismo propagandístico, concretándose la inauguración el 18 de mayo de 1936, dos días antes de que el hijo del homenajeado, Luis Mariano Gómez, tomase posesión como presidente de Cuba. Como afirma María de los Angeles Pereira, con este monumento “se comprueba que la monumentaria conmemorativa durante ese período no sólo fue un instrumento al servicio de la demagogia gubernamental y una cobertura asiduamente aprovechada para malversar el tesoro público, sino, además, un vehículo para la manipulación ideológica de nuestra historia por parte de las estructuras del poder público en esos años. / Esta obra constituye el supremo exponente de una pésima copia de un modelo foráneo (en este caso italiano -el monumento a Vittorio Emanuele II-) de valores plásticos muy cuestionables. Su autor, Giovanni Nicolini, no hizo sino repetir, empobrecer y reacomodar la misma estructura compositiva y los múltiples elementos de factura y concepción ecléctica que habían sido empleados en el modelo original... / La concreción de ese monumento, a contrapelo de todas las críticas de que fue objeto, y la fastuosidad de su construcción, al margen del complejo cuadro político y social que vivía el país y el mundo en el año 1936, más que un acto absurdo o que en una paradoja dentro de nuestro desarrollo monumental es una prueba irrefutable de la desvergüenza de sus comitentes”¹⁷⁷.

Otro país que cuenta con destacados recorridos simbólicos es Guatemala, donde destacan el boulevard “30 de Junio” (hoy Paseo de la Reforma) y el Paseo de las Américas inaugurado en 1940, que incorpora en su lectura conmemorativa los bustos de próceres de los diferentes países del continente. En San José de Costa Rica debemos mencionar la “Calle de la Estación” (después llamada avenida de las Damas), también eje sobre los que se construyeron las instituciones públicas más relevantes y los monumentos a los héroes nacionales. En este destaca el emplazamiento del Monumento Nacional, dedicado a la Campaña de 1856-1857, guerra centroamericana en la que se expulsaron a los filibusteros norteamericanos que deseaban el dominio de la región para establecer allí la esclavitud¹⁷⁸. En el Uruguay, si bien podría trazarse un itinerario monumental a partir del Artigas ecuestre de la Plaza de la Independencia y continuando con los ubicados en la avenida 18 de Julio (Columna de la Libertad, Gaucho, Lavalleja, etc.), la mayor cantidad de esculturas conmemorativas y decorativas se hallan emplazadas en parques como el Rodó (antiguo Parque Urbano), y el Batlle y Ordóñez. Ambos podrían signarse como sucesores del Prado, “viejo centro congregacional más apetecido en otra época; todos ellos, especies de museos al aire libre pero sin orden ni concierto y si es que puede hablarse, para cualquier caso, de caracterización museística”¹⁷⁹. En el caso de Brasil y en concreto en

¹⁷⁶ . ESCOVAR (2001), pp. 104-105.

¹⁷⁷ . PEREIRA (2000), p. 208.

¹⁷⁸ . SANOU ALFARO (2000), pp. 274-275.

¹⁷⁹ . GARCÍA ESTEBAN (1978), p. 31.

São Paulo, si bien no puede hablarse de un eje simbólico marcado, si existen homenajes cívicos vinculados a edificios como el de la Escola Normal, la Biblioteca Municipal y el Edificio de la Academia de Letras¹⁸⁰.

6.d. Entre la conmemoración y lo ornamental. Fuentes y otras obras decorativas

Como acabamos de analizar, la urbanística en época contemporánea en América se planteó en gran medida a través de la configuración de ejes y espacios concebidos como lugares de la memoria, por lo general vinculados al nuevo catecismo cívico integrado por los próceres de la Independencia y los personajes y hechos de mayor relevancia en la historia de nuestras naciones. Junto a dicho carácter, resulta indisoluble otro de los aspectos a los cuales hemos hecho referencia y que queremos ampliar con la inclusión de este capítulo, como son los que podríamos denominar “monumentos al progreso”. Se trata de obras ornamentales y mobiliario urbano emplazado en las ciudades americanas durante la segunda mitad del XIX e inclusive en la centuria siguiente, que con fines casi meramente decorativos, propiciaron la exaltación por parte de las autoridades gubernamentales de una imagen propia aliada a las ideas del desarrollo.

En el sentido apuntado, y como veremos, un papel preponderante lo cumplirán las empresas de fundición francesas como Val D’Osne, Durenne o Ducel, las que dotarán a los municipios de los recursos útiles y ornamentales necesarios para cristalizar la idea de progreso en las ciudades. Generalizando, si como vimos capítulos atrás, los italianos “marmolizaron” la América decimonónica, los franceses se encargaron de distribuir en las urbes toneladas de hierro convertidas en aquellas obras. En este derrotero, los elementos esenciales por excelencia, por su categoría estética y su significación simbólica, serán las fuentes. Valiéndonos de palabras de Maurice Agulhon, podríamos afirmar la existencia de una “era de la fuente pública”, tanto con connotaciones conmemorativas al servir de soporte de símbolos, como por su vinculación al hecho progresista de la traída de agua a las ciudades: “Una operación de desvío de aguas concluye en una fuente, y la tradición, además de la euforia que suscita esta provechosa novedad, exige que las fuentes sean bellas o, en todo caso, monumentales. De igual forma, el nuevo alumbrado vendrá de la mano con las farolas, de análogas pretensiones”¹⁸¹.

La fuente es uno de los elementos de ornato urbano y utilidad social de más larga tradición en el ámbito americano. En la época colonial su presencia servía para definir a los barrios, ya que era, a la vez que el sitio de recogida de las aguas, uno de los centros de aglutinación ciudadana, fungiendo de lugar de encuentro. La fuente se iría convirtiendo con el paso del tiempo en el elemento principal de los espacios públicos relevantes, e inclusive en el XVIII, en Caracas y Guatemala, sus plazas mayores se diseñarían integrando en ellas sendas fuentes. Referirnos a las fuentes es hablar de un doble objetivo, el de higiene pública y el de la conmemoración. Por una parte era una manifestación de progreso el poder mostrar como se llevaba agua corriente hasta la plaza principal de las ciudades. En la época de la colonia era habitual la erección y utilización de fuentes públicas para las grandes celebraciones cívicas, ya fuera el entronamiento de un nuevo rey o la asunción de los virreyes. Nos parece interesante señalar aquí los festejos llevados a cabo en Cali (Colombia) en 1790, celebrando el ascenso al trono de Carlos IV, cuando se libró al público una fuente de vino, o los festejos que por el mismo motivo se habían celebrado el año anterior en Montevideo, donde se llenaron cuatro fuentes, de agua, leche, vino y aguardiente¹⁸².

¹⁸⁰ . ESCOBAR (1998), pp. 29-33.

¹⁸¹ . AGULHON (1994), p. 93.

¹⁸² . IRIGOYEN (2000), p. 69.

En el XIX el emplazamiento de las fuentes respondió en parte a aquella idea de monumentalizar el progreso, siendo una tipología adecuada para resaltar ese gran mito de la centuria, aun cuando varios monumentos a personajes y hechos incorporaron alegorías vinculadas a la prosperidad. La captación y traslado del agua a las ciudades fue en su momento uno de los desafíos fundamentales de los gobiernos y, lógicamente, la erección de fuentes en lugares de relevancia obedeció a una idea de exhibición de los logros en tal sentido. El agua fluyendo de las fuentes era para el ciudadano de antaño una imagen sorprendente. Asimismo, su erección significó la posibilidad para los gobiernos de justificar gastos de dinero público. El mencionado tema de la higiene pública será otro factor adherido al concepto de fuente pública, siendo asimismo el agua un elemento determinante en el urbanismo de la centuria con el diseño en las ciudades de lagos y balnearios. La fuente se integrará además a la concepción estructural de monumentos conmemorativos, ya que la utilización de chorros de agua servirá para alcanzar en aquellos un dinamismo que el movimiento estático de la arquitectura y la escultura no podían proporcionarle.

En este recorrido por las fuentes emplazadas en Iberoamérica comenzaremos el análisis haciendo referencia a las que se emplazaron con carácter conmemorativo, para luego centrarnos en las de carácter puramente ornamental que es la característica que distingue a la mayoría de ellas. Uno de los sitios donde encontramos un número alto de fuentes es en La Habana, desde finales del XVIII y a lo largo del XIX sobre todo promovidas por el poder español, muchas de ellas historiadas por Eugenio Sánchez de Fuentes y Peláez en su enorme obra *Cuba monumental y epigráfica* (1916). Destaca en especial este autor la Fuente Nueva o de los Tres Leones (1797), las tres fuentes de Neptuno (1797, 1819 y 1838) y la Fuente de Genios (1799). En la capital cubana, la avenida mejor dotada de ornato público fue la Alameda de Tacón, que entre 1836 y 1837, dentro del Plan de Obras Públicas de don Miguel de Tacón, vio emplazarse en ella cuatro fuentes de las que tres sobresalían por sus figuras femeninas en yeso y mármol. La mayor de ellas fue la Fuente de Ceres o de la Columna, compuesta por una glorieta rodeada de cuatro alegorías estatuarias de las estaciones del año, destacando una columna central que coronaba la figura de la diosa de la agricultura, asociada a la idea de la fertilidad y a la abundancia del país. Otras dos fuentes, concebidas como templos helénicos minúsculos y adulterados tal como señala María de los Ángeles Pereira¹⁸³, son la de Los Aldeanos o de las Frutas, y la de los Sátiros o de las Flores. Una cuarta sería la Fuente de Esculapio.

En esos años otras notables fuentes se colocaron en la ciudad, como la Fuente de los Leones en la Plaza de San Francisco en 1836, obra del genovés Giuseppe Gaggini, autor asimismo de la famosa Fuente de la India o la Noble Habana, emplazada al año siguiente cerca del Campo de Marte, y que a la postre se convertiría en un emblema de la ciudad. Ambas obras fueron contratadas en 1835 con el escultor a través de Gerolamo Rossi y Antonio Boggiano residentes en Génova. Gaggini, propietario de uno de los talleres más productivos de esa ciudad en la primera mitad del XIX, fue autor, entre otras obras, del altar de la Capilla Lercari en el Duomo de San Lorenzo de Génova, de 1821, época en la que realizó una destacada obra para España, emplazada al año siguiente, el espléndido tabernáculo neoclásico ejecutado en mármol y jaspe de la iglesia de La Orotava (Islas Canarias). También en Génova realizaría la Estatua del Genio de la Armonía (1828) para el Teatro Carlo Felice de dicha ciudad.

Gaggini fue el maestro de uno de los escultores más destacados de Italia en la segunda mitad del XIX, Santo Varni, autor también de obras para América y que en 1838 le reemplazaría en la Accademia Ligustica di Belle Arti de Genova. Poco después Gaggini ejecutaría, para el Duomo de San Nicola en Sassari (Cerdeña), un púlpito que

¹⁸³ . PEREIRA (1997).

había sido diseñado por Simone Manca, siendo autor asimismo de dos estatuas que se encuentran en los nichos ubicados en costados del tambor. Las obras más paradigmáticas de Gaggini, además de la Fuente de la India en La Habana, son posiblemente el monumento al príncipe Tommaso di Savoia en la Capilla de la Sindone, de 1849, y el monumento a Vittorio Emanuele I realizado para Génova en ese mismo año pero que finalmente sería ubicado en Turín en 1885, años después del fallecimiento del artista. Destacó asimismo por la figura de la ciencia y el bajorrelieve *La disputa de Salamanca* para el monumento a Colón inaugurado en Génova en 1862¹⁸⁴.

En la Fuente de la India, Gaggini recurre a la manida alegoría de “América” para simbolizar a La Habana, mostrando a la india emplumada, con el carcaj de flechas en el hombro izquierdo; en la mano derecha porta el escudo con las armas y en la izquierda la cornucopia que, en lugar de las manzanas y uvas habituales, contiene varias frutas cubanas coronadas por una piña. La estatua está ubicada sobre pedestal en cuyas cuatro esquinas, sobre pilastras, se apoyan cuatro delfines de mármol que tienen lenguas de bronce, siendo estas surtidores de agua que se vierte en la concha que rodea al pedestal. Según María de los Ángeles Pereira, “Tal alegoría fue plenamente intencionada. Frente al Plan de Obras Públicas emprendido por el Gobernador don Miguel de Tacón, cuyo objetivo político era la apropiación simbólica del cuerpo de la ciudad en tanto expresión del progreso de la Colonia al amparo de la Metrópolis, se hizo notar la respuesta de la oligarquía criolla que emprendió un plan paralelo de iniciativas urbanas, liderado por el ilustre hacendado habanero, Conde de Villanueva, a la sazón Superintendente General de Hacienda. Empeñado en neutralizar los símbolos del Gobernador -explica Carlos Venegas- dos de las más destacadas iniciativas urbanas del Conde de Villanueva se situaron estratégicamente en las cercanías del Campo de Marte para debilitar el tono de autoridad y prepotencia militar que Tacón le imprimió a ese sitio”¹⁸⁵.

En 1847 se emplazó la Fuente del Salón O’Donnell, en cuyo centro se ubicó el obelisco dedicado a la Marina española, “columna de *Pesto* de mármol blanco, más ancha en su basamento que en su parte superior, rematada de un capitel sobre el cual un león rampante con las armas de España agarradas presentábalas a la boca del puerto./ ...Hállase cargada esta columna de altos relieves, representando banderas, trofeos militares, antiguos y modernos, cañones, escudos, y laureles, y además una serie de dibujos alegóricos de algún mérito. En cada una de sus cuatro caras, aparecen talladas igual número de cabezas de leones, de cuyas bocas, salían surtidores de agua, que iban a caer en cuatro conchas, que derramaban en un recipiente mayor, coronado de una reja de lanzas de hierro como de un metro de alto”¹⁸⁶. Ubicada en la Alameda de Paula, este conjunto sufrió daños severos durante un temporal que azotó a la ciudad en 1910, cayendo la columna sobre la taza destruyéndola dado que era de ladrillos. El obelisco fue restaurado pero no así el recipiente que lo rodeaba, perdiendo así el carácter de fuente de manera definitiva.

En lo que respecta a otras ciudades de Iberoamérica, en Caracas destacó la fuente de la Plaza de San Pablo, con su “indiecita”, que había sido obsequiada por Juan Pérez, directivo del Banco Nacional, en 1844. El tema de las fuentes coronadas por la figura de indígenas es bastante habitual en el continente, en muchas de las ocasiones promovidas directamente desde las empresas europeas que las exportaban en el pensamiento de que dichas figuras tendrían una significación más familiar para los sitios adonde se destinaban. Entre las fuentes que cumplen estas características podríamos señalar la de la Plaza de Armas del Cusco (Perú) con el piel roja que simbolizaba a Atahualpa (!) o la de Recife (Brasil) que simbolizaba, con la figura de una india, a la nación brasileña.

¹⁸⁴ . Cfr.: SBORGI (1988), pp. 330-334.

¹⁸⁵ . PEREIRA (1997).

¹⁸⁶ . SÁNCHEZ DE FUENTES Y PELÁEZ (1916), pp. 211-212.

En México una de las fuentes más destacadas fue la llamada de la Libertad, erigida en la glorieta central del Paseo de Bucareli en 1828, obra de Joaquín Heredia¹⁸⁷. En San José de Costa Rica, en 1868 y con motivo de la inauguración de la cañería de hierro de la ciudad, “se colocó una verja ornamental alrededor de la plaza y se instaló una fuente de hierro moldeado en el centro de ella. Tanto la fuente como la verja se importaron de Europa. Con ese ordenamiento espacial se introdujo en el país un nuevo concepto de plaza pública, el cual permitió por un lado, controlar la higiene de ese lugar, y por otro, embellecerlo con la siembra de vegetación”¹⁸⁸. En 1871, en Montevideo, fue inaugurada la fuente de la Plaza Matriz, obra del italiano Juan Ferrari, padre del prestigioso escultor uruguayo Juan Manuel Ferrari. La misma fue realizada en mármol, coincidiendo su instalación con la inauguración de los servicios de agua potable de la ciudad. Su carácter conmemorativo queda reforzado por la inclusión de varios elementos y detalles como ser el escudo nacional uruguayo localizado entre dos de las cuatro águilas ubicadas en la parte inferior de la columna central que sujeta los tres platos de la fuente, o las inscripciones alusivas a los grandes momentos del país como la Independencia (1825), la Constitución (1830) o la sanción gubernativa (1867)¹⁸⁹.

En los albores del XX encontramos otros ejemplos relevantes de fuentes, alguno de ellos vinculados a la idea del progreso, como es la inaugurada en 1900 en Manaos (Brasil) para conmemorar la apertura de los puertos del país al comercio internacional, obra del escultor italiano Domenico De Angelis. El mismo hecho, aunque sin fuente, fue recordado en Río de Janeiro en 1908, con un grupo escultórico diseñado por el francés Eugène Paul Benet. Entre las fuentes inauguradas en el cambio de siglo, a nivel continental es emblemática la *Fuente de Venus* de Lola Mora en Buenos Aires, cuyo destino inicial era la Plaza de Mayo, sustituyendo a la Pirámide en el centro de la misma. Fue emplazada en 1903 en el Paseo de Julio, disponiéndose en 1918 su traslado a la Costanera Sur donde actualmente se exhibe¹⁹⁰. La misma está concebida como un homenaje a la mujer a partir de personajes y narraciones de la mitología griega. “El conjunto tiene planteo matemático: visto desde arriba es un círculo ocupado por la valva marina mayor, en el que encaja uno más pequeño, conformado por una valva menor donde se asienta Venus estructurada como un cono o presunta pirámide. Los tres ángulos de la base son los tres caballos sostenidos de las bridas por tres Tritones; dos efigies femeninas (Náyades o Nereidas) mantienen la pequeña valva que contiene como culminación del supuesto cuerpo geométrico, a la diosa Venus”¹⁹¹. En el ámbito rioplatense destacaría años después la *Fuente de los Atletas* (1925) realizada en París por José Luis Zorrilla de San Martín, adquirida y emplazada un lustro después por las autoridades municipales de Montevideo en el Parque Urbano (hoy Parque Rodó), compuesta por tres atletas que aparecen sosteniendo una gran copa, y en cuyas piernas se apoya todo el conjunto.

Otras fuentes conmemorativas destacarían en el continente americano, muchas de ellas vinculadas a la celebración de los centenarios. Podemos citar las donadas por las colonias alemanas tanto en Santiago de Chile, obra de Gustav Eberlein, como en Buenos Aires, realizada por Gustav Adolf Bredow. La de Santiago, convertida con el paso del tiempo en uno de los símbolos monumentales de la ciudad, fue realizada en 1910, utilizando como materiales el bronce y la piedra canteada. El agua de la fuente simboliza a los mares, destacando la figura del cóndor como alegoría del clima chileno, la vela y el personaje central, encarnación del pueblo chileno que dirige el destino del

¹⁸⁷ . ACEVEDO Y OTROS (2000), pp. 221.

¹⁸⁸ . SANOU ALFARO (2000), p. 263.

¹⁸⁹ . Cfr.: BRESCIANO (1986), p. 82.

¹⁹⁰ . Recomendamos la lectura de: CORSANI (1999) y CORSANI (2001-2002)

¹⁹¹ . HAEDO (1974), p. 37.

grupo de héroes que abordan la Fuente, quedando también alegorizadas la minería, la agricultura y la pesca. Esta obra fue restaurada en 1997. En cuanto a la de Buenos Aires, fue finalizada en 1914, siendo producto del concurso convocado en 1909 limitado a artistas alemanes y germano-argentinos, que reunió a un total de 122 participantes. El triunfador, Bredow, era un reconocido escultor, autor, entre otras obras, de más de setenta estatuas para las salas del municipio de Hannover, además de numerosas fuentes en ciudades y pequeños pueblos alemanes como las ubicadas en Mutzig (Lorena) y Ebingen (Wurtemberg). La de Buenos Aires destaca por simbolizar el intercambio de valores entre Argentina y Alemania, representando los dos grupos principales la Ganadería y la Agricultura, mientras que los relieves del muro, en el dorso, muestra la procesión de la cultura en marcha¹⁹².

En Lima destacó la *Fuente de la Unión de las Razas* (1924), más conocida como Fuente China por haberla dedicado esa colectividad al Perú en el Centenario. La misma fue realizada por el arquitecto italiano Gaetano Moretti con la colaboración de los escultores Giuseppe Graziosi y Valmore Gemignani, y la supervisión de Mario Vannini, coronada por un grupo escultórico que representa la fraternidad de los pueblos. “Dos enormes tazones semicirculares recogen el agua de las fuentes, mientras otras, dos tazas más pequeñas, situadas a ambos costados del Monumento, reciben el agua de dos hermosos motivos que representan él uno al Río Amazonas (o Rímac) y el otro el Río Amarillo, el mayor de la China”¹⁹³. Graziosi, natural de Módena y dedicado a la escultura, la pintura y el grabado, habría de destacar pocos años después en su país por el monumento ecuestre a Benito Mussolini (c.1929) emplazado en Bologna, delante de la Torre di Maratona con su grandioso arco romanizante proyectado por el arquitecto Arana. Este monumento habría de ser destruido en 1942, el mismo año de la muerte de Graziosi. Los primeros datos que tenemos de su vinculación con América son su participación en la Exposición Internacional del Centenario de 1910 en Buenos Aires y la realización, tres años después, de un mausoleo en la ciudad de Rosario. Fue asimismo el autor del monumento a Colón (1926) en La Paz (Bolivia)¹⁹⁴, encargo seguramente recibido a partir de sus vinculaciones con la región con motivo del emplazamiento de la Fuente China de Lima dos años antes.

En el Uruguay destacan principalmente dos fuentes, una la ya citada de la Plaza de la Constitución y otra la conocida como Fuente Cordier, debido a que su autor fue el escultor francés Louis-Henri Cordier, autor del monumento a Miguel de Azcuénaga en Buenos Aires (1910) y del mármol titulado *La Duda* (1906), en la Plaza San Martín de esa ciudad. En lo que respecta a la Fuente Cordier (o Fuente de los Tres Ríos), para la misma se convocó un concurso, determinándose como vencedor del mismo, en 1913, a Cordier; segundo fue el italiano Aldo Gamba y tercero otro francés, George Lechermé. Fue inaugurada en 1916 en la Plaza de la Independencia y desplazada al Prado en 1922, ante la inminencia de la erección del monumento a Artigas en aquella. Realizada en bronce y ubicada sobre pedestal de mármol, la obra muestra a tres figuras femeninas que simbolizan a los tres ríos principales del país, el Paraná, el Uruguay y el Plata, estando rodeadas las mismas por ejemplares de la fauna y la flora rioplatense.

A lo largo de siglo XX otras importantes fuentes habrían de emplazarse en el continente, siendo particularmente destacadas las que el escultor venezolano Francisco Narváez construyó para la ciudad de Caracas: la Fuente de la Plaza Carabobo (1934) en el parque homónimo, y la Fuente de las Toninas (1944) en El Silencio, ambas realizadas en piedra artificial y caracterizadas por la monumentalidad y las formas macizas que invadieron a la estatuaria pública del continente en esos años, además de una inclinación

¹⁹² . Cfr.: KEIPER (1927).

¹⁹³ . GAMARRA PUERTAS (1974), p. 197.

¹⁹⁴ . Ver: GUANDALINI (1984).

decidida hacia lo alegórico. Narváez destacaría asimismo por el monumento ecuestre al general Rafael Urdaneta (1952-1953) en La Candelaria. Otra de las fuentes insignes de la ciudad es la llamada Fuente monumental de Venezuela (1952-1953), realizada por el catalán, radicado en Venezuela, Ernesto Maragall y que simboliza cinco regiones del país.

De las fuentes de carácter conmemorativo emplazadas en el XX sobresale la realizada por el arquitecto Vicente Mendiola y el escultor Juan Olaguíbel, obra conocida como la Fuente de Petróleos. La misma está ubicada en Paseo de la Reforma y Anillo Periférico, en la ciudad de México, y fue erigida en conmemoración de la expropiación del petróleo decretada por Lázaro Cárdenas en 1938. Este monumento, que data de 1952, fue calificado por Daniel Schávelzon de “simbología apoteótica de la industrialización del país en la década de los años cincuenta”, siendo “difícil (su) inserción dentro de la estructura económica internacional”. El monumento se compone de un juego de fuentes superpuestas, destacando el enorme pilar pétreo en cuyas caras está esculpido el grupo alegórico a la liberación económica del país a través de la nacionalización del petróleo. Para su ejecución fueron utilizadas 18 toneladas de bronce. “El grupo escultórico superior posee un grupo central formado por torres petroleras y un ferrocarril, alrededor del cual se encuentra un grupo -que podemos llamar norte- que muestra a tres obreros perforando un pozo, y a su lado un obrero en postura altiva. En el lado sur el grupo nos muestra a un indígena arrodillado, humillado por la carga de la dependencia económica en medio de exuberante vegetación tropical; a su lado y tendiendo la mano para redimirlo y salvarlo, un obrero -con pantalones en lugar de semidesnudo- que lleva en sus manos el texto de la Ley del 18 de marzo de 1938. A su lado el trabajador intelectual, con camisa y planos en la mano, y entre éste y el obrero manual se levanta airosa la monumental Victoria, desnuda, a cuyos pies surge un chorro de agua que mana hacia la fuente, como petróleo derramado. Atrás de ella, grandes contenedores cilíndricos y tuberías cierran la composición alegórica”¹⁹⁵. Dato curioso es que los autores de la obra se representaron en ella: el retrato de Mendiola está fijado en la figura del intelectual, mientras que el de Olaguíbel lo está en la del obrero manual.

El monumento a la industria petrolera de México sería la última colaboración entre Mendiola y Olaguíbel, aparentemente por desentendimientos entre ambos a causa de que el primero achacaba al escultor un excesivo afán publicitario, al punto de citar sólo su nombre al hablar de las obras conjuntas. Lo cierto es que Olaguíbel, lo mismo que Ernesto Tamariz con quien trabajaría a partir de entonces Mendiola en algunos proyectos, mostró siempre preocupación porque sus obras se dieran a conocer, lo cual lo testifica la ingente cantidad de tarjetas postales reproduciendo las mismas -muchas de ellas realizadas en México por Gamboa, uno de los fotógrafos de monumentos más destacados en los años cincuenta y sesenta-. La primera colaboración conjunta entre Mendiola y Olaguíbel había sido otra fuente, la de la Diana Cazadora ubicada originalmente en el Paseo de la Reforma colindando con el bosque de Chapultepec; su ubicación actual, en una de las glorietas del citado Paseo, en la que se encontraba una añeja palmera, obedece a un traslado verificado en 1987. La escultura que la corona es una copia de la original, la cual fue ubicada en 1967 en una fuente de características similares existente en una plaza contigua al convento de Ixmiquilpan (Hidalgo); una tercera se halla en la ciudad de Tijuana (Baja California)¹⁹⁶.

Podríamos finalizar este apartado mencionando la existencia en toda la geografía americana de fuentes vinculadas a una estética acendradamente kitsch. Tenemos particularmente presentes dos conjuntos simbólicos a la vez que hidráulicos, uno de

¹⁹⁵ . SCHÁVELZON (1988b), p. 258.

¹⁹⁶ . MENDIOLA (1993), pp. 67-68.

ellos la fuente que se halla en los jardines de la sede de la Confederación Sudamericana de Fútbol, en Asunción. La misma, realizada por Guggiari junto a unos artesanos brasileños, se conforma por un enorme elemento central que corona una monumental pelota de fútbol, rodeado el mismo por una docena de surtidores también coronados con balones de los que emergen altos chorros de agua. El otro espécimen a mencionar, también en la capital paraguaya, y aun a sabiendas del noble contenido que lo engendró en 1998, es el dedicado a conmemorar la amistad entre paraguayos y coreanos. Se trata de un conjunto escultórico sito en el barrio asunceno de San Vicente, compuesto por tres elementos, una gran tetera con surtidores cuyas aguas van a dar a dos pequeñas tazas, que más que tazas parecen embudos, simbolizando a través de la costumbre del tereré la confraternidad entre los dos pueblos¹⁹⁷.

Este declive estético se acompaña también de la gradual pérdida de utilidades por parte de las fuentes públicas: “La fuente monumental es hoy en día un elemento de ornato en regresión. Cada vez hay menos necesidad de fuentes públicas. El agua corriente llega a domicilio, y ni siquiera los campesinos tienen caballos que abreen en la calle; en cambio hay muchos automóviles. Para ellos las plazas se transforman en estacionamientos, y los ornamentos centrales estorban. Así es como desaparecen algunas fuentes; otras, sin agua, se reutilizan; llenando sus tinas con tierra, las convierten en macizos de flores...”¹⁹⁸.

6.e. Urbes de hierro. Mobiliario urbano y ornamentación en las plazas y avenidas americanas

Las fuentes y otros ornatos de hierro, en especial los fundidos en los talleres franceses de Val D’Osne, Ducel, Durenne, Thiebaut Frères y Susse Frères, son moneda corriente en los espacios públicos americanos, estando diseminados por toda la geografía del continente. Marcan la presencia de la revolución industrial, cuya andadura estaba ya signada por la paulatina construcción de los “camino de hierro” (empezando por el de Cuba en 1837), potenciando a la vez la imagen “francesa” de América. Las citadas empresas como otras tantas de Europa pusieron en circulación amplios y variados catálogos con modelos de esculturas seriadas las que eran adquiridas por encargo para decorar plazas, parques, avenidas y edificios públicos y privados. Para Val D’Osne, por caso, trabajaron más de 300 artistas, presentando sus catálogos unas 40.000 tipologías artísticas diferentes.

Indudablemente el trabajo más sobresaliente en lo que respecta a inventariado y puesta en valor de las fuentes y estatuas urbanas provenientes de las fundiciones francesas, en especial las de Val D’Osne, es el proyecto desarrollado en Río de Janeiro que tuvo uno de sus puntos culminantes en la realización de la exposición “Fundiciones de Arte” en la Casa França, de Río de Janeiro (julio de 1995). Organizada por la Fundación Parques y Jardines y la ASPM (Asociación para la Salvaguarda y la Promoción del Patrimonio Metalúrgico) con sede en Haute-Marne (Francia), la misma estuvo comprendida dentro de un amplio programa tendente a localizar obras de las fundiciones francesas del XIX en las ciudades americanas y su consecuente puesta en valor. Las obras localizadas sobrepasaron el millar; luego vendría una exquisita publicación incluyendo los ejemplos más sobresalientes, en el año 2000¹⁹⁹.

En otras ciudades brasileñas como Recife, Salvador o Manaus se iniciaron recientemente planes para la recuperación de las obras de hierro provenientes tanto de Val d’Osne como de Ducel. En la primera de las citadas se inventariaron en un primer

¹⁹⁷ . Ver: GUTIÉRREZ VIÑUALES (2003d).

¹⁹⁸ . AGULHON (1994), p. 106.

¹⁹⁹ . TREBOR Y OTROS (2000).

momento unas 40 obras entre ellas varias copias de estatuaria antigua como asimismo de obras escultóricas premiadas en los salones franceses durante el XIX (como buena parte de las de Río de Janeiro), algunas firmadas por Mathurin Moreau, Albert Carrier-Belleuse, Alfred Jacquemart y Louis Lequesne, mientras que en Río se sumaban otros destacados nombres como Jean-Baptiste Carpeaux, Frédéric Bartholdi, James Pradier, Hector Guimard o Vital Dubray, autor este último del Neptuno que, además de Río, aparece en el cerro Santa Lucía de Santiago de Chile, en Valparaíso y en la Alameda de México. Asimismo se inició un proyecto similar en otras urbes americanas que cuentan con conjuntos importantes de estas obras, por caso Buenos Aires, donde destaca el proyecto “Mobiliario urbano y ornamental del siglo XIX de procedencia francesa en Buenos Aires”, gestionado por la Dirección General de Patrimonio en el marco de la ASPM, actualmente en activo. Parte de los 350 elementos relevados está disponible en internet²⁰⁰.

En el caso de Río de Janeiro, el inicio del proceso de embellecimiento masivo de la ciudad con estos ornamentos franceses data de la década de 1860, tras la vergüenza de las autoridades tras la accidentada visita del príncipe Maximiliano de Austria al Paseo Público de la ciudad, en franca decadencia y descuido. El paisajista francés Auguste François Marie Glaziou fue contratado entonces para recuperar el jardín, iniciando las reformas en 1861, un año antes del emplazamiento del monumento a Pedro I hecho por su compatriota Louis Rochet. En esa época comenzaron a llegar las primeras estatuas de Val d’Osne para el Paseo, cuatro estatuas de hierro fundido representando las estaciones del año. Era esta una de las series más exitosas del escultor Mathurin Moreau, localizada en incontables ciudades y pueblos europeos y que también la vemos en otras ciudades americanas como Valparaíso o la que se halla en la Plaza Moreno en la ciudad de La Plata (Argentina), urbe que cuenta con un valioso patrimonio de fundiciones potenciado desde su fundación en 1882. Moreau, administrador de la empresa francesa y autor de 26 estatuas y 3 fuentes en la ciudad, fue autor también de obras similares en Buenos Aires, entre ellas la fuente ubicada en la confluencia de las avenidas de Mayo y 9 de Julio y los candelabros de hierro fundido ubicados en torno al Teatro Colón.

Las “cuatro estaciones” de Río de Janeiro se integraron a un nuevo paisaje, de estilo inglés, más romántico, caracterizado por sinuosos caminos y la presencia de ríos artificiales, una isla también artificial y un puente en forma de troncos de árbol, entre otros aspectos. El trazado original del Paseo Público, realizado por Mestre Valentim da Fonseca e Silva a finales del XVIII, se desvirtuó casi por completo, lo que habría de originar duras críticas a Glaziou, a quien entre 1873 y 1880, junto al ingeniero Francisco José Fialho, le cabría la construcción de otro espacio en la ciudad, el Campo de Santana, siguiendo líneas similares al del Paseo Público. Allí se encuentran hoy el monumento a Benjamin Constant realizado por Décio Villares, Eduardo Sá y Vicente Ornelas, las estatuas de mármol representando el *Invierno* y el *Verano* ejecutadas por el francés Paul Gasq y *Primavera* y *Otoño* por Gustave Frédéric Michel y otras obras provenientes de Val d’Osne.

Entre las fuentes de Río de Janeiro provenientes de Val d’Osne destaca la monumental de la Plaza Monroe, compuesta por una taza circular en cantería y varias tazas de hierro que incorporan numerosas alegorías. En el centro, un basamento ornamentado sostiene las figuras de cuatro niños que simbolizan a América, Europa, Asia y África, mientras que los chorros de agua que fluyen desde los grifos superiores caen en efecto de cascada. Fue realizada por Louis Sauvageau, siendo expuesta en Londres en 1862 y adquirida por Pedro II en Viena en 1878 antes de ser llevada a Brasil

²⁰⁰ . Ver: <http://dgpatrimonio.buenosaires.gov.ar>

e instalada en la Plaza XV. En la década de 1960 fue trasladada a la Plaza de la Bandera y en 1978 a la Plaza Monroe²⁰¹. Otro francés, Eugène Thivier, es el autor de la Fuente de la Juventud, de 5,60 metros de altura, realizada en mármol de Carrara y donada a la ciudad por la empresa Adriano Ramos Pinto & Hno., negociantes de vino en Oporto.

La estatuaria incorporada a la arquitectura, que jugará un papel decisivo en la ornamentación urbana del continente y en la conformación de un sentido alegórico-cívico en los edificios, tiene también sobresalientes capítulos en Río de Janeiro como el palacio del Catete mandado a construir por el Barón de Nueva Friburgo, proyectado por Gustav Waechndt en 1858 y que fue adquirido en 1896 por el Estado, siendo la sede de la presidencia hasta 1960 en que la capital se trasladó a Brasilia; en la actualidad funciona como Museo de la República. Cuando el edificio pasó a ser sede de la presidencia, fueron colocadas en lo alto cinco águilas realizadas por A. Durenne, las que le dieron el nombre de “palacio de las águilas” con el que es conocido. En cuanto a la empresa fundidora Durenne, la misma adquiriría en 1931 la de Val d’Osne para incorporarla a su producción.

En la ciudad de São Paulo hallamos también interesantes conjuntos como los del Parque da Luz. Inaugurado en el lugar un parque botánico, en 1825, trece años después fue denominado Jardín Público. A principios del XX se ubicaron estatuas como la Diana realizada en granito y el monumento a Garibaldi (1908) de Emilio Gallori. En otro parque de la ciudad, en el de Anhangabaú, se halla otra Diana, cazadora, copia de la de Jean-Antoine Houdon²⁰². En Chile son conocidas las estatuas ubicadas en el Cerro Santa Lucía, en Santiago, y las ubicadas en Valparaíso, ciudad declarada en 2003 Patrimonio de la Humanidad, mientras que en la ciudad de México lucen desde el XIX varias fuentes y obras escultóricas, estando concentrado un buen muestrario en la Alameda donde destacan la fuente de las Danaides y la de la Victoria (ambas de Val d’Osne), como asimismo las de Mercurio, Neptuno, Primavera y Venus. En el mismo espacio se encuentran un Bacante firmado por Pradier y dos ninfas por A. Durenne²⁰³. Asunción, capital del Paraguay, cuenta con dos ejemplos de ornamentación pública de notable relieve, como son las estatuas provenientes de la fundición parisina de Val D’Osne (su origen figura en la base de las figuras, indicándose la dirección de Val d’Osne: 58 Bv. Voltaire, París) instaladas en la Plaza de la Independencia y las estatuas de doncellas que se aprecian en la Plaza Uruguaya. En el caso de las primeras, se trata de algo más de media docena de ejemplos entre los que se incluyen alegorías femeninas y figuras de animales: Se encuentran las figuras de la rana, el perro, el cisne y la pantera.

En ocasiones las estatuas de fundición francesa fueron utilizadas para conmemorar hechos históricos. Esto sucedió justamente en Asunción, donde se emplazó una escultura de origen francés, firmada por A. Carli, que es conocida popularmente como *La razón vence a la fuerza* aunque su nombre original es *L’esprit et la matière* (El espíritu y la materia). Esta obra fue adquirida en París hacia 1920, por iniciativa del Centro Estudiantil deseoso de instalar una estatua que conmemorara a los héroes de la Guerra del 70’. Fue el Dr. Arturo Campos quien recibió las instrucciones para llevar a cabo el cometido, contactando para ello con la francesa casa de fundiciones Susse Frères con la que acordó la compra; esto ocurrió, según afirma Luis Verón, durante la administración municipal del ingeniero Albino Mernes (1917-1920), uno de los

²⁰¹ . ROBERT-DEHAULT, E.. “Quando a região de Haute-Marne decorava Rio de Janeiro”. En: JUNQUEIRA (1995), pp. 23-25, y ORSINI, E.. “Un passeio pelo Rio de Janeiro”. En: JUNQUEIRA (1995), p. 56.

²⁰² . ESCOBAR (1998), pp. 82-83 y 91.

²⁰³ . MURRIETA NECOECHEA (1976), pp. 150-155.

propulsores más importantes en Asunción de la ornamentación urbana a través de esculturas. *La razón vence a la fuerza* fue emplazada en una de las cuatro plazas céntricas de la capital paraguaya, a espaldas del Panteón de los Héroes.

El espíritu y la materia se convirtió, a partir de su inauguración como monumento, en la imagen de veneración para aquellos héroes, un carácter y significación que el tiempo fue diluyendo entre otros motivos por el poco apego y la falta de atención que provocan estas obras en la actualidad, situación que ni siquiera fue combatida por las autoridades municipales, seguramente tampoco conscientes del valor patrimonial y emblemático de las estatuas asuncenas. Las lecturas simbólicas en torno a los grandes momentos de la historia del país se concentran en sitios más señalados como el Panteón de los Héroes, inaugurado en 1936, y que acogió las cenizas del Mariscal López y de otros héroes patrios. Entre las curiosidades recogidas durante un viaje por el interior del país se encuentra una réplica a pequeña escala del monumento de Carli, concretamente en la entrada de Piribebuy desde Caacupé. La misma está colocada sobre un basamento proporcionalmente alto; una pequeña placa introduce, en francés, la denominación popular del monumento, *La razón domina a la fuerza*, en lugar del título que le dio su autor.

6.f. Hacia una imagen europeizante de la ciudad. Réplicas de “estatuas famosas”

Dentro de la idea propulsada por varios gobiernos de convertir a las ciudades americanas en fieles “copias” de las modernas urbes europeas, se encontraban tanto la iniciativa de traer “pedazos vivos”, es decir inmigrantes europeos, como asimismo de dotar a las mismas de réplicas de las obras de arte más señaladas que permitirían crear una nueva visión a imagen y semejanza de aquellas. Esta actividad tenía tempranos cultores como G. Brignardello o los hermanos Denegri en Lima, que importaban copias de los clásicos pero también de Canova y Bartolini, como señala Franco Sborgi.

Este tema está vinculado al del emplazamiento de las estatuas de fundición francesa que hemos analizado. En estos casos no solamente se trataba de alegorías y figuras de animales, sino también de esculturas famosas como el David instalado frente al Palacio Municipal de Montevideo. Estas también inspiraron la realización de obras como el *Discóbolo* realizado por Ottone Zorlini en 1950, para São Paulo, o el colosal *Prometeo*, de mayor libertad interpretativa, que el colombiano Rodrigo Arenas Betancourt realizó en México. Otro de los artistas innovadores del continente, Víctor Brecheret, fue autor de un *Fauno* (1942), de granito, en la ciudad paulista, donde también hay una copia del *Moisés* de Miguel Ángel, localizada en la Galería Prestes Maia desde los años cuarenta, por iniciativa de la Prefectura Municipal. Hay asimismo un *Laocoonte* en el Parque de Ibirapuera, una estatua de César Otávio Augusto en el Largo do Arouche, pero lo más sobresaliente es la Fuente Milán-São Paulo, compuesta por copias en cemento de varias esculturas de Miguel Ángel localizadas en la florentina Capilla de los Médici, como son el Día, la Noche, la Aurora y el Crepúsculo²⁰⁴.

En no contadas ocasiones el emplazamiento de esculturas decorativas fueron objeto de escándalos sociales, sobre todo en el XIX, cuando aun no se digería del todo la presencia de cuerpos desnudos de bronce y mármol en los espacios urbanos. Tardíamente, en 1890, fue objeto de polémicas en México la erección de una estatua de Venus en la Alameda, ya que los más reaccionarios apostillaban que la presencia de dicha estatua haría peligrar “la inocencia y castidad de los niños”. La réplica llegaba desde las páginas de *El Partido Liberal*: “¿Por qué no han dicho nada esos santos al ver los llamados niños dioses de cera que se exhiben desnudos en los nacimientos y se

²⁰⁴ . ESCOBAR (1998).

conservan en algunas casas en lo que llaman misterios? Debe ser sin duda, porque se trata de muñecos las más veces deformes, que no pueden inspirarles los mismos pensamientos pecaminosos que una estatua de mujer de tamaño natural. / ...lo cual prueba que están muy por encima de ciertas miserias y no son tan susceptibles de que se les despierten apetitos desordenados”²⁰⁵.

En Asunción, algo similar ocurrió durante una de las gestiones municipales, la de Belisario Rivarola. De sus intervenciones más recordadas y que actualmente sobrevive el paso del tiempo debe señalarse la instalación del conjunto de esculturas de raigambre clasicista de la Plaza Uruguaya. Se trata de una serie de copias de estatuas de deidades griegas, entre ellas una de la *Afrodita de Frejus* del griego Kallimachos, una de las más célebres del arte antiguo (siglo V a.c.). En un primer momento no valió ni siquiera que se tratara de imágenes ya consagradas en el arte universal: un sector de la población, concretamente las religiosas que dirigían el colegio de la Providencia, reaccionó contra las atrevidas y lujuriosas posturas de las damas en cuestión, algo que el paso del tiempo fue domesticando y acallando, hasta llegar al presente donde apenas si la población les echa cuenta. Rubiani recuerda que las religiosas “prohibieron a sus alumnas cruzar el lugar, para evitar la vista de semejantes ‘obscenidades’”²⁰⁶.

En otras capitales del cono sur las réplicas de estatuaria clásica serían también abundantes. En Buenos Aires se emplazó una de la estatua de Trajano que se encuentra en el Museo de Nápoles. Las figuras de Palas Atenea y la Loba Capitolina pudieron verse en el Parque Lezama; una copia de la columna del Templo de Darío donada por el Sha de Persia está ubicada en Palermo, siendo también interesantes las falsas “ruinas” del Jardín Botánico y la réplica de las Tres Gracias de Antonio Canova. Asimismo, en los paseos públicos de la veraniega ciudad de Mar del Plata fueron colocadas numerosas reproducciones, entre ellas una Venus de Milo, los Luchadores de Lisipo o la Venus después del baño de Fadolino.

En Montevideo se emplazaron estatuas vinculadas a Italia, siendo particularmente significativa la copia en bronce del David de Miguel Ángel situada frente al Palacio Municipal. Según García Esteban se trata de la única copia en bronce autorizada instalada en el mundo además de la ubicada en el Piazzale Michelangelo del Oltrarno florentino²⁰⁷. A ello debe sumarse los monumentos existentes a Dante Alighieri y Leonardo Da Vinci, realizados respectivamente por los escultores Hugo Zannoni y Luis Pampaloni. También existen en la capital uruguaya copias en bronce del *Discóbolo* de Mirón y en mármol del *Fauno Danzante* atribuido a Praxíteles, además de otras varias estatuas clásicas emplazadas la mayor parte en el Prado, pero sobresaliendo por encima de todas estas sendas copias de los monumento ecuestres de Gattamelata y Colleone.

En Lima, con motivo del Centenario de 1921 Italia donó el Museo de Arte Italiano proyectado por Gaetano Moretti en cuyo frontón fueron ubicadas dos réplicas de Miguel Ángel. De dicho autor, aunque principalmente en cementerios, se encuentran réplicas de su estatua *La Piedad*, como la existente en el cementerio de Colón de La Habana o en el cementerio N° 1 de Valparaíso (Chile), obsequiada por Juan Brown Caces. En otros casos inspiró creaciones de otros artistas como la obra homónima realizada por el italiano José Livi para el cementerio central de Montevideo, ciudad en la que destaca una réplica de la Victoria de Samotracia que preside una curiosa casa de la Rambla. En México, en la avenida Álvaro Obregón fueron emplazadas numerosas copias de obras escultóricas

²⁰⁵ . “La estatua de la Alameda. Malicias de los mochos”. *El Partido Liberal*, México, 17 de enero de 1890. Cit.: RODRÍGUEZ PRAMPOLINI (1997), t. III; pp. 272-273.

²⁰⁶ . RUBIANI (2001), vol. I, p. 137.

²⁰⁷ . GARCÍA ESTEBAN (1978), p. 37.

consagradas en Europa, además de otras cuya autoría correspondía a autores mexicanos, dentro de un plan de embellecimiento de dicha arteria. Destacan así las réplicas del *Baco* de Miguel Ángel, el *Discóbolo* de Mirón, *Doríforo* por Policeto de Argos, el *Gladiador* de Borghese, *La Venus* de Milo, además de las alegorías y personajes mitológicos ejecutados por mexicanos que completan la ornamentación. En la Plaza Río de Janeiro (colonia Roma) se puede apreciar una copia del *David* de Miguel Ángel. En 1978, con motivo de un hermanamiento español-mexicano, mientras que a Madrid fue a parar una estatua de Miguel Hidalgo, en la ciudad de México se emplazó una copia en bronce de la madrileña fuente de la Cibeles.

Dentro de los planes de embellecimiento destacan el acometido por la ciudad de Buenos Aires en la primera década del siglo XX, tendente a emplazar en sus espacios públicos copias de destacadas obras europeas no solamente de carácter histórico sino algunas que hubieran consagrado a sus autores en épocas contemporáneas. Este tema ha sido estudiado con amplitud por Patricia Viviana Corsani, de cuyos trabajos es posible extraer numerosas conclusiones. Uno de ellos se refiere a la ornamentación del Jardín Zoológico de Buenos Aires, fundado por Sarmiento en 1875, en cuyo proceso fue decisivo el viaje que realizaron a Europa, entre 1905 y 1906, los pintores Ernesto De la Cárcova y Eduardo Schiaffino, el arquitecto belga Jules Dormal y el paisajista Carlos Thays, con la finalidad de adquirir obras de arte para la ciudad. Debido a estos llegaron al Zoológico obras como *La Cigalle* de Félix-Maurice Charpentier, *El sembrador* y *El segador* de Constantin Meunier o *El agua fertilizando la tierra* de Jules-Félix Coutan, obra encargada por De la Cárcova y que es de las pocas de carácter original, realizada exprofeso para la ciudad.

Schiaffino adquiriría en Trieste las ruinas bizantinas de piedra instaladas en el sitio, a la par que hacía lo propio con otras copias destinadas a la ciudad, destacando *El Pensador* de Auguste Rodin, *Sagunto* de Agustín Querol y *Los primeros fríos* de Miguel Blay. Dormal hacía lo propio con *El secreto* del alemán Gustav Eberlein y *El genio protegiendo la ciudad* de Edme Antony Paul Noël²⁰⁸. Era idea de Schiaffino que *El Pensador*, fundido por Rudier en 1904, fuera colocado en lo alto de la escalinata del Congreso Nacional, a imitación del que él había visto en situación similar en el Panteón de París (donde la obra de Rodin estuvo entre 1906 y 1922); finalmente sería ubicado en la plaza del Congreso argentino²⁰⁹. Asimismo llegaría para el Jardín Botánico una réplica de *Saturnalia* (1890-1899), obra del italiano Ernesto Biondi cuyo original se halla en la Galería Nacional de Arte Moderno de Roma. Esta obra, que en 1905 causó escándalo entre los conservadores neoyorquinos, fue catalogada por el historiador Maurice Rheims como “escultura insólita”.

Estos contactos directos de comitentes argentinos con escultores europeos traería aparejada una vinculación directa de algunos de ellos al programa monumentalista que ya se estaba delineando en Buenos Aires con motivo del Centenario, tal el caso del español Blay y el alemán Eberlein, que a partir de la venta de *Los primeros fríos* y *El secreto*, mantendrían el interés por ver obras suyas en espacios públicos argentinos. De ambos artistas es sabido su itinerario americano, iniciado justamente en Buenos Aires y que derivaría en una expansión fuera de las fronteras argentinas como ocurriría con Blay al realizar por encargo el monumento a José Pedro Varela en Montevideo (Uruguay) o con Eberlein con la “Fuente Alemana” en Santiago de Chile. También en Buenos Aires, hay una copia reducida de la estatua de la Libertad de Frédéric-Auguste Bartholdi inaugurada en Nueva York en 1886, realizada en hierro, granito y mampostería. Esta, llamada realmente *La Libertad iluminando al mundo*, ya se había convertido en una estatua “clásica”. En México, en el conjunto escultórico ejecutado por Ernesto Tamariz en la

²⁰⁸. CORSANI (2003a) y CORSANI (2000).

²⁰⁹. LE NORMAND ROMAIN Y HERRERA (2001), p. 8.

Unidad Independencia, el artista incorporó una réplica a pequeña escala de *La Marsellesa* de François Rude que está en el Arco de Triunfo parisino, a cuyo lado una placa hace alusión de la visita, en 1964, del presidente Charles De Gaulle a dicha unidad, año en que se inauguró la obra. De un tercer escultor francés, de Rodin, existirían otras réplicas como la del Balzac, ubicado en 1971 en Los Caobos, en Caracas. De época anterior, y en la misma ciudad, era el busto de Humboldt ejecutado por David d'Angers en 1843, fundido en Londres en 1875 por Cox & Sons.

Debemos incluir también aquí obras escultóricas realizadas en América para cuya concepción se tuvieron en cuenta como patrones de inspiración algunas obras destacadas del arte europeo. Podemos mencionar aquí al coronel Ramón L. Falcón, jefe de la policía de Buenos Aires asesinado por una bomba anarquista en 1909, cuyo monumento incluye en el pedestal un medallón con su efigie. Esta obra fue ejecutada por el escultor Alberto Lagos, discípulo del catalán Torcuato Tasso, e inaugurada en 1918. Con anterioridad el monumento había sido encargado al francés Antoine Bourdelle quien, aunque realizó bocetos que se conservan en su museo de París, no llegó a ejecutar la obra final por desentendimiento con la municipalidad de Buenos Aires.

Lo interesante del monumento de Lagos es el grupo escultórico que remata el monumento, titulado *La Fatalidad*, y en especial la figura masculina alada que levanta violentamente su brazo izquierdo. Indudablemente Lagos tuvo presente aquí a una de las estatuas más conocidas de las emplazadas en Madrid, *El Ángel Caído* de Ricardo Bellver, que forma parte de la fuente inaugurada en 1885, la que habría conocido durante su visita, años antes, a esa capital. Otro ejemplo claro es el monumento que el colombiano, radicado en París, Marco Tobón Mejía realizó para Medellín representando a José María Córdoba (1927) cuya postura tomó casi calcada del monumento al mariscal Ney ejecutado por Rude y que está emplazado en la capital francesa, el cual indudablemente, tuvo ocasión de ver incontables veces.

Más acá en el tiempo, en 1980 se erigió en las afueras de Asunción el homenaje a La Reconstructora del 70, más conocido por monumento a *La Residenta*. La imagen principal de este enorme conjunto escultórico realizado en 1980 por Francisco Javier Báez Rolón, remite directamente al célebre cuadro *La Libertad guiando al pueblo* (1830) de Eugène Delacroix, realizado casualmente un siglo y medio antes de la obra a la que aludimos. En esta ocasión Báez Rolón repite el esquema esencial de esa obra, en la que la alegoría femenina de la Libertad, bandera tricolor en mano y escoltada por un niño armado dispuesto a dar guerra, ocupa el primer plano. En lo que respecta a la citada figura de la mujer, en el caso de Delacroix aparece con los senos al descubierto mientras que el escultor paraguayo decidió atenuar este detalle hasta cotas elevadas, quizá amedrentado ante la posibilidad de que se alzarán voces en contra de una postura un tanto erótica de la heroína paraguaya. Así pues, en el monumento, la intencionada ruptura del vestido de la dama permite que se asome su seno derecho sin llegar a causar efectos visuales no deseados. Bajo sus pies yace derrotado un enemigo, siguiendo también los dictámenes de Delacroix aunque llevándolo a un tamaño algo descomunal.

Debe señalarse que el proyecto original, también de Báez Rolón, difería con el finalmente emplazado. En principio la imagen de la heroína, “heroica abuela nuestra, cuya evocación hace vibrar las fibras más íntimas de nuestra sensibilidad y despierta en nosotros los más altos ideales”, iba a ser de bronce y tendría 3,40 metros de altura. Así la describía el propio escultor Báez Rolón: “Una mujer de edad mediana, sosteniendo en su mano derecha una azada, bajo el brazo un libro, y colgando del mismo, un atado. A su otro costado, llevando con la mano izquierda, un niño pequeño. La mujer con el niño, estarían subiendo una cuesta, dejando tras ellos la destrucción y la desolación más completa. / ...El hijo tomado fuertemente de la mano, a su izquierda, plasmará en su

rostro, el valor y la hidalguía de sus antepasados y que la madre le transmite, en instantes, en que después de haber presenciado las masacres más espantosas, debe continuar aún hacia adelante, sin descanso hacia un porvenir venturoso”²¹⁰. El proyecto de Ley, fue presentado al Congreso por la Asociación Paraguaya de Universitarias Graduadas en 1970, centenario del final de la Guerra del Paraguay, indicaba su realización “bajo el patriótico y constructivo gobierno” de Alfredo Stroessner, “héroe de la gloriosa Guerra del Chaco y segundo reconstructor de la patria”²¹¹.

²¹⁰ . RODRÍGUEZ ALCALÁ DE GONZÁLEZ ODDONE (1974), pp. 36-37.

²¹¹ . Ibidem, pp. 47-48.

7. ESPAÑA Y AMÉRICA. UN VÍNCULO MONUMENTALIZADO

7.a. España y los países rioplatenses. Conmemoraciones mutuas

Al celebrarse en 1910 el centenario de la Revolución de Mayo, Buenos Aires acogió en sus espacios públicos los homenajes de las diferentes colectividades y países europeos que conformaban la amalgama inmigratoria, característica del país desde hacía algunas décadas. En ese momento se emplazaron numerosos monumentos, mayoritariamente en el eje que va desde el Parque Lezama hasta los márgenes del Parque 3 de febrero. Fernando Álvarez refiere a los mismos afirmando que en ellos pueden advertirse marcadas diferencias compositivo-ideológicas: “España, Francia e Italia se representan épicamente, cargados de mensajes moralizadores, de figuras aladas y de personajes mitológicos. Los monumentos de Inglaterra y Alemania, en cambio, sólo evocan lo productivo. La primera, con una torre en la que no falta el inexorable reloj y que, cargada de espíritu laico, se presenta como un *Stadkrone*. La segunda, con un monumento que sólo documenta el presente y el futuro, donde sólo caben dos referencias a la producción -dos, por lo tanto ninguna más importante- situadas a ambos lados de lo que parece la boca de un escenario donde los actores ausentes no tardarán en ser tan esenciales como las pequeñas figuras de mármol que lo pueblan provisoriamente”²¹².

Los casos citados aluden, en ese orden, a los monumentos *A la Carta Magna y las Cuatro Regiones Argentinas*, de Agustín Querol, donado por la comunidad española; *De Francia a la Argentina*, de Émile-Edmond Peynot; y al monumento a Colón de Arnaldo Zocchi, ofrendado por la comunidad italiana. En cuanto al inglés y al alemán, se trata respectivamente de la Torre Monumental construida por Ambrose Poynter, en la Plaza Fuerza Aérea Argentina, y *La Riqueza Agropecuaria*, de Gustav Bredow, en Plaza Alemania. Otros homenajes serán la estatua de George Washington, de Charles Keck, emplazada en el Parque 3 de Febrero como obsequio de los residentes norteamericanos, y la obra titulada *Argentina y Suiza unidas sobre el mundo* de Franz Sales Amlehn.

El monumento ofrendado por los españoles está dedicado a la Constitución argentina ya que “llegado el momento de buscar, en toda la historia del siglo, el hecho de más grandes proyecciones para la raza y para la humanidad, donde los artistas encargados de realizar la obra pudiesen encontrar inspiración abundante y fecunda, se fijaron en la Constitución del 53...”²¹³. En esta época se planteó también en Buenos Aires, para afirmar la idea de la hispanidad y solidificar las vinculaciones entre ambas naciones, la erección de dos monumentos, uno dedicado a Cervantes y otro al “soldado español de la guerra de la Independencia”, obra a fundirse con bronce tomados de cañones del arsenal de guerra de Madrid. También en La Plata se generó una iniciativa de dotar a la ciudad de un monumento a la Confraternidad Hispano Argentina siendo el primer proyecto y maqueta del escultor Felipe Pardo de Tavera, y colocándose en 1910 la piedra fundamental. La idea se cristalizaría en 1962, dos años después de la celebración del sesquicentenario de la Independencia, motivo que reflató el proyecto, con el monumento diseñado por Herberto Washington Andrade²¹⁴.

La colectividad española tuvo otras iniciativas conmemorativas en la Argentina en torno a 1910, pudiéndose señalar también el arco de triunfo que se proyectó para la ciudad de Concepción del Uruguay y que finalmente no se llevó a cabo, devolviéndose el dinero aportado por los suscriptores, debido a que la Municipalidad rechazó la petición de ubicarlo, con carácter permanente, en la Plaza General Ramírez de la ciudad dado que se

²¹² . ÁLVAREZ PROZOROVICH (1991).

²¹³ . MAS Y PI (1910), ver pp. 205-208.

²¹⁴ . *Monumento a la Confraternidad Hispano Argentina* (1962).

contestó que estaba previsto realizar allí reformas urbanas, proponiéndose entonces la Plaza Rocamora como destino del proyecto. Esto fue rechazado por los españoles al considerar a esta impropia, centrandose entonces su acción principal en participar de la erección del nuevo monumento a San Martín en Buenos Aires, esto es el de Daumas con el nuevo pedestal construido por Eberlein²¹⁵. También harán ofrendas las distintas colectividades, destacando en Buenos Aires la *Fuente de la Doncella* realizada por el escultor Josep Llimona con la que los residentes catalanes homenajearon a la República Argentina en 1931. Esta obra había sido contratada con el propio artista cuando éste viajó a Buenos Aires en 1925 a realizar una exposición individual. Fue en dicha ocasión cuando los catalanes de la Argentina decidieron acordar con él la realización de esa obra conmemorativa que, antes de ser llevada a América fue expuesta por el artista en la Sala Parés de Barcelona, en febrero de 1930²¹⁶. Originalmente emplazada en el Parque Rivadavia, la obra fue transferida y reinaugurada en 1971 en la Plaza San Martín²¹⁷.

Uno de los monumentos más notables a considerar dentro del marco del hispanoamericanismo en la Argentina, es el monumento a España realizado por Arturo Dresco y emplazado en Buenos Aires. Fue encargado en julio de 1911, realizando el escultor su primera maqueta de inmediato, tanto que fue presentada a finales de ese mes a las autoridades que le habían hecho el encargo. Sobre esta, se expresó pronto la comisión nacional del Centenario, diciendo que era “una página histórica en bronce de toda la acción de España en esta parte de América, pues aglomera al pie del escultórico grupo principal de España y la Argentina la serie de valerosos capitanes, misioneros, adelantados y estadistas que trajeron la enseña, el idioma, la religión y la pujanza de la madre patria a estas regiones vírgenes, desde don Pedro de Mendoza al virrey Hidalgo de Cisneros. / El monumento ocupará una extensión de 21 metros lineales y más de doce de altura. A sus costados vense las imágenes de don Juan Díaz de Solís, frente al Plata y don Hernando de Magallanes frente al mar. En la parte del frente y ante las gradas que dan acceso a la cúspide donde está sentada España, asoma la figura de doña Isabel de Castilla, extendiendo su mano protectora sobre la cabeza inclinada de Colón”²¹⁸.

Dresco aclaraba sus puntos de vista, en carta dirigida al ministro del interior Indalecio Gómez, que presidía aquella comisión: “He tenido toda la intención, por modesta que ella parezca, de compendiar en este monumento y en las figuras preclaras de tanto varón ilustre, propiamente un pedazo de historia hispano-americana, que podría ser la del descubrimiento, la conquista, la colonización y el virreinato. / He conservado, dentro de la estructura del arte escultórico, la arquitectura genuinamente colonial, no apartándome de sus líneas sencillas, severas y bien características. / He seguido un orden cronológico en la colocación de las figuras, comenzando por don Pedro de Mendoza y concluyendo en el virrey Cisneros, prestando acatamiento a la propiedad de los trajes, según las épocas, las clases y los fueros”²¹⁹. Se calculaba que el monumento estaría terminado en 1915, pero con los atrasos ocurridos su inauguración recién se verificaría el 13 de octubre de 1936 con motivo de la celebración del IV Centenario de la primera fundación de Buenos Aires, convirtiéndose de esta manera en el monumento para la ciudad encargado en torno a los años del Centenario cuyo retraso en erigirse fue el mayor.

Teresa Espantoso, Florencia Galesio y Cristina Serventi²²⁰ han realizado el estudio más completo y detallado sobre este monumento aportando datos que consideramos de

²¹⁵ . *Discursos del señor Porfirio G. Tenreiro...* (1910).

²¹⁶ . MARAGALL (1975), p. 196.

²¹⁷ . Ver: MAGAZ-ARÉVALO (1985), pp. 271-278.

²¹⁸ . “El Monumento a España”. *Atlántida*, Buenos Aires, t. IV, N° 10, 1911, pp. 124-126.

²¹⁹ . *Ibidem*, pp. 127-128.

²²⁰ . ESPANTOSO RODRIGUEZ Y OTROS (1996), pp. 53-72.

interés incluir aquí, como alguna de las modificaciones que se le indicaron a Dresco realizara. Destaca entre ellas la de cambiar en el proyecto la figura que coronaría el monumento, dedicada a España, por un grupo escultórico en el que, además de esta, estuviese representada la Argentina, lo cual Dresco acató de inmediato. O el hecho de que se incorporara como fondo para los grupos escultóricos un muro mayor en altura que dichas figuras. La integración al conjunto de la figura de Fray Bartolomé de las Casas, sin directa relación histórica con el Río de la Plata, era una manera de ampliar el contenido simbólico del monumento hacia un entendimiento americanista.

Durante la realización de la obra, iniciado en Florencia, Dresco consideró necesario viajar a Madrid para documentarse, entrevistándose con el pintor José Moreno Carbonero - para entonces un “especialista” en el tema de la fundación de Buenos Aires, tema de su gran lienzo entregado a dicha ciudad en 1910 y que luego modificaría en 1924 corrigiendo defectos históricos-, al escultor Mariano Benlliure, al catedrático Odón de Brien y a Ramón Menéndez Pidal, presidente a la sazón de la Academia de la Historia.

Una de las razones del retraso fue el estallido de la guerra, cuando el gobierno italiano prohibió la fundición de bronce para ser exportados. En 1921 las piezas del monumento fueron enviadas a Buenos Aires a excepción del grupo que lo coronaría. Se produjo entonces la última modificación de importancia: “En la maqueta, España aparecía sentada sobre una suerte de trono, cubierta por una túnica de voluminosos pliegues y sujetando protectoramente con su brazo izquierdo a la República Argentina, de pie junto a ella. El trono sobreelevado producía una marcada diferencia de altura entre ambas figuras; por su actitud y ubicación, la idea expresada no dejaba lugar a dudas: España cobijaba a la nación más joven, que parecía subordinarse a ella. En la obra definitiva, España, sentada y frontal, no aparece elevada, perdiendo su anterior preeminencia. La República Argentina, de pie junto a ella, también frontal, ha adquirido mayor importancia: está ubicada delante de España que apoya su mano sobre su hombro y que ya no (la) cobija sino la presenta como una figura que todavía respalda pero que ya no se subordina a ella”²²¹. Arturo Dresco tuvo a su cargo en aquellas décadas otro importante homenaje a una nación europea ligada a la Argentina, como fue el monumento a Cristóbal Colón en la localidad italiana de Rapallo, homenaje argentino a Italia.

Mucho menos conocido es un proyecto publicado en Buenos Aires en 1909, por el ingeniero Federico Correa, quien proponía la realización del monumento *América* a ser emplazado en una plaza de Madrid. Nos interesa, por su peculiaridad y conjunción iconográfica dedicarle algunas líneas, empezando por la propia idea especificada por su autor en cuanto a que se trataría de “un monumento grandioso, severo y elegante. Una obra audaz, artística, elevada; clásica sin rigidez a la vez que simbólica... Sobre todo nada de churriguerías, nada de art-nouveau, de figuras contorsivas ni de alegorías esfumadas e indecisas”²²². En cuanto a la significación, la idea fuerza era la de transmitir los valores de la mutua tradición española y americana, incorporándose al conjunto las estatuas (de pie y ecuestres) de personajes históricos de ambas orillas del Atlántico, es decir reyes españoles e indígenas, descubridores, conquistadores, descartando la presencia de los próceres de la Independencia americana. Habría de alcanzar el monumento una altura de 100 metros aproximadamente, y se habría de realizar mediante suscripción popular en las naciones americanas y en España, según el plan del artista.

Entre otros aspectos curiosos que se indican en la memoria del proyecto sobresale la idea de construir en bronce, ónix y mármol pequeñas réplicas del monumento (escala de 1 por 200) “para servir de adorno en salones, clubs, corporaciones y particulares que deseen adquirirlo”. Comienza la descripción de la obra, que incluiría una cripta para

²²¹. Ibidem, p. 60.

²²². CORREA (1909), p. 9.

contener las reliquias de los personajes históricos que pudiesen reunirse, señalando que “La amplitud de este monumento, tanto en extensión superficial como en altura, es muy superior a todos los de su índole que existen en el mundo, pues más que uno solo, es la agrupación de numerosos monumentos exigida por la más grande y gloriosa epopeya que la humanidad registra en sus anales”²²³. Una de las secciones más espectaculares habría de ser el templete en el cual aparecerían las representaciones alegóricas de las 20 repúblicas americanas, “de belleza clásica y juvenil”, en actitud de homenaje a España, a la que le brindan coronas, palmas y flores; mientras que ésta, “erguida y bondadosa... con la diestra muéstrales la luz de la civilización que les impusiera, induciéndolas a seguirla sin desmayo ni trepidación”. Todo este conjunto estaría ubicado sobre una semi-esfera de 10 metros de diámetro por 5 o 6 metros de altura. “Más arriba, sobre una columnita en espiral... una amplia y transparente esfera de cristal o porcelana, encerrará el más poderoso foco eléctrico, que transformará de noche este monumento en una visión fantástica y fascinadora”²²⁴.

Dos monumentos “hispanistas” de importancia se erigirían en Buenos Aires avanzado el siglo, el primero la estatua ecuestre del Cid Campeador realizada por Anna Hyatt Huntington en 1927 y que fue inaugurada en 1935, y en 1980 el monumento al Quijote de Aurelio Teno del que hablaremos más adelante. Debemos señalar aquí el carácter “hispanista” de la citada escultora norteamericana y de su marido Archer Milton Huntington, creador de la Hispanic Society of America, méritos que, así entendidos, devinieron en el emplazamiento de una estela-monumento de homenaje a ambos inaugurada en Barcelona en 1954, cuando aun estaban vivos, el que contiene un medallón con sus efigies realizado por Enric Monjo. Así, este monumento de tinte “hispanista” conmemoraba a una escultora que había hecho del Cid como del Quijote, motivos principales de su inspiración artística.

En el Uruguay, el monumento dedicado por los españoles fue realizado por el escultor José Clará, nacido en la localidad catalana de Olot al igual que Miguel Blay, y que había destacado en obras conmemorativas como el monumento a Juan Sallarés en Sabadell (1917). En 1932 ganó el concurso promovido por los residentes españoles en Uruguay, inaugurándose la obra veinte años después. Al monumento lo remata la figura femenina representando a la Madre Patria, destacando asimismo las alegorías de la Cultura y el Descubrimiento, y el relieve que representa a Don Quijote y Sancho Panza, emblema, como analizaremos, de la hispanidad en el exterior.

7.b. Cervantes y el Quijote como imagen monumental de la Hispanidad

En el caso de España es evidente que durante el período virreinal en América, la imagen de sus reyes fue la más utilizada como emblema del poder, agregándose luego la de Cristóbal Colón simbolizando el Descubrimiento del Nuevo Mundo. De cualquier manera alcanzará gran fortuna como elemento unificador, vinculado a la lengua, la imagen de Miguel de Cervantes primero, y luego de Don Quijote. En el caso de Cervantes, indudablemente el personaje vinculado a la literatura más representado en el ámbito hispanoamericano, es importante apuntar que el primero de sus monumentos fue emplazado en Madrid en julio de 1835, obra de Antonio Solá que se colocó en la Plaza de las Cortes, con pedestal de Isidro González Velázquez y relieves de José Piquer, y que Reyero señaló como “el primer gran monumento dedicado a un gran personaje de la historia de España con pretensiones de identificación nacionalista”²²⁵. La primera

²²³ . Ibidem, p. 16.

²²⁴ . Ibidem, pp. 24-25.

²²⁵ . REYERO (1997), p. 113.

iniciativa en este sentido se había planteado durante el reinado de José Bonaparte en 1810, siendo retomado en 1833 por Mesonero Romanos, en ocasión del aniversario de la muerte de Cervantes²²⁶.

La de Solá había sido fundida en bronce en Roma, por los prusianos Jollage y Hopfgarten. En la misma, “no cabían los compromisos entre lo clásico y lo moderno empleados en el grupo de Daoíz y Velarde, de suerte que Solá no vio otro camino que presentar a Cervantes con vestiduras estudiadas dentro de la mayor proximidad al año 1600”²²⁷. La importancia de esta obra traspasó las fronteras españolas, repercutiendo en América. Un raro folleto publicado en Montevideo en 1838 da cuenta del valor que se le asignaba al inmortalizar al “príncipe de los ingenios españoles” en un monumento: “Nosotros concebimos que la erección de la estatua en bronce de Cervantes es un verdadero progreso: Cervantes fue el fundador de su noble literatura y ella es una doble gloria para España, pues que el mérito artístico de la obra ha merecido los mayores elogios de los inteligentes extranjeros. Ella fue ejecutada por el cincel del Sr. Solá, y al paso que la España tiene la gloria de ser justa y agradecida a uno de sus hijos más eminentes, alcanza también la de asociar a él el mérito sobresaliente de un artista español. ¡Dos ilustraciones en un mismo monumento!”²²⁸.

El autor de esas líneas, lanzaba una proclama tendente al reencuentro español-americano: “Americanos! El universo debe oír nuestros aplausos en el momento en que la España constitucional toma su lugar entre la Europa liberal y progresiva: los españoles liberales son nuestros hermanos y amigos... la causa de los Pueblos es una misma en uno y otro hemisferio, y nuestros votos deben acompañarlos en la carrera de su gloria y de su libertad... ¡Gloria y Libertad a la España del siglo XIX!”. Lo curioso del caso es que una réplica del Cervantes de Solá sería emplazado en Montevideo un siglo y medio después, en 1986, frente a la entrada de la Biblioteca Nacional.

Al monumento madrileño siguieron el inaugurado en Valladolid, de Nicolás Fernández de la Oliva (1877), y el dedicado por la ciudad natal de Cervantes, Alcalá de Henares (1879), obra de Pedro Nicoli, siendo uno de los más originales el realizado por Mariano Benlliure que se inauguró en Valencia en 1906, en el cual una estatua de Don Quijote soporta el busto de Cervantes, “como si la obra literaria fuera el pedestal que sostiene la memoria de su autor, en una metáfora mucho más bella que el resultado alcanzado”²²⁹. Pero indudablemente el más importante fue el que se habría de inaugurar en la Plaza de España de Madrid, tras convocarse un concurso en 1915, el año anterior a cumplirse el tercer centenario de su fallecimiento. El vencedor del mismo fue el proyecto presentado por Rafael Martínez Zapatero y Lorenzo Coullaut Valera, comenzándose poco después el largo período de ejecución que difirió en algunos aspectos del plan original²³⁰.

En el arduo proceso se dieron curiosas iniciativas como la de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, quienes presentaron en 1926, en el Teatro de Fontalba, una loa titulada *Los grandes hombres o el monumento a Cervantes* con el fin de estimular a los españoles y las naciones hermanas a participar en la suscripción abierta para el monumento, la que culminaba con la frase: “Yo he de recorrer España entera, desde las más populosas ciudades hasta los más humildes pueblecillos; yo volaré también a aquellas otras tierras hermanas, pedazos del mundo español, donde se habla la lengua de Cervantes, y por dondequiera que mis pasos me lleven lanzaré al aire estas mismas

²²⁶ . REYERO (1999), p. 303.

²²⁷ . GAYA NUÑO (1966), pp. 94 y 99.

²²⁸ . UN ORIENTAL (1838), p. 2.

²²⁹ . REYERO (1997), p. 114.

²³⁰ . Cfr.: LAVALLE (1995), pp. 431-447.

palabras que me habéis oído, hijas de un santo orgullo nacional y de casta; y no descansaré en mi camino hasta que en la Plaza de España, de Madrid, vea coronado el monumento al ingenio inmortal”²³¹.

La realización del mismo incluyó connotaciones hispanoamericanistas, por caso la llamada *Fuente del idioma castellano* cuya ubicación resaltaba la presencia de los escudos de los países americanos. Asimismo, en la coronación del monumento destaca el globo terráqueo con la representación de los Cinco Continentes, figuras que aparecen leyendo el Quijote, siendo la de América una vez más la indígena emplumada, alegoría que tantas veces fue objeto de representación en la pintura y en la escultura, en especial en varios de los monumentos a Colón. El retraso de las obras llevó a que el propio Primo de Rivera exigiese como necesario a los artistas en 1928 que el monumento estuviese dispuesto a ser inaugurado al año siguiente, coincidiendo con la celebración de la Exposición Iberoamericana de Sevilla y la de Barcelona²³², lo cual no fue posible. En 1930 cayó el gobierno de Primo de Rivera y en 1932 falleció Coullaut Valera, culminando su hijo Federico, muchos años después, a finales de los cincuenta, las estatuas pendientes²³³.

Obviando la lápida conmemorativa realizada por Lorenzo Coullaut Valera en 1905, con motivo del III Centenario de la primera edición del Quijote, y la figura ecuestre que preside el monumento a Cervantes del mismo autor, no se halla un monumento a este personaje en Madrid hasta muchos años más tarde. De cualquier manera nos parece interesante hacer referencia a un curioso folleto publicado en Toledo a finales de 1925, en el cual el Comandante de Artillería Calixto Serichol proponía la construcción de un colosal monumento al Quijote, a quien consideraba como personaje inclusive superior al propio Cervantes, a ser realizado en el Toboso. Las dimensiones y características de este “imposible” monumento como el propio Serichol reconoce, resultan verdaderamente interesantes. Plantea como únicas figuras del mismo al Quijote montando a Rocinante y, a su lado, Sancho de pie, eliminando otros personajes y figuras alegóricas. Ni siquiera pedestal: “¿Colocaremos las figuras sobre un basamento de piedra en la que esculpamos cifras, nombres o recuerdos? ¿Le rodearemos de columnatas múltiples? ¡Oh, no! El único pedestal posible para el eterno recuerdo de Don Quijote, no puede ser otro que la eterna Mancha, la misma tierra madre suya; y las figuras deben surgir del propio suelo, sin extraño artificio alguno intermedio, como si, siendo reales, hubieran hecho un alto en su marcha”²³⁴.

El carácter colosal del monumento propuesto por Serichol llevaba implícito la simbolización de las veinte naciones americanas y, con claros visos de fantasía, proponía, derivado de dicho número, una escala de 20 a 1, alcanzando así la figura del Quijote los 52 metros de altura y la de Sancho entre 32 y 34. Debería ser llevado a cabo tras concurso en el que se potenciaría la participación de los escultores hispanoamericanos, y sería uno de sus atractivos el poder visitar el interior del monumento. En tal sentido, las dos piernas de Sancho servirían para instalar un ascensor continuo que discurriría por el interior del cuerpo hasta llegar a la parte superior; “Una vez arriba el visitante, pasaría por otra galería abierta en el brazo de Sancho, al cuerpo de Rocinante, y de aquí, por un ascensor de los corrientes, subiría hasta la cabeza de Don Quijote... En el interior de Rocinante quedaría un hueco interior de 20 metros de largo por 12 de ancho y 7 de altura, para hacer un gran salón, donde se instalara una exposición permanente de elementos etnográficos representativos de las naciones que

²³¹ . ÁLVAREZ QUINTERO (1926).

²³² . LAVALLE (1995).

²³³ . SALVADOR (1990), pp. 458-471.

²³⁴ . SERICHOL (1925), pp. 9-10.

contribuyeran a la erección del monumento, y un despacho de ejemplares del Quijote (en una edición económica y de grata presentación), que se entregarían gratuitamente a todo visitante”, quedando asimismo lugar para instalar un restaurante²³⁵.

En el ámbito americano puede considerarse como la más señera, por calidad y significación, la estatua de Cervantes emplazada en La Habana, tras iniciativa del periodista Aurelio Ramos Merlo en 1905, siete años después de la Independencia. La misma fue realizada por un escultor italiano, Carlo Nicoli, figura principal del Studio Nicoli de Carrara, uno de los más prestigiosos en la ejecución de obras de artistas italianos del XIX, autor de la estatua de la Prosperidad ubicada en Guadalajara (México) y de los relieves del monumento a Justo Rufino Barrios en Guatemala según diseños de Francisco Durini. La de Cervantes se inauguró en 1908, apareciendo en el monumento sentado en una silla curul, con las piernas cruzadas y vistiendo de época, con calzas y gorguera. “Su actitud es pensativa, gira la cabeza mientras se dispone a escribir en el manuscrito que porta en la mano”²³⁶. Podría vincularse la pose sentada de Cervantes al de algunos monumentos emplazados en España, en especial el dedicado a Antonio Trueba realizado por Benlliure, pose que “Desde entonces, pareció especialmente adecuada para escritores sumidos en sus pensamientos mientras contemplan el devenir cotidiano”²³⁷.

Si bien el Cervantes de Nicoli sería precursor, la figura sedente del literato la veremos en otras ciudades americanas, por caso Asunción del Paraguay, Morelia (México) e inclusive en países de habla no hispana como Brasil donde se emplazaron monumentos al escritor, como el realizado por Rafael Gálvez e inaugurado en São Paulo en 1947, en el que el literato aparece sentado, existiendo un relieve con el Quijote y Sancho en el frente del pedestal. Para entonces ya era hecho común la representación sedente de literatos e intelectuales como se ve en los monumentos al poeta José Joaquín de Olmedo en Guayaquil (1892) realizado por Jean Alexandre Falguière (realizaría en 1904 la estatua sedente de Louis Pasteur ubicada en la Plaza Breteuil de París); a Domingo Faustino Sarmiento en San Juan (Argentina) de Víctor de Pol; a José de Alencar (1897) obra de Rodolfo Bernardelli en Río de Janeiro; o al propio José de San Martín en la estatua titulada *El abuelo inmortal*, en Buenos Aires (1949), en la que Ángel Ybarra le representó en su faceta de educador, aconsejando a sus nietas ya en la ancianidad.

También podríamos señalar la de Andrés Bello en Santiago de Chile realizada por Nicanor Plaza (1874), la de Emilio Mitre en Buenos Aires, obra de Hernán Cullen Ayerza (1931), y en Lima, las del sabio Mateo Paz Soldán ejecutada por Manuel Piqueras Cotoí e Ismael Pozo (1930), y la de Hipólito Unanue por David Lozano (1935). En Uruguay la del poeta Juan Zorrilla de San Martín (1975) ejecutada por su hijo, el conocido escultor José Luis Zorrilla de San Martín. En México había destacado el proyecto realizado por Jesús F. Contreras para el monumento a Fidel (Guillermo Prieto), el cual iba a ser coronado por “el anciano vate sentado en actitud natural apoyando su mano izquierda en un bastón. Tiene a su derecha a un muchacho desamparado que está leyendo un pliego impreso, y él parece escuchar con gusto y atención”²³⁸. Como afirma Reyero, “La modalidad de la figura sentada es una variante relativamente infrecuente como tipología en las figuras principales de los monumentos. Su aparición es una consecuencia de las modas realistas, ya que la postura sedente denota intrascendencia, ausencia de acción e, incluso, de observador externo.../ Por

²³⁵ . Ibidem, pp. 19-20.

²³⁶ . BAZÁN DE HUERTA (1994), p. 64.

²³⁷ . REYERO (1999), p. 88.

²³⁸ . PÉREZ WALTERS (1989), p. 147. Cita dos artículos de periódicos de 1898, consultados en el Archivo Carlos Contreras.

consiguiente, es claro que se utiliza... para sugerir la ausencia de tensión narrativa, ya que sentado nada se ejecuta... Con todo, se aplica a personajes en los que la actitud sedente constituye una dimensión representativa, como escritores y artistas, a quienes se asocia la tranquilidad y el ensimismamiento del gesto, con la reflexión interior y la creación... ..al cruzar el efigiado las piernas en una actitud particularmente distendida y trivial, que suele ser impropia, por cotidiana, del decoro que habitualmente se exige al monumento”²³⁹.

En cuanto a los monumentos al Quijote emplazados en América, debe señalarse que la mayor parte de ellos se plantearon durante la segunda mitad del siglo XX. Sin embargo debemos señalar la temprana existencia de obras en tal sentido como la realizada por el escultor español Moisés de Huerta para ser instalado en el jardín de la residencia del millonario cubano Blanco Herrera (1925-1926). Huerta tomó como modelo el grupo central del proyecto de monumento a Cervantes que había presentado para el concurso madrileño de 1915 y que había sido diseñado por José Capuz, aunque Moisés Bazán de Huerta sugiere que el modelo más inmediato que le sirvió de referencia puede haber sido la estatua ecuestre de Máximo Gómez que había concebido años antes²⁴⁰.

Entre los monumentos al “caballero andante” más conocidos se encuentra justamente el instalado en La Habana, en la plaza que lleva su nombre en el Vedado, realizada en 1980 por Sergio Martínez Sopena. En ese mismo año se inauguró en la Avenida 9 de Julio de Buenos Aires el ejecutado por el escultor español Aurelio Tena; ambos destacan por mostrar al Quijote sin la habitual compañía de su escudero Sancho. Del primero escribe Moisés Bazán de Huerta: “Es un trabajo singular por su técnica y tratamiento iconográfico, novedoso en el ámbito hispano, al mostrar al protagonista desnudo sobre un Rocinante en arriesgada corveta. Está realizado con alambión y varillas de hierro de origen industrial...”²⁴¹. En cuanto al segundo, fue emplazado como homenaje a la ciudad de Buenos Aires en el IV centenario de su fundación por Juan de Garay. En plena dictadura militar, en el discurso de inauguración el embajador español Enrique Pérez Hernández indicó que el escultor supo “concebir la pujanza de una estirpe en la materia insobornable de una especie de cuarzo gigante... La piedra, aquí, está representando, en primer lugar la llanura manchega... de la que emerge el protagonista; después, sucesivas piedras son mares, continuos mares de hispanidad”²⁴².

El monumento de Buenos Aires, duramente criticado por su calidad estética, era el segundo de gran envergadura dedicado al Quijote por Teno, quien ya había realizado una figura monumental del mismo, inaugurada en 1976 en el Kennedy Center de Washington. Se planteó la erección de un tercero, éste en Venezuela, el cual constaría de 34 metros de altura, a ser financiado por los residentes españoles en ese país. “En ese monumento estaban representadas, a través de tres alas espaciales, no figurativas, las tres razas que forman la idiosincracia de ese pueblo: blancos, negros e indios. En su parte delantera Teno quería colocar, como superando un golpe de mar, un barco y en el mascarón de popa, la cabeza de un caballo, como los dos símbolos del desplazamiento del hombre y del conocimiento de otras tierras. Este extraordinario monumento, que pensaba ubicarse en una planicie adosada a la falda de la montaña, en las afueras de Caracas, lindando con la Naturaleza, y dentro de la piedra en que estaría construido albergaría una estupenda biblioteca cervantina. Quizá resultó fallido el Quijote

²³⁹ . REYERO (1999), p. 214.

²⁴⁰ . BAZÁN DE HUERTA (1992), p. 148.

²⁴¹ . BAZÁN DE HUERTA (1994), p. 42.

²⁴² . Cit.: BALIARI Y OTROS (1985), p. 72.

caraqueño por las dificultades del montaje de un monumento tan enorme que encarecería su realización”²⁴³.

De fechas más recientes destaca el conjunto escultórico dedicado al Quijote en Puerto Padre (Cuba), inaugurado en 1989: “La imagen desnuda del Quijote sostiene la adarga en el brazo izquierdo y sujeta una lanza sin punta en la derecha, contempla el molino que en Puerto Padre es símbolo de la libertad conquistada. El Quijote y las aspas del molino están hechas en bronce, el soporte del molino, los pisos y el pedestal de la figura son de granito blanco”²⁴⁴.

7.c. La Guerra Hispano-Americana y su monumentalización

Si la conmemoración española en tierras de la América Independiente, como venimos apreciando, fue amplia, la presencia simbólica de los países americanos en España comenzaba a ser también una constante. Algo similar se daría en países como Italia y Francia, con erección de monumentos a los libertadores Simón Bolívar y José de San Martín, e inclusive Portugal con las estatuas inauguradas en Lisboa a Pedro Álvares Cabral o Hernando de Magallanes. En Madrid podríamos señalar como monumentos destacados el dedicado a los Soldados y marinos muertos en Cuba y Filipinas, en el Parque del Oeste, en 1908, de Julio González Pola (desaparecido), el de homenaje a los Héroes del Caney en 1915 y el de Cuba, sito en la Plaza de El Salvador en el Parque del Retiro. En esta última obra intervinieron los escultores Francisco Asorey, Mariano Benlliure, Miguel Blay y Juan Cristóbal, iniciándose su realización en 1931, pero que, tras la caída de Primo de Rivera, su inauguración se retrasaría hasta 1952, coincidiendo con el 460º aniversario del descubrimiento de América. Para entonces Benlliure y Blay habían realizado conjuntamente el monumento a Vasco Núñez de Balboa en Panamá, inaugurado en 1924. Las figuras principales del monumento a Cuba fueron la reina Isabel la Católica (Cristóbal) y la de Colón (Asorey), además de la alegoría femenina de Cuba (Blay) que corona el monumento²⁴⁵.

Debemos desviar levemente la atención hacia otros monumentos, estos de carácter funerario, existentes en cementerios españoles, dedicados también a los héroes de Cuba y Filipinas como el mausoleo que les fue dedicado en la Necrópolis del Este en Madrid, estudiado por Enrique Pardo Canalís²⁴⁶ y por Carlos Saguar Quer²⁴⁷; tras la primera idea de Francisco García Nava en 1909, éste proyectó un mausoleo en 1918 que no pasó de ser “arquitectura de papel” y recién sería en 1934 cuando Enrique Pfitz y Leopoldo Ulled realizarían el actual. Concretado más tempranamente, e inaugurado el 1º de noviembre de 1906, destaca en un privilegiado sitio del cementerio de Pereiró en Vigo (Pontevedra), la tumba que por iniciativa de la Cruz Roja se dedicó a los soldados vigueses fallecidos en la ciudad tras haber sido repatriados desde Cuba y Filipinas tras el 98, obra que realizaron consensuadamente los escultores Julio González Pola y Juan A. Baliño²⁴⁸.

Centrándonos en el monumento dedicado en Madrid al general Vara del Rey y los héroes del Caney, caídos en dicha localidad cubana en 1898 a manos del ejército estadounidense, el mismo fue promovido por el Centro Asturiano de La Habana y potenciado a través de suscripciones abiertas en Cuba y España. Fue inaugurado en el Paseo de Atocha en 1915, en el día en que se cumplía el 46º aniversario de la fundación

²⁴³ . GARCÍA OSUNA (1998), p. 52.

²⁴⁴ . *Oriente de Cuba* (2002), p. 342.

²⁴⁵ . Ver: SALVADOR (1990), pp. 476-486.

²⁴⁶ . PARDO CANALÍS (1980), pp. 429-434.

²⁴⁷ . SAGUAR QUER (1989).

²⁴⁸ . Cfr.: VÁZQUEZ GIL (1998).

del Casino Español de La Habana, siendo obra del escultor Julio González Pola. *La Ilustración Española y Americana* celebró la inauguración del monumento en Atocha diciendo que se trataba de otra nota “de justiciero fervor patriótico, unido noblemente a la solidaridad hispanoamericana”, dedicada “a los que cayeron defendiendo lealmente el honor de la patria y el suelo americano que pertenecía a España, de la invasión del extranjero”²⁴⁹.

Es interesante como Carlos Serrano resalta estas líneas para reflexionar: “Resultaba en efecto de todas ellas que, de repente, el general y los soldados muertos en Cuba que se homenajeaban habían dejado de ser partícipes de una guerra en la que España había tratado de mantener por las armas su soberanía sobre unas colonias, para convertirse, como por arte de birlibirloque, en los defensores de unas tierras, españolas de pertenencia, contra una ‘invasión del extranjero’, al que no se nombraba por supuesto. De este modo, Vara del Rey y sus muchachos ya no estaban en Cuba para combatir a los independentistas cubanos sino que, al lado de éstos, eran la avanzadilla de la resistencia patriótica de la ‘raza’ contra ese anónimo pero reconocible ‘extranjero’. Era verdaderamente milagroso el giro así dado a la historia: desaparecía toda responsabilidad histórica de España, se borraba todo recuerdo que empañase las relaciones entre antigua metrópoli y antiguas colonias, de forma que los militares de la primera se veían casi transformados en los defensores de las segundas. Y precisamente a esa operación, de un claro contenido tan ideológico como político, iba realmente encaminada la que bien puede denominarse ‘operación Vara del Rey’ en sus diversas componentes”²⁵⁰.

Tal como rezaba la memoria publicada en 1917, la idea original era que el monumento se realizara en Caney pero por cuestiones materiales fue imposible, acordándose hacerlo en la capital española. González Pola, tras su victoria en el concurso, recibió instrucciones precisas acerca de cómo debía ser el monumento, indicándosele que debía reproducir el momento en que Vara del Rey cayó muerto en brazos de un ayudante, “que al propio tiempo que sostiene el inanimado cuerpo del General levanta también la bandera nacional, entre cuyos pliegues queda recogido el último aliento del mártir del deber. Rodeando a estos, y en actitud de hacer fuego para defender los restos de su caudillo, varios soldados de las fuerzas de su mando, y, por último, como símbolo del resultado de tan heroica refriega, un tronco de laurel roto y desgajado por los proyectiles enemigos”²⁵¹. Este monumento fue removido de su emplazamiento original, cambiándose el pedestal y perdiéndose detalles tan significativos como el tronco de laurel aludido, incluido como vimos en el concepto original y que han desvirtuado la “nueva versión”, instalada en el jardín lateral de la Basílica de Atocha. Fue entonces cuando también desapareció la inscripción primigenia, “A los Héroes del Caney - Cuba y España”, reemplazándose por la de “Al general Vara del Rey y Héroes del Caney”, con lo que el espíritu original de unión española-cubana quedó en el olvido²⁵².

Debe señalarse en rigor, que en 1904 se había levantado en Ibiza, su ciudad natal, un monumento al general Vara del Rey, obra de Eduardo Bautista Alentorn, proyectándose, tras concurso convocado en 1903, levantar un lustro después uno dedicado a los Soldados y marinos muertos en Cuba y Filipinas, que sería destinado al madrileño Parque del Oeste, “del que no queda constancia. Era de colosales

²⁴⁹. COBO, F.. “La unión de la raza”. *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, año LIX, N° 22, 15 de junio de 1915. Cit.: SERRANO (1999b), p. 94. Ver también: “Monumento a los Héroes del Caney”. *Real Academia Hispano-Americana de Ciencias y Artes*, Cádiz, año IV, núms. 20-21, 1915, pp. 60-66.

²⁵⁰. SERRANO (1999b), pp. 94-95.

²⁵¹. *En memoria y honor...* (1917), p. 8.

²⁵². SERRANO (1995a), p. 284.

proporciones -unos treinta metros de altura- y estaba compuesto por un templete sobre una escalinata que guardaban cuatro leones, coronado por las estatuas de los héroes Villamil, Núñez de Balboa, Vara del Rey y Magallanes, a los lados de un globo terráqueo, obra del escultor Aurelio Cabrera, encima del cual había una figura femenina alada sobre una columna. La pieza escultórica principal, de Julio González Pola, colocada en el centro del edículo, representaba a una matrona que recoge entre sus brazos y cobija con su bandera a un herido²⁵³. Un adelanto de la misma fue la obra *Patria*, con la que el escultor había sido premiado en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid en 1908.

En cuanto al monumento de Vara del Rey, destaca entre otros aspectos la figura del general mortalmente herido, una característica que no es habitual en los monumentos públicos donde los héroes no suelen ser representados muertos o agonizantes como sí es más usual en la estatuaria funeraria. Además de esta son excepciones dos monumentos de Agustín Querol, uno en España, el monumento a los Mártires de la Religión y de la Patria de Zaragoza (1901) y el que realizó de Bolognesi para Lima (1906; removido en 1954 porque un héroe debía aparecer victorioso y no moribundo), o los de Rafael Casanovas (1888) de Rossend Nobas en Barcelona, el de Daoíz y Velarde (1910) de Aniceto Marinas en Segovia, del que un boceto de su figura central, con ligeras diferencias respecto al definitivo, se expuso en ese mismo año frente a los pabellones españoles de la Exposición del Centenario argentino, en Buenos Aires. En Roma sobresale el monumento a los hermanos Cairoli (1883), obra de Ercole Rosa.

En América ejemplos más contemporáneos a los mencionados son el pétreo monumento en Toluca (México) a los Niños Héroes (1963), homenaje escultórico ejecutado por Vicente Mendiola dedicado a los siete cadetes caídos durante la defensa del Castillo de Chapultepec contra los invasores estadounidenses en 1847, que popularmente es conocido como “el niño borracho” o “la cama de piedra”²⁵⁴, y el monumento a la Residenta (1980) en Asunción del Paraguay, obra de Francisco Javier Báez Rolón. En Perú, además de lo ocurrido con la estatua de Bolognesi hecha por Querol, no faltan aun hoy quienes desean nuevos “cambios” en los monumentos, como los que proponen reemplazar en el monumento al Dos de Mayo la figura moribunda del coronel José Gálvez, que “lastimosamente es lo único que desentona la posición del Héroe invicto. El día que a Gálvez se le ponga en posición de pie dirigiéndose al pueblo en actitud de triunfo, será el Monumento Heroico Magistral más completo del país”²⁵⁵.

El anteriormente citado Marinas había sido vencedor en un concurso vinculado a la guerra de Cuba, el convocado en 1899 para erigir un monumento en Madrid al héroe de Cascorro Eloy Gonzalo García, quien en esa localidad de la provincia cubana de Camagüey había salvado valerosamente la vida de varios militares españoles tras ofrecerse voluntario para incendiar un fortín enemigo. En dicho certamen González Pola había quedado relegado al segundo lugar. Este monumento, realizado con bronce cedido por el Ministerio de Guerra e inaugurado por el rey Alfonso XIII el 5 de junio de 1902, sería en buena medida precursor de los dedicados al *Soldado Desconocido* que inundarían los espacios públicos europeos tras la primera guerra mundial. Carlos Serrano²⁵⁶ llevó a cabo un detenido y amplio estudio sobre los detalles y la fortuna de este monumento, el cual no duda en titular “la fabricación de un héroe”, debida cuenta que el personaje que se representaba, lejos de reunir las características de un adalid, había sufrido en las filas españolas algunos breves arrestos por “desaseo”, “descuido” y

²⁵³. REYERO (1999), p. 87.

²⁵⁴. ESCOBEDO (1992), p. 158.

²⁵⁵. GAMARRA PUERTAS (1996), p. 167.

²⁵⁶. Cfr.: SERRANO (1995a), pp. 203-226.

“poca vigilancia” en el servicio; en 1895 se vería condenado, inclusive, a una pena de doce años de prisión militar mayor “por delito de insubordinación poniendo mano a una arma ofensiva con tendencia de ofender de obra a superior”. Para la citada “fabricación”, por supuesto, el expediente militar debió silenciarse (Enrique Pardo Canalís lo dio a conocer en 1984), poda necesaria para que pudiera surgir la figura del héroe, a partir del cual se rendiría tributo a las virtudes patrióticas²⁵⁷. Antes de éste monumento, en septiembre de 1901 y en Tolosa, se había inaugurado otro en honor del militar Felipe Dugiols Balanzátegui, realizado por L. Fernández Viana²⁵⁸.

En España se cerraría el capítulo de los monumentos dedicados a la Guerra Hispano-Americana con otro monumento de González Pola, el dedicado a los marinos muertos en Santiago y Cavite (1923) emplazado en Cartagena, ciudad en la que desde 1915 reposaban los restos de Rafael Martínez Illescas que, tras su muerte, se habían conservado en Ponce (Puerto Rico). En la localidad de Coamo, en el citado país caribeño, se había conmemorado en 1927 con sendos obeliscos a dicho soldado español y a Frutos López, por iniciativa de la Legión Hispano Americana creada ese mismo año; son estos de los pocos homenajes artísticos elevados en la isla en recuerdo de la guerra. Apenas si se conservan la tumba del Soldado Español Desconocido en Yauco (1924) -erigido por la Casa de España en Puerto Rico-, un monumento a los veteranos en Guánica (1938), tumbas erigidas por particulares, la reciente tarja del Asomante (1998) y poco más.

En lo que a González Pola respecta, el proceso monumentalizador de la guerra de Cuba le había encumbrado como escultor “especializado” en el tema aun cuando uno de ellos (el del Parque del Oeste) habría de ser destruido y otro (el de Vara del Rey en Atocha) minado a medias y trasladado de su sitio original. Los trabajos en España habían potenciado su carácter de “escultor oficialista”, un mote que años antes había detentado también Agustín Querol; curiosamente ninguno de los dos exitosos artistas cuenta a la fecha con extensas monografías que estudien su legado escultórico.

En los años veinte González Pola acentuó sus contactos con América, en especial en Perú y Colombia. En la capital de este último país le cabría monumentalizar en 1924 otra derrota española en América, la Batalla de Ayacucho, al conmemorarse el centenario de la misma; en 1926 proyectó el monumento al general José María de Córdoba destinado a Rionegro. En cuanto al Perú también proyectó un monumento conmemorativo de la Batalla de Ayacucho (1925) tras vencer en concurso abierto. El año anterior se había convocado en dicho país otro certamen, sólo para escultores peruanos y españoles, éste para erigir un monumento funerario, en la avenida central del cementerio de Lima, a los soldados peninsulares cuyos restos descansaban en tierras peruanas y que habían sucumbido durante la guerra de la Independencia del Perú y en la heroica jornada del 2 de mayo de 1866. El reglamento publicado por el Gobierno estipulaba que “los bocetos de los artistas españoles se someterán a un concurso de eliminación, que se verificará en Madrid ante un Jurado, que lo formarán tres miembros de la Academia de San Fernando, asesorados por el ministro del Perú en España o quien le represente”. De este concurso “madrileño” se seleccionarían cinco proyectos, que serían remitidos al Perú, para ser sometidos al jurado peruano que daría la sanción definitiva²⁵⁹. En cuanto a la obra, “tendrá seis metros de frente en la base, siendo su altura la que el artista estime necesaria”.

7.d. Monumentalización de América en España

²⁵⁷ . Ibidem, pp. 219-220.

²⁵⁸ . REYERO (1998a), p. 331.

²⁵⁹ . “Un monumento en Lima a los héroes españoles”. *Revista Hispanoamericana de Ciencias, Letras y Artes*, Madrid, año III, Nº 17, septiembre de 1924, p. 46.

Los homenajes hechos a España por los países americanos tuvieron como vimos su contrapartida en los dedicados por las colonias españolas a aquellas naciones, emplazados en sus ciudades. Pero también en España se plantearon y, en algunos casos se concretaron, monumentos ofrendados a América por la antigua Madre Patria. Hacia 1914 fue proyectado un Monumento a las Américas en Oviedo, encargo que había recibido el escultor Sebastián Miranda por parte de una sociedad de asturianos, proyecto que compartió con Julio Antonio. “En la cúspide de una pirámide truncada, de grandiosas y severas líneas, hay sentada una matrona de formas hieráticas que simboliza a España: a sus lados dos figuras de adolescentes, gráciles, esbeltas, representan las Américas que por España descubiertas renacieron a nueva vida. Sobre cuatro pilares que se destacan de los costados de la pirámide, se ven cuatro estatuas sentadas, cada una de las cuales personifica un gran río de América, es decir, el agua que fertiliza el continente. / En el plano inferior, América descifre su túnica mostrándose a los ojos del orbe; es una virgen de cuerpo esbelto y flexible que abre los brazos al porvenir y de cuyo seno han de salir humanidades nuevas. Contemplándola, los hombres se sienten poseídos de mudo asombro: el artista extasiase ante la belleza de sus formas; el mercader le ofrenda sus alhajas mejores; y el trabajador, el siervo, se arrojan a sus pies y en un espasmo de alegría besan la tierra que su sudor ha de fecundar y de la cual han de surgir prodigiosas riquezas. / En el pedestal, y rodeando el monumento, extiéndese un bajo relieve en el que una manada de novillos y de toros precipítase en desenfrenada carrera acosada por los gritos y los golpes de los indios que la conducen”²⁶⁰.

Nótese dos cuestiones interesantes: por un lado como la imagen alegórica de América ya ha cambiado sus características, incluso en escultores europeos: ya no es la indígena emplumada que durante casi todo el XIX siguió prevaleciendo en las iconografías pictóricas, o en las escultóricas como en varios monumentos a Colón, sino una figura femenina cuyo parentesco con las *Mariannes* empleadas a partir de la Revolución Francesa y cuyos mejores estudios se deben a Maurice Agulhon, es evidente. Pero a la vez parece inevitable para los artistas europeos el tener que incorporar la figura del indígena en este tipo de monumentos, en este caso, como se ve, conduciendo una manada.

Es posible que en buena medida el que se haya planteado este monumento en Asturias responda a las estrechas vinculaciones existentes entonces entre dicha región y América, especialmente a través de los llamados “indianos”, emigrantes sobre todo del norte de España que retornaban triunfantes tras hacer “las Américas”, y cuyo poderío se manifestaría notablemente en la arquitectura residencial. En lo que a la conmemoración de indianos toca, destaca justamente Asturias como zona de homenajes, como lo demuestran los monumentos “a Manuel Ibáñez de Posada..., conde de Ribadedeva, emigrante a México, en su localidad natal de Colombres, por los beneficios que proporcionó, traída de aguas, alcantarillado, edificio del Ayuntamiento, reforma de la iglesia y mejora de carreteras y caminos; a Mariano Suárez Pola, emigrante americano que fundó el Instituto del Santo Cristo, en Luanco; y a José Parres Piñeres..., que hizo varias obras sociales en la zona de Llanes, en Posada de Llanes. En Galicia, en La Coruña, se levantó una estatua al filántropo que sufragó el instituto y las escuelas que llevan su nombre, Eusebio da Guarda; y en Ferrol otra a Ramón Pla y Monge (obra de Eugenio Duque)..., emigrante a Cuba, donde hizo gran fortuna... También en Cantabria, se colocó otra a Luis María Avendaño, en Liendo, por la limosna que cedió a sus paisanos para aliviar sus cargas”²⁶¹.

²⁶⁰. “Monumento a las Américas”. *La Ilustración Artística*, Barcelona, t. XXXIII, 26 de enero de 1914, p. 80.

²⁶¹. REYERO (1999), p. 181.

Un poco al margen de este recorrido “oficial”, nos interesa destacar un homenaje singular y de carácter conmemorativo por iniciativa privada. Se trata de la finca “El Pasatiempo”, en Betanzos, mandada a construir a principios del XX por Juan García Naveira, quien se trasladó en su juventud a la Argentina y amasó allí una notable fortuna. Ya en su tierra de origen la invirtió en obras de beneficencia, entre ellas el lavadero público, el Refugio para niños subnormales, el Sanatorio de San Miguel, y la citada finca, siguiendo la costumbre de mucho de los “indianos”. En el primer nivel del llamado *Parque Enciclopédico* celebró García Naveira, en 1910, el Centenario de la Argentina, patria a la que tanto debía y a la que estaba inmensamente agradecida. Allí, bajo arcadas, hizo distribuir los escudos de todas las provincias argentinas, simbolizando a Buenos Aires con un notable relieve que reproduce la Pirámide de Mayo. Coronó este nivel con bustos de cemento de los primeros doce presidentes argentinos, homenajeando a la vez al Martín Fierro, poema de José Hernández, con las escenas en relieve representando *La carreta acampada* y *El adiós del gaucho*. Completaba el gran friso un relieve con 41 relojes que indicaban la hora en las más importantes ciudades del mundo, siendo mayor en tamaño y ubicado jerárquicamente el de Buenos Aires²⁶².

El 12 de octubre de 1922 se inauguró en Cádiz el monumento al marqués de Comillas y a la unidad hispano-americana, obra de Antonio Parera. “En la planicie, un cóndor se abraza a un león, América y España en representación heráldica; otro grupo, este antropomórfico, simboliza España y América por dos hermosísimas mujeres. Más alto, en mármol de Carrara, está esculpido el busto del marqués. Un medallón laureado muestra la cabeza de Cervantes, el hombre cuyo verbo, después del Evangelio, ha contribuido más a la formación de una raza hispanoamericana”²⁶³. Puede señalarse a este monumento como un eslabón más en la conmemoración hispanoamericanista verificada en la Península. También es importante señalar la participación americana en monumentos propiamente españoles como es el caso del erigido en 1926 en honor a la Condesa de Pardo Bazán en Madrid, promovido por la Duquesa de Alba y en cuya suscripción participaron activamente las “damas españolas y argentinas”, obra encargada al escultor Rafael Vela del Castillo, con pedestal del arquitecto Pedro Muguruza²⁶⁴.

En Madrid uno de los personajes americanos conmemorados en esos años sería el presidente argentino Hipólito Yrigoyen, quien en 1917 había instituido el 12 de octubre como “Día de la Raza”. Se lo homenajeó a través de un monumento realizado en 1928, el año en que comenzaba su segundo mandato presidencial y sería este uno de los primeros monumentos levantados en el país a un personaje no español. Realizado en Buenos Aires por el ignoto escultor Rogelio González Roberts, esta obra fue dedicada por la colectividad española de la República Argentina. No debe soslayarse aquí la importancia que la citada declaratoria tenía para España, que, tras su neutralidad en la primera guerra mundial y por ende su aislamiento internacional, habría de potenciar con mayor fuerza que hasta entonces una proyección exterior que le devolviera un puesto de relevancia en el concierto de las naciones. Los países americanos de habla hispana se convirtieron en el lógico punto de mira y, en cierta medida, se tendió a un “imperialismo manso” como diría Fernando Ortiz, bajo el que se pretendía asumir la dirección intelectual de la joven América. “Al escoger el 12 de octubre como fecha emblemática, España mostraba que para celebrar su propia existencia necesitaba

²⁶² . CABANO VÁZQUEZ Y OTROS (1998), p. 50.

²⁶³ . REYERO (1998a), p. 333.

²⁶⁴ . “Las Damas Españolas y Argentinas y el Monumento a la Condesa de Pardo Bazán”. *Blanco y Negro*, Madrid, 6 de junio de 1926.

redescubrir América... se convertía de repente en la hija de aquellas a las que siempre había tenido por hijas suyas”²⁶⁵.

En 1929 se planteó en Buenos Aires la realización de un “monumento a la Raza” para ser llevado a cabo por suscripción popular y emplazado en Barcelona, que celebraba su exposición internacional. La Asociación Patriótica Española de Buenos Aires publicó en ese año un folleto que incluía una fotografía del proyecto, cuyo autor fue el escultor Fernando Viscaí²⁶⁶. Presidía el conjunto un obelisco de mármol que reproducía la ley argentina por la cual se decretaba festivo el “Día de la Raza”, rodeada por los leones que simbolizaban la corona española. A ambos lados se ubicaban fuentes portando blasones de España, flanqueadas estas por las columnas de Hércules rematadas por águilas imperiales²⁶⁷.

En la segunda mitad de siglo las conmemoraciones “americanas” en España fueron crecientes, destacando por casos las numerosas que se hicieron en Madrid. Habíamos referido a dos parques de la ciudad vinculados a esta impronta americana, el del Retiro y el del Oeste; en ambos se colocaron nuevos monumentos como el dedicado a Andrés Eloy Blanco (1975) obra de Martín Leonardo Funes en el primero, o las estatuas ecuestres de José de San Martín (1961), copia de la de Dumas inaugurada en Buenos Aires en 1862, y de Simón Bolívar (1970), de Emilio Laíz Campos, además de la del uruguayo José Gervasio Artigas (1975) en el segundo, obra ésta que era copia de la de Juan Luis Blanes emplazada en Montevideo. En ese mismo año se inauguró una estatua de pie del presidente argentino Juan Domingo Perón, fallecido el año anterior. Pocos años antes se habían emplazado las dedicadas a Andrés Bello (1972) de Juan Abascal en el Parque de la Dehesa de la Villa, promovido por Venezuela. En 1978 se erigió el monumento dedicado al héroe de la independencia mexicana, el cura Miguel Hidalgo, en el Parque del Oeste, quien aparece enarbolando una bandera y rodeado de las alegorías de la gloria y la historia. Donada por la Confederación Nacional de Industrias de São Paulo, se inauguró en 1968 un monumento a José de Anchieta, el “Apóstol del Brasil”²⁶⁸.

En la comprensión de la difusión de la “hispanidad” en los países americanos, fomentada desde la Península y potenciada por receptores estatales e intelectuales en aquellas naciones, podríamos señalar como tres grandes momentos durante el siglo XX: en primer lugar las tres primeras décadas de siglo, momentos en que la idea del “reencuentro” o “reconquista espiritual” de América por parte de España, tuvo como concreciones la activa participación de este país en las celebraciones de los centenarios de las Independencias, ya sea a través de la presencia en las exposiciones internacionales que con ese motivo se llevaron a cabo, o a través de la dedicatoria de monumentos a uno y otro lado del Atlántico, como venimos analizando. Un segundo momento se va a dar con el franquismo, época que podríamos centrar entre los años 1945 y 1955, momento en que, entre otros aspectos, se promovieron las Bienales Hispanoamericanas de Arte, realizándose la primera de ellas en Madrid en 1951. El tercer momento, se sitúa en torno a los festejos del Quinto Centenario, en 1992, que dio otras dimensiones a las relaciones hispano-americanas.

Dentro del segundo período de los mencionados, una de las iniciativas más destacadas será el emplazamiento de monumentos “españoles” en ciudades americanas, gozando de fortuna en este sentido las estatuas de conquistadores como imagen hispana. Las mismas, que son analizadas con detenimiento en el apartado dedicado a ellas en la

²⁶⁵ . SERRANO (1995a), p. 329.

²⁶⁶ . *Monumento a la Raza* (1929).

²⁶⁷ . MICHONNEAU (2002), p. 276.

²⁶⁸ . Datos extraídos de: FERNÁNDEZ DELGADO Y OTROS (1982).

segunda parte de este trabajo, tuvieron a Enrique Pérez Comendador como uno de los artífices más señalados, en especial con el monumento a Pedro de Valdivia en Santiago de Chile (1962) o el relieve dedicado a Domingo Martínez de Irala que poco después, en 1965, se inauguró en Asunción del Paraguay. En el caso del Valdivia, la iniciativa partió de los españoles residentes en Chile, y la estatua, antes de partir a su destino, fue exhibida con todos los honores en Madrid, “al aire libre, en los Jardines del Palacio de Buenavista, mientras las tropas de España desfilaban ante su bronceo capitán general, dándole honores militares que... jamás se rindieron a una estatua en España, al despedirse de ella, antes de ser enviada a Chile”²⁶⁹.

El autor de estas líneas, Enrique Lafuente Ferrari, no dudaba en afirmar: “A mi se me ocurre pensar qué profundo símbolo sería que España levantase, frontera a la de Valdivia, una estatua a Caupolicán, el héroe chileno que Ercilla cantó, demostrando que España sabe honrar a sus ocasionales adversarios... Valdivia y Caupolicán, hermanos en el bronce, olvidadas ya en el piélago de la historia injusticias y crueldades, serían un símbolo de esa fraternidad que la historia presente necesita, superados todos los resentimientos, en obsequio al futuro y a la cultura común”²⁷⁰.

El mensaje deja entrever una de las características que ya casi se había impuesto en la representación de las conquistas, las fundaciones o los personajes de ambas, esto es que ya no eran hechos o hombres aislados, ensimismados, como el Pizarro de Charles Cary Rumsey inaugurado en Trujillo en 1929 y con copia en Lima desde 1935. Ahora el concepto simbólico debía incluir a “los otros”, a los indígenas o naturales americanos, como queda evidenciado en el citado relieve a Irala en Asunción. Demás está decir que ni aun así las figuras de los conquistadores se libraron de los acérrimos detractores, siendo en este sentido la evidencia más trascendente la ocurrida en Lima en 2003, al quitarse el monumento a Pizarro, el que con su desafiante espada, fue caracterizado de “humillante” por sus enemigos.

De los últimos tiempos, indudablemente la conmemoración del Quinto Centenario estaba llamado a originar una nueva oleada de monumentos tanto en España como en América. De los que más se recuerdan en la Península, destaca el llamado *Huevo de Colón* del oportunista escultor ruso Zurab Tsereteli, pudiéndose mencionar asimismo el inmenso proyecto de la *Esfera Armilar* concebida por José Antonio Fernández Ordóñez y Rafael Trénor, cuyo costo se estimaba en 7.000 millones de pesetas, y que no llegaría a cristalizarse; este proyecto fue tildado de “despilfarro de naturaleza kuwaití”, “capricho de jeque pérsico”, y “pieza más cercana al marketing y la megalomanía ociosa”²⁷¹. Puede señalarse también el monumento al V Centenario de la presencia española en América, levantado en Valladolid en 1998, según proyecto vencedor de concurso presentado por los arquitectos José Manuel Barrio Eguiluz, Ignacio Camarero Julián y Alberto Sáinz de Aja del Moral. Fue elegida como tipología la de un obelisco de piedra, lo que a priori garantizaba éxito debida cuenta que al momento del concurso no se tenía claro donde sería colocado. De 25 metros de altura y base de tres por tres metros, está constituido por dos formas independientes que interaccionan, simbolizando de esta manera a España y América en la construcción de un mundo común. Se añadieron al conjunto monumental 24 mástiles para las banderas de las naciones americanas, además de unos dados de hormigón armado conteniendo alusiones a las principales regiones descubiertas²⁷².

²⁶⁹ . LAFUENTE FERRARI (1962), p. 478.

²⁷⁰ . Ibidem, pp. 478-479.

²⁷¹ . LAGARDERA, J.. “Constructores: esfera, huerta y cauce”. En: www.rts.es/aconstruir/noticias/noticia471.htm

²⁷² . CANO DE GARDOQUI GARCÍA (2000), pp. 203-205.

En América, destacaría el programa escultórico realizado por el español Joaquín Vaquero Turcios en Santo Domingo, en donde a los encargos monumentales se sumaron otros de carácter pictórico repartidos en diferentes dependencias y museos locales. En este caso prevaleció la idea del “Encuentro” que se propició a través de otros actos como la Exposición Universal de Sevilla (1992), incorporándose al imaginario urbano dominicano diferentes estatuas como las de Alonso de Zuazo y Nicolás de Ovando por citar solamente dos. Vaquero Turcios contaba en su haber la realización del monumento al Descubrimiento de América inaugurado en la Plaza Colón de Madrid en mayo de 1977, sobre la calle Serrano, del que el artista ecuatoriano Oswaldo Guayasamín llegó a destacar su carácter de solidez rocosa que le permitía ser cordillera de los Andes, pero a la vez con ligereza y equilibrio, como la vela de una nave de los descubridores²⁷³. Su afición a los temas colombinos se remontaban más aun en el tiempo, cristalizándose por caso en los “murales del Descubrimiento” que presentó en el pabellón de España de la Feria Mundial de Nueva York entre 1964 y 1965. Su tarea recuerda la del escultor Luiz Morrone en São Paulo que, siguiendo diversos encargos, fue dotando a la ciudad de un conjunto de monumentos conmemorativos vinculados al Descubrimiento y Conquista, desde el dedicado a los Fundadores (1963), el del Infante D. Henrique (1985), el de Pedro Álvares Cabral (1988), y, finalmente, el de Cristóbal Colón (1992).

7.e. Escultores españoles radicados en América

El siglo XIX había marcado un significativo distanciamiento entre España y sus antiguas colonias, ahora naciones independientes. Debió pasar casi un siglo para que se retomaran relaciones de importancia en el plano cultural y artístico. En cuestiones de estatuaria, quitando el caso de Cuba, que continuó bajo el dominio español hasta 1898 y en donde se emplazaron obras de varios escultores españoles a lo largo de la centuria, la acción de estos se limitaría a algún monumento disperso, tratándose por lo general de algún peninsular residente, como puede ser el caso de Manuel Vilar y Federico Homdedeu en México. Justamente en este país llegó a plantearse en 1890 la realización de un monumento a Prim a ser ubicado en el Paseo de la Reforma, momento en que otros prefirieron se inmortalizara a Isabel la Católica²⁷⁴, pero ninguno de ellos llegó a concretarse.

A finales de la centuria se advierte la presencia de otros escultores españoles en tierras americanas, que decidieron “hacer las Américas” y radicarse en aquel continente. En tal sentido, podemos citar aquí a los catalanes Torcuato Tasso y Antonio Coll y Pí, además del palentino Victorio Macho. Cronológicamente empezaremos mencionando la trayectoria argentina de Torcuato Tasso i Nadal, cuya obra principal en España, antes de marchar a América es el conocido monumento al pintor Antoni Viladomat en el Paseo de Sant Joan, en Barcelona; participó en la decoración del Arco de Triunfo (1888) de la Ciudadela, con la alegoría titulada *La apoteosis de las Artes y las Ciencias*, siendo asimismo autor de numerosas obras en la misma ciudad y en Badalona²⁷⁵. No conocemos con certeza las causas que motivaron la partida de Tasso a la Argentina, aunque no dudaríamos en afirmar que una de las principales fueron los numerosos encargos que le garantizaba este traslado lo mismo que había ocurrido con el italiano Víctor de Pol en esos años. Sabemos, sí, que su llegada se produjo a mediados de 1899

²⁷³ . En: SARTORIS (1977).

²⁷⁴ . “Estatua”. *El Universal*, México, 2 de mayo de 1890. Cit.: RODRÍGUEZ PRAMPOLINI (1997), t. III, p. 275.

²⁷⁵ . Cfr.: SUBIRACHS I BURGAYA (1994), pp. 158-159.

y que desde ese instante trabajó sin solución de continuidad, no sólo en obras de pequeño formato sino que, de manera gradual, en monumentos públicos.

El primero parece haber sido un proyecto de monumento a fray Cayetano Rodríguez, pero indudablemente los que vinieron a continuación y que fueron cristalizados, fueron los más importantes. Por un lado los pedestales para los monumentos a San Martín en Santa Fe (1902) y Corrientes (1904), pero sobre todo el grandioso conjunto erigido en el Campo de la Cruz, en la norteña ciudad de Salta, en conmemoración a la batalla librada por el ejército patriota en esa ciudad en 1813. En cuanto a los basamentos citados, los mismos estaban destinados a sostener sendas réplicas del monumento ecuestre al Libertador emplazado en Buenos Aires en 1862, obra del francés Joseph-Louis Daumas. Tasso recurrió en ambos casos a la misma solución, tallando enormes bloques de granito provenientes de la cordillera de los Andes, añadiendo aplicaciones decorativas en bronce y relieves en el mismo material. En el caso del monumento santafesino, la alusión simbólica a los Andes, los cuales cruzó San Martín para libertar a Chile, se potencia con la presencia de un cóndor labrado en la misma piedra²⁷⁶. En el pedestal correntino, agregó relieves historiados de dos de las batallas más significativas de la gesta sanmartiniana, entre ellas la de Maipú.

En lo que respecta al citado monumento a la Batalla del 20 de febrero de 1813 en Salta, sus dimensiones hablan a las claras de su importancia: 22 metros de altura, siendo la base, cuadrada, de 26 metros de ancho. El mismo fue realizado con granito gris de las canteras salteñas, y toda la parte escultural en bronce. Remata el conjunto la estatua de la Libertad en actitud de coronar a los héroes triunfantes ante el ejército español de Tristán. La Asamblea General Constituyente conformada el mismo año de la batalla fue la encargada de disponer la construcción de un monumento conmemorativo en el sitio de la contienda, y lo que perduró durante mucho tiempo fue una obra realizada en ladrillo con una cruz de madera como señal indicativa del lugar. Sería recién en 1899 cuando el Gobierno provincial encargó la erección del postergado monumento, disponiendo la comisión encargada entonces de la tarea que en el mismo se integraran cuatro relieves con escenas alusivas y las estatuas de los héroes militares Manuel Belgrano, Eustaquio Díaz Vélez, Cornelio Zelaya y Manuel Dorrego, que se fundirían en Val d'Osne, al igual que la bandera de Belgrano y los ocho leones de las escalinatas. En cada uno de los cuatro ángulos del conjunto se colocarían otros tantos cóndores de bronce, representativos de la prudencia, justicia, fortaleza y templanza, también fundidos en la citada casa parisina. El concurso de proyectos fue ganado por Tasso en 1901, colocándose la piedra fundamental el 25 de mayo de ese año²⁷⁷.

No cabe aquí espacio para mencionar los múltiples encargos recibidos por Tasso en la Argentina, dada su prolífica labor tanto en Buenos Aires como en ciudades del interior del país, por lo que solamente reseñaremos las más notables. En la capital, a los señalados, podríamos añadir la estatua del poeta Esteban Echeverría, introductor del romanticismo en la Argentina, inaugurada en el Parque 3 de Febrero en octubre de 1907 y trasladada más adelante a la intersección de las calles Florida y Marcelo T. de Alvear, y sobre todo la del doctor Juan José Paso, inaugurada en 1910, y que formó parte del plan monumentalista del Centenario. La misma fue realizada en bronce, sobre pedestal de granito, completando el conjunto una alegoría de *La Elocuencia* en mármol de Carrara. De los monumentos realizados por el catalán en el interior, además del

²⁷⁶ . SOLSONA, J.. "Monumento a San Martín". *La Ilustración Artística*, Barcelona, t. XXII, N° 1.101, 2 de febrero de 1903, p. 94.

²⁷⁷ . FERREYRA, V.. "Monumento Parque 2 de Febrero".
En: <http://g.unsa.edu.ar/sma/digesto/historia/node14.htm>

mencionado de Salta, podríamos citar el dedicado a la *Patricia Argentina*, en la Plaza Gregoria Pérez de la ciudad de Paraná.

Cruzando la cordillera, en Chile, encontró hacia la misma época su espacio de acción Antonio Coll i Pí, con formación en el taller barcelonés de los Vallmitjana. Llegó en 1906, contratado por el Gobierno de ese país para ejercer de profesor de Dibujo ornamental y pintura en la Escuela de Artes Decorativas de Santiago, aunque sus labores escultóricas serán las más recordadas. Uno de sus primeros trabajos de envergadura fue la realización del monumento donado por la colonia española a Chile en 1910, que representa a Alonso de Ercilla, autor de *La Araucana*, proyecto que venció en concurso al presentado por otro español, aragonés aunque de formación catalana, Felipe Coscolla, destacado sobre todo por sus esculturas religiosas. La figura de Ercilla, en el proyecto de éste, aparecía sobre una roca, vestido a la usanza de los soldados del siglo XVI y con la espada en alto en señal de triunfo. Uno de los comentarios de la prensa indicaba que la obra presentaba “a Ercilla en el momento en que adelantándose media milla el cantor guerrero a sus demás compañeros, con un cuchillo grabó en la corteza de un árbol una octava real”, lo que claramente remitía a *La Araucana*, poema épico de Ercilla sobre la conquista de Chile en donde el autor manifestaba un sentimiento más americano que español, gracias a lo cual es considerado un héroe chileno²⁷⁸.

En cuanto a Coll i Pí, como dijimos autor de la obra definitiva a Ercilla, sería en lo sucesivo autor de los conjuntos dedicados al vicealmirante Manuel Blanco Encalada (1917) y a Lord Cochrane en Valparaíso y el de Pedro de Valdivia en Punta Arenas. Realizaría asimismo varias esculturas decorativas -sobresalen las cariátides del Palacio de Justicia en Santiago-, retratos y monumentos de menor calado que los citados, convirtiéndose así en una de las figuras más destacadas de la monumentalización chilena de principios del XX²⁷⁹. Fue autor también del monumento al Juez Waldo Seguel inaugurado en Punta Arenas en 1922. Su obra no se limitó a los encargos chilenos: antes de partir a Santiago realizó una de las sirenas que ornaban el monumento a Alfonso XII en Madrid²⁸⁰.

En lo que respecta a Victorio Macho, cuyos monumentos americanos gozan de amplias referencias en este trabajo, inició su andadura en el continente con el monumento dedicado al sociólogo Eugenio María de Hostos, en el recinto de la Universidad Río Piedras, en San Juan de Puerto Rico. En el mismo destaca el busto del personaje y, tal como figuraba en el contrato original, “dos estatuas simbólicas de la Patria (a la izquierda, brazo en alto) y la Sociología, hieráticas, verticales, cariátides que sustentan idealmente la gran arquitectura de las ideas hostosianas”²⁸¹. Esta escultura marcó el inicio de la amplia labor del palentino en tierras americanas, cuyos puntos más altos habrían de ser, entre otros, el monumento a Sebastián de Belalcázar en Popayán (1936), la fuente monumental dedicada a Rafael Uribe Uribe en Bogotá (1940), el de Miguel Grau en Lima (1946), y el de Belisario Porras en Panamá (1948) en el que destacan, además de la estatua del expresidente, las figuras femeninas alegóricas de la Libertad y la Democracia, siendo ésta última una indígena a la que Macho llamó la *Eva de América*.

Macho no dudaría en llamar a América su “otra madre”, confesando haber “descubierto” la historia de España durante su larga estancia en el Perú: “Pizarro, Cortés, Vasco de Gama, Núñez de Balboa, Sebastián de Belalcázar y tantos otros

²⁷⁸ . LASAOSA SUSÍN (1997), pp. 54-55.

²⁷⁹ . Una síntesis de su obra chilena puede consultarse en: CRUZ DE AMENÁBAR (1984), p. 308.

²⁸⁰ . Ver otros datos de su obra en España en: SALVADOR PRIETO (1990), p. 359.

²⁸¹ . MORENO (2000), p. 56.

fundadores, misioneros, capitanes y aventureros eran para mí, desde niño, seres imaginarios, míticos, y nada entonces me hacía creer que mi Patria, mi raza, mi idioma y nuestro espíritu creador y religioso habían arraigado aquí tan profundamente. Después fui sabiendo, ante una realidad que me colma de asombro, aquello que nadie me enseñó en la escuela ni cuidó de exaltar con el entusiasmo que inspira y merece. ¡Oh, España, la perdidosa y olvidadiza! ¡Oh, formidable aventura de América, cuántos -como antes yo- te ignoran!”²⁸².

²⁸² . MACHO (1972), p. 99.

8. LA INTEGRACIÓN IDENTITARIA A TRAVÉS DEL MONUMENTO. IMÁGENES “AJENAS” EN NACIONES DE IBEROAMÉRICA

8.a. Fortuna de Italia en el monumentalismo americano

Posiblemente sea la Argentina el país donde la impronta italiana a través de monumentos quede más temprana y eficazmente patentizada, por lo general gracias a iniciativas privadas de inmigrantes italianos deseosos de establecer en las ciudades, sobre todo en Buenos Aires, lugares simbólicos propios. En los últimos años se han publicado algunos estudios que analizan esta presencia, marcando por caso Marina Aguerre una sucesión de monumentos que arranca con el de Giuseppe Mazzini (1878), obra del conocido escultor Giulio Monteverde (luego maestro del mexicano-brasileño Rodolfo Bernardelli, la argentina Lola Mora y la chilena Rebeca Matte en la capital italiana), que fue construido en la Plaza de Julio (luego Plaza Roma), seis años después de ocurrida la muerte del prohombre italiano; sigue con el de Juan Lavalle por Pietro Costa (1887), y culmina con los dedicados a Giuseppe Garibaldi (1904) del escultor Eugenio Maccagnani, y a Cristóbal Colón (1921) de Arnaldo Zocchi, al que referiremos en el capítulo dedicado a los monumentos colombinos. Fueron medios para entroncar la participación italiana en la configuración de una identidad nacional argentina. En el caso de Garibaldi, se trataba de una figura ligada a la vida rioplatense por su participación en campañas militares mucho tiempo antes de ser una gloria italiana por sus luchas por la Unificación.

Comenzando con el de Mazzini, cuya erección fue potenciada por la masonería argentina y en especial por Domingo Faustino Sarmiento, es una estatua que ya impone aires renovadores en su tratamiento, por caso la analizada característica de “huída del pedestal”. Su gestión e instalación no estuvieron exentas de polémica. El prócer italiano aparece de pie, apoyando la mano derecha sobre una silla y sosteniendo con la izquierda un conjunto de documentos. Debe señalarse la existencia en el Museo del Resurgimiento de Génova de otra estatua de Mazzini ejecutada por Monteverde, esta en bronce y fechada en 1878, que si bien en general tiene características similares a la de Buenos Aires, difiere en el diseño de la silla y sobre todo en la postura más natural del personaje, que aparece en este caso con la mano izquierda dentro de uno de los bolsillos del pantalón²⁸³. De esta obra se hizo una copia que fue incorporada en 1972 al monumento a Mazzini con el que la ciudad de Milán le homenajeó con motivo del centenario de su fallecimiento, innovadora obra de Pietro Cascella. De Mazzini existe también en Buenos Aires, en el Hospital Italiano, un busto realizado por el piemontés -radicado en la Argentina- Giovanni Arduino, autor también del monumento a Mitre en San Isidro y de la estatua del Derecho ubicada en la Escuela Roca de la capital.

La de Monteverde había sido enviada en 1876, y al año siguiente el escultor embarcó otra destinada al Uruguay, tras ser encargada por los italianos de Montevideo. El monumento en Buenos Aires fue inaugurado, como se indicó, en 1878. No habían pasado dos meses desde el fallecimiento del personaje en 1872 cuando la sociedad de la Alianza Republicana integrada por inmigrantes italianos, decidió levantar un monumento en mármol a Mazzini. El proceso no fue sencillo ya que hubo reticencias por parte del Consejo Municipal de Buenos Aires, y un proyecto de 1877 fundamentaba la negativa a erigir la estatua señalando que en la constitución de la provincia se establecía que la condición para conceder “honorés” era la de haber prestado “servicios distinguidos al país” y que en el caso de Mazzini esto no podía fundamentarse²⁸⁴. Acerca de las tensiones con los italianos, Lilia Ana Bertoni señala que crecieron en la década de 1880. “La

²⁸³ . Ver: CORGNATI (1990), p. 82.

²⁸⁴ . VAN DEURS Y RENARD (1995), pp. 199-202.

proclamación de los derechos de una Gran Italia sobre tierras más allá de sus fronteras, basados en la existencia de grupos que por su origen, lengua y tradiciones comunes eran portadores de la nacionalidad italiana, planteó una situación que la élite dirigente percibió como potencialmente peligrosa para la integridad de la nación”²⁸⁵.

La ya citada colocación de un asiento como parte del monumento a Mazzini sería también utilizada por otros artistas como es el caso de la argentina Lola Mora, discípula como dijimos de Monteverde, quien seguramente siguiendo los dictámenes de su maestro en aquel monumento, ubicó una jamuga sobre el pedestal del monumento a Juan Bautista Alberdi en Tucumán (1904), delante de la cual aparece de pie y con los brazos cruzados el estadista. En el Perú destacaron ejemplos como el monumento dedicado al presidente Manuel Candamo que, realizado por el escultor francés Pierre Mercier en mármol de Carrara, estaba destinado al cementerio pero las autoridades peruanas, dada su belleza, decidieron emplazarlo en la ciudad. Fue inaugurado en 1912 y poco duró el monumento, que al año siguiente fue dinamitado perdiéndose por completo a excepción de la base -que conserva las hojas de hiedra propias de lo que iba a ser un mausoleo-. En la misma fue colocada muchos años después una estatua en bronce que no seguía los lineamientos de la original, que mostraba a Candamo de pie y delante del sillón presidencial; mientras que con la mano izquierda sostenía el mensaje, adelantaba la otra en ademán de dirigirse al público²⁸⁶.

En lo que respecta al monumento a Garibaldi, también destaca por su carácter innovador manifestado en especial a través del dinamismo que muestran tanto el personaje como el caballo en el que está situado. Ambos monumentos, el de Mazzini y Garibaldi, fueron originadores de polémicas debido sobre todo a que para el tiempo de sus respectivas erecciones aun faltaban numerosos recordatorios en bronce a los próceres nacionales. Pero no les llovieron que sepamos grandes críticas en torno a la validez de su representación estética, tratándose de escultores italianos que representaban personajes compatriotas, algo que, como vimos, no era la usual en América con respecto a la representación de los prohombres locales.

La idea de inmortalizar a Garibaldi en Buenos Aires surgió el 4 de junio de 1882, es decir al día siguiente de fallecido el prócer. Fue el *Gran Oriente argentino* el encargado de convocar “a la población para la realización de un gran funeral cívico, que se efectuó el 25 de junio con la concurrencia, también, de nutridas delegaciones del interior que se unieron a la Logias de la Capital: Sociedad Mazzini, Sociedad Unione e Benevolenza, Sociedad Umberto Primo, Sociedad Unione e Fratelanza Italiani, Club Liberal, Unión de la Boca, Centro Gallego, Les enfants du Beranger y muchas otras. La concentración se realizó en Plaza Once, donde un retrato de Garibaldi de enormes dimensiones coronaba un arco de triunfo... La Logia “Italia Unita” era precedida por una docena de niños vestidos de garibaldinos y con guantes negros, que llevaban en andas una gran pirámide terminada en las iniciales de Garibaldi... la columna... finalmente arribó a la Plaza donde en el gran arco de la Recova se había dispuesto un palco, ante el cual se levantaba el catafalco: una gran pirámide con el busto del héroe italiano”²⁸⁷.

En cuanto al monumento, se pensó emplazarlo en el Paseo de Julio, cerca del de Mazzini, afirmando aquella intención de los italianos (o de un conjunto de ellos) de ir creándose en la ciudad una lectura emblemática propia. La Municipalidad y el Congreso se opusieron, alegando que si se comenzaran a dar permisos en esta línea las colectividades extranjeras comenzarían a llenar plazas y espacios públicos con sus conmemoraciones, siendo que muchos patriotas argentinos aun no tenían su estatua en la ciudad. Las páginas

²⁸⁵. BERTONI (1992), p. 79.

²⁸⁶. CUBILLAS SORIANO (1993), pp. 62-63.

²⁸⁷. VEDOYA (1977), p. 16.

del diario *La Unión* se manifestaban decididamente contra la figura de Garibaldi, “producto enfermizo de las sociedades secretas”, afirmando entre otros aspectos que “el garibaldismo es una secta frenética que lleva sus delirios hasta divinizar a un desgraciado” y que “Viejo, enfermo y furioso, era para la demagogia una deidad furibunda como la culebra de Xarayes, por cuyos labios hablaban a la plebe mistificada todos los impostores”²⁸⁸.

Para entonces, en el mismo año 1882, había surgido la iniciativa de monumentalizarlo en Roma. El reñido concurso arrojó como vencedor el proyecto de Emilio Gallori, quedando en segundo lugar el de Ettore Ferrari y tercero el presentado por el escultor Ettore Ximenes y el arquitecto Augusto Guidini. Nos interesa mencionar este proceso como antecedente del erigido en Buenos Aires debido a ciertas iconografías y rasgos conceptuales vinculantes. Uno de esos detalles se refiere a la figura de Garibaldi que, en el monumento realizado por Gallori e inaugurado en 1895, se lo ve cubierto con un característico poncho rioplatense. Este mismo aspecto puede apreciarse en otro monumento a Garibaldi, inaugurado el mismo año en Milán, obra ahora sí de Ximenes y Guidini, que les supo a compensación por el fracaso en el certamen romano. En aquel habían presentado un proyecto de gran innovación, marcado por una enorme pirámide achatada, de 40 metros de altura, ante la cual cabalgaba un dinámico Garibaldi. El proyecto para Milán se acercó más a la medida del de Gallori, mostrando al personaje en actitud serena, más en papel de humanista que de hombre de acción; una vez más, aparece protegido con el poncho y sobre caballo inmóvil. El otro perdedor en Roma, Ferrari, tendría ocasión de ejecutar el monumento a Garibaldi en Rovigo (1886-1896), de líneas más dinámicas, tal su proyecto para la capital italiana. Este dinamismo marcaría la estatua ecuestre de Maccagnani para Buenos Aires²⁸⁹.

Párrafos atrás mencionábamos las discusiones surgidas en torno a la monumentalización de Garibaldi, y las enérgicas pero no eficaces críticas de parlamentarios y asociaciones católicas argentinas contra las opiniones a favor del monumento expresadas por masones y liberales, como la de uno de éstos últimos que en el congreso expresó: “Dichosos nosotros que todavía vemos en Garibaldi a un héroe; el siglo XX lo considerará un Dios”. Un folleto publicado en 1897 por la Asociación Católica de Buenos Aires permite recoger una serie de opiniones contrarias a la figura de Garibaldi y al homenaje que se le iba a tributar, haciendo referencia entre otras cuestiones al “proyectado atentado de querer honrar en nuestro suelo a un personaje que es manzana de discordia y motivo de discusión, y a quien la Italia misma ha de repudiar unánimemente el día en que, serena y libre de sugestiones perversas, pueda seguir las tradiciones gloriosas de su cristiano pasado e inspirarse como antes, en la augusta palabra del Pontífice Máximo que providencialmente abriga y retiene en su noble y privilegiado seno”. Aun sin ser mencionadas en la edición las inauguraciones de la estatuas del prócer italiano verificadas en Roma y Milán dos años antes, se nota que están presentes en el ánimo de los detractores del monumento en Buenos Aires, afirmando que los homenajes en Italia más que al personaje, representan la “bandera de triunfo alzada por el vencedor sobre el cuello mismo del vencido”, la consagración de un hecho político²⁹⁰.

Entre los opositores a la iniciativa se hallaba el diputado por Entre Ríos, Lucas Ayarragaray, quien propuso como medida, en 1896, una ley en la que se decretaba el Parque 3 de Febrero como “sitio cosmopolita”, escenario para que las comunidades extranjeras pudiesen erigir sus monumentos, destinándose las plazas y avenidas de la

²⁸⁸ . *La Unión*, Buenos Aires, 13 y 14 de octubre de 1882. Cit.: *Estatua de José Garibaldi* (1897), pp. 97-98.

²⁸⁹ . Ver: BERGGREN-SJÖSTEDT (1996), pp. 89-92, y PETRANTONI (1997), pp. 32-33 y 232-233.

²⁹⁰ . *Estatua de José Garibaldi* (1897), pp. 4-5 y 86.

ciudad a los prohombres de la nación argentina. Otras voces fueron la de centenares de vecinos de la Capital quienes hacían referencia a la “apoteosis de un extranjero en territorio argentino” y señalaban: “Garibaldi, decimos los argentinos, no pertenece a nuestra historia: es en ella un elemento advenedizo, espúreo y poco saliente. La causa a la que eventual y secundariamente sirvió en el Río de la Plata, no ha sido todavía glorificada en ninguno de sus actores principales. No hay razón alguna para atraer sobre ella la apoteosis de uno de sus colaboradores más accidentales y oscuros”. Incitaban más adelante a los inmigrantes a traer, “con su ilustración y su trabajo, el amor de sus glorias indiscutibles y depuradas por el tiempo; pero que no nos agiten con el estallido de sus rencillas contemporáneas...”²⁹¹.

El monumento a Garibaldi de la capital argentina fue realizado por Maccagnani tras vencer en concurso internacional, siendo inaugurado el 19 de junio de 1904; poco antes el sitio de emplazamiento había sido denominado Plaza Italia, conformándose a partir de entonces un sitio referencial para los inmigrantes italianos que la utilizaron para sus celebraciones cívicas²⁹². La estatua ecuestre en bronce fue fundida en Berlín, y en ella Garibaldi, al igual que el monumento que Maccagnani había hecho para Brescia, aparece sujetando su cabalgadura en un gesto de agitación inédito en la estatuaria argentina hasta entonces. Maccagnani, cuya labor más importante sería la realización de varias esculturas integradas al Vittoriano de Roma inaugurado en 1911, era autor para entonces de la estatua ecuestre a Vittorio Emanuele en Lecce (1880), ciudad natal del artista, y del diputado Giuseppe Libertini (1894). En América sería autor de una estatua a Bolívar ubicada en el parque homónimo en Medellín (Colombia), que reemplazó la llamada Pila de la Garza.

Tres años después de la inauguración del monumento a Garibaldi, al cumplirse el 25° aniversario de la muerte del patriota italiano, “se reprodujo nuevamente el desborde. La celebración incluyó ahora el desfile público de las Logias italianas y del Rito Azul, cuyos miembros vestían uniformemente levita negra, camisa blanca y corbatín negro... Todo ocurrió en julio de 1907, cuando ningún miembro de la Primera Junta ni de los Triunviratos, de la Asamblea del año XIII ni de los directorios, ni siquiera del Congreso de Tucumán que firmaron la Independencia, tenían siquiera un pequeño bronce que los recordara públicamente”²⁹³. Poco después, en 1909, en *La Restauración Nacionalista*, Ricardo Rojas no dudaba en afirmar que el significado tanto de Mazzini como de Garibaldi era “actual y político, grande dentro de Italia; pero fuera de Italia, depresivo para nosotros... Pero los italianos de nuestro país prefieren encarnar su patriotismo en Humberto, y nosotros consentimos esas dobles aberraciones”; a ello agregaba la necesidad de trasladar ambas estatuas a otro sitio que no fuesen “las puertas mismas de Buenos Aires” y que “si se hace la traslación no ha de ser desde luego a la Boca, pues tal cosa importaría consagrar oficialmente esa población como un pedazo de Italia”²⁹⁴.

La monumentalización de Garibaldi en el Uruguay, si bien no tanto en el papel de patriota italiano como en el de héroe uruguayo, tuvo un primer antecedente en 1883 cuando se decretó su realización junto a las estatuas de Artigas y Rivera. Garibaldi, considerado “héroe de ambos mundos”, había sido Jefe de las fuerzas navales uruguayas, organizando en 1843 las legiones italianas que lucharon contra Oribe en el llamado “Sitio Grande” de Montevideo. Ascendido en 1847 a General de la República, pronto decidió abandonar el país y marcharse a Europa donde sería uno de los baluartes de la unificación italiana. Aquella primera iniciativa de dedicarle un monumento no pasó del proyecto. Durante la primera década de siglo, y tras vencer en concurso, el encargo de hacer el monumento quedó en manos del catalán Agustín Querol,

²⁹¹ . Ibidem, pp. 83-91.

²⁹² . Cfr.: AGUERRE (2000), pp. 76-79.

²⁹³ . VEDOYA (1977), p. 21.

²⁹⁴ . ROJAS (1971), p. 223.

curiosamente superando a un italiano, Ezio Ceccarelli. Querol llegó a enviar a la capital uruguaya el basamento de granito labrado sobre el que descansaría la obra²⁹⁵, pero al fallecer en 1909, la realización quedó en manos del uruguayo Juan Manuel Ferrari. A su vez la muerte de éste en 1916 determinaría un nuevo aplazamiento. El encargo recayó finalmente en otro escultor local, Juan D'Aniello, inaugurándose la obra en 1934.

En Buenos Aires, para paliar el “avance” simbólico italiano iniciado con la estatua de Mazzini, y para seguir conmemorando a los personajes de la historia argentina (hasta entonces solamente habían sido monumentalizados San Martín y Belgrano), en 1885, durante la primera presidencia de Julio A. Roca éste, a través del Ministerio del Interior, propuso la erección de dos monumentos, uno dedicado a Mariano Moreno y otro a Bernardino Rivadavia. En la Cámara de Diputados, por iniciativa del diputado Federico de la Barra, se agregó un tercero, dedicado éste a Manuel Dorrego. Aprobado en Diputados, se paralizó el proyecto en el Senado. Moreno recién tendría el suyo en 1910, realizado por Miguel Blay, Dorrego en 1926 y Rivadavia en 1932, siendo estas dos últimas obras del argentino Rogelio Yrurtia. En 1900, cuando el proyecto de erección de éste último comenzó a tener nuevos visos, Rodolfo W. Carranza afirmó que “Ya se hará justicia a aquéllos, cuando nuestras autoridades, menos indiferentes al culto de las glorias del pasado, prestigien moral y materialmente las iniciativas patrióticas, que a menudo surgen pero que no encuentran eco, porque sólo la política o el interés inmediato absorben las manifestaciones de la vida argentina”²⁹⁶.

Al igual que ocurrió con tantas naciones con motivo de las celebraciones de los centenarios de la emancipación americana, los italianos recurrirían al monumento público y, como veremos, utilizando otras tipologías, para hacer sus ofrendas. Uno de ellos, inaugurado en 1910, fue el monumento que simboliza la amistad ítalo-chilena, ubicado en la Plaza Italia de Santiago de Chile, y que fue donado por el Instituto italiano para el comercio exterior a la colectividad italiana de Chile y a su ciudad capital. El escultor italiano Roberto Negri hizo fundir en bronce esta escultura que representa a un ángel de pie con una antorcha simbolizando el porvenir, mientras que el león representa al pueblo de Chile rompiendo las cadenas para lograr su independencia. En el caso de la Argentina, el homenaje italiano lo representaría el monumento a Colón de Arnaldo Zocchi (1921), inaugurándose otro pocos años después, conmemorativo de la visita del Príncipe Umberto di Savoia en 1924, que fue la Antena Monumental (1926) diseñada por Gaetano Moretti. En ese mismo año los españoles hacían lo propio con los “héroes” del Plus Ultra arribados a la capital argentina el 10 de febrero de ese año, y cuyo monumento realizado por el escultor español José Lorda se colocaría muy cerca de este referente italiano, en la Costanera Sur, lo mismo que el dedicado por Argentina a España de Arturo Dresco, inaugurado en 1936.

Además de la utilización de prohombres como Mazzini y Garibaldi, o de una figura histórica como Colón, Italia recurriría a otros símbolos para establecerse en el imaginario urbano de Iberoamérica. En tal sentido las alusiones a los orígenes de Roma son abundantes ya sea mediante una representación del foro romano, como ocurre en la ciudad argentina de Mendoza, o con la figura de la loba romana amamantando a Rómulo y Remo como sucede en otras ciudades argentinas como Resistencia, donde fue ubicada sobre el pedestal construido por Pedro Fiaccadori (1920)²⁹⁷, o propiamente en Córdoba, monumento más reciente que se halla en la Plaza Italia y que, con un lenguaje posmoderno, incorpora unas gradas que hacen las veces de teatro romano para que los

²⁹⁵ . Ver: LAROCHE (1980), t. I, p. 226.

²⁹⁶ . BUCICH ESCOBAR (1928), p. 106.

²⁹⁷ . GIORDANO (1998), pp. 18-19.

ciudadanos se sienten. En Valparaíso se inauguró en 1936, en la Plaza Italia, una columna rematada con la loba capitolina.

En São Paulo, los italianos dedicaron con motivo del centenario de la Independencia brasileña el monumento a Carlos Gomes (1922). El conjunto está conformado mayoritariamente por figuras inspiradas en personajes de las óperas de Gomes, alegorías de la Música y la Poesía, dos esculturas femeninas simbolizando a Italia y Brasil, y la gran *Fuente de los Deseos*, con un grupo de caballos desbocados, recurso este recurrido por los escultores para dar movimiento y dinamismo a los monumentos, en clara vinculación también a la idea del porvenir. En este sentido nos recuerda a varios conjuntos similares hallados en Europa como la fuente de *La Saône y sus afluentes* (1887-1889) de Frédéric-Auguste Bartholdi en la Plaza de la Terreaux de Lyon, los equinos que Venancio Vallmitjana incluyó en la cascada del Parque de la Ciudadela de Barcelona (1888), el monumento de los Girondinos (1894-1902) en la Plaza de los Quinconces en Burdeos realizado por Achille Dumilâtre y Gustave Debrie, y, en América, la *Fuente de Venus* (1903) de Lola Mora en Buenos Aires. Al decir de Miriam Escobar, se muestra el conjunto como un gran escenario que alberga un concepto espacial similar al de un teatro, cuya platea asiste a una escenificación²⁹⁸. Este monumento gozaría entonces de gran difusión fuera de las propias fronteras brasileñas, como testimonia un artículo aparecido en la revista *Plus Ultra* de Buenos Aires en el mismo año de 1922²⁹⁹.

São Paulo es una de las ciudades del continente más marcada por la inmigración italiana y, en tal sentido, existe una presencia amplia de monumentos vinculados a la misma. Sobresalen los dedicados a Giuseppe Verdi (1921), obra de Amadeo Zani, a Giuseppe Garibaldi (1908) de Emilio Gallori, al Dante, obra de Bruno Giorgi, y el referido de Carlos Gomes. Otro escultor italiano, que además era músico, Pietro Canonica, conocido sobre todo por el monumento a Bolívar inaugurado en Roma en 1934, muchos años antes de éste, en 1903, había inmortalizado en bronce a Gomes en un busto que fue emplazado en Belém do Pará (Brasil) y que es su primera obra conocida en América, continente en el que, además de las señaladas, realizaría otras magistrales como la parte escultórica del mausoleo de José Figueroa Alcorta en el cementerio de la Recoleta, en Buenos Aires (1935), cuya parte arquitectónica la había diseñado Alejandro Bustillo. En cuanto al de Verdi, el propio autor lo describía así: “En el monumento por mí idealizado, Giuseppe Verdi está sentado en actitud de profunda meditación, en el momento de captar una melodía que surge en el alma y que él quiere fijar en el papel. La figura que a él se sobrepone simboliza su genio; es el ‘genio’ de Verdi que alza vuelo para cantar al mundo sus melodías”³⁰⁰.

En el Perú fue destacada la participación italiana con motivo de las celebraciones del Centenario en 1921. En esta ocasión la colonia italiana radicada en el país donó el Museo de Arte Italiano, idea que fue promovida por Gino Salocchi y gestionada por el mercader y conocedor de arte italiano, radicado en Buenos Aires, Mario Vannini Parenti. El diseño recayó en el arquitecto Gaetano Moretti y Parenti se encargó de los espacios expositivos, quedando la construcción a cargo de la empresa ítalo-argentina Poli-Lavanes. Inaugurado en 1923, en el museo se integraron obras de artistas de la talla de Leonardo Bistolfi y Pietro Canonica, destacando asimismo el *Genio de la Aviación* realizado por Enrico Tadolini, bisnieto de Adamo, el autor del monumento ecuestre a Bolívar de Lima (1859). Enrico se trasladó al Perú en 1923 y su presencia allí nos permite vislumbrar la habilidad de autopromoción de los artistas europeos cuando arribaban a los países

²⁹⁸. ESCOBAR (1998), p. 41.

²⁹⁹. “Monumento al genio musical del Brasil Carlos Gomes”. *Plus Ultra*, Buenos Aires, N° 79, noviembre de 1922.

³⁰⁰. CARBONCINI (1984).

americanos, moviendo los hilos para agenciarse encargos y desarrollar todo tipo de actividades; ya lo habíamos visto con el español Miguel Blay y su presencia en la Argentina, que le supuso contratos en dicho país y en el otro rioplatense, el Uruguay. No está de más recordar que Tadolini había sido discípulo de artistas como Eugenio Maccagnani, los citados Bistolfi y Canonica, y Angelo Zanelli, sagaces todos ellos para lograr contratos en variadas geografías.

En el caso de Tadolini, además de ser recibido con todos los honores, a su arribo a Lima, por el presidente peruano Augusto B. Leguía -quien le encargó de inmediato dos bustos colosales, de San Martín y Bolívar para el Panteón de los Próceres de Lima- y el cónsul italiano Agnoli, fue favorecido con la instalación de un atelier propio y la realización de una exposición individual. Consecuencia de todo ello sería su más importante encargo en América, el recibido por parte del gobierno boliviano para erigir el monumento ecuestre al mariscal Sucre en La Paz (1925), ciudad en la que también dejó su impronta con el mausoleo al arzobispo y nuncio Rodolfo Caroli en la Catedral. Inclusive le fue ofrecida allí la dirección de la Academia, que el artista declinó³⁰¹.

Como contrapartida, en Italia se emplazarían monumentos americanistas como son los dos bustos, uno dedicado a Bartolomé Mitre y otro a Manuel Belgrano, creador de la bandera argentina, firmados por Luigi Brizzolara en 1933 y localizados frente a la Piazza dell'Esquilino en Roma. En Génova se inauguró, en 1925-1926, el monumento a Belgrano donado por la colectividad Ligure de la Argentina, basando la elección del personaje en los orígenes ligures del prócer argentino. Emblemáticamente, el basamento del monumento fue construido con granito de los Andes³⁰². Realizado éste por Arnaldo Zocchi, autor del monumento a Colón de Buenos Aires, otro dedicado al mismo personaje fue emplazado a pocos kilómetros de esa localidad italiana, en Rapallo, obra de Arturo Dresco con la que el gobierno argentino homenajeó a Italia. En Roma fue inaugurado en 1931 el monumento ecuestre a Anita Garibaldi (1931), obra de Mario Rutelli ubicada en el Gianicolo (Passeggiata Margherita). Anita, esposa de Giuseppe Garibaldi, nacida en Laguna (Brasil), aparece con una gran pistola en una de sus manos, sosteniendo con la otra a su hijo Menotti. Uno de los relieves la muestra junto a su marido, dirigiendo una carga de caballería. El pedestal fue decorado con cinco coronas de bronce siendo tres de ellas ofrendas de Brasil: del Gobierno, conmemorando el centenario de Farrapo (1935), del Consulado en Génova, y de los brasileños³⁰³.

8.b. Conmemoraciones francesas y de otros europeos en Iberoamérica

La más sólida vinculación histórica de Francia con las naciones iberoamericanas fue indudablemente la que le unió a México, debido a la intervención gala originada por la suspensión del pago de la deuda externa de dicho país que desembocaría en el período de gobierno del emperador Maximiliano (1864-1867). Por ello no fue casual que una de las primeras manifestaciones estatutarias de cuño franco-americano se llevara a cabo en México. Más allá de las obras promovidas durante el Imperio, vinculadas las más importantes de ellas a la emancipación y sus personajes, sería casi un cuarto de siglo después cuando se proyectaría un monumento a la memoria de los soldados mexicanos y franceses muertos en la campaña de Puebla. Este monumento se planteaba en 1888 como

³⁰¹ . HUFSCHMIDT (1996), p. 76.

³⁰² . SBORGI (1999), p. 161. Cita a TARTAGLIOZZI, R.. "Génova a Manuel Belgrano". *Le Vie d'Italia e dell'America Latina*, enero de 1925, pp. 734-738.

³⁰³ . ALAPONT GODA (1958-59), pp. 192-193.

parte de los festejos en torno al centenario de la toma de la Bastilla a celebrarse al año siguiente³⁰⁴.

Como principal testimonio simbólico francés en Buenos Aires debe señalarse la inauguración, el 2 de octubre de 1910, en la Plaza Francia, del monumento dedicado por la colectividad francesa a la Argentina conmemorando el Centenario. El autor de la parte escultórica de la obra fue Émile-Edmond Peynot, recordado por otras obras en Buenos Aires como *El nacimiento de la Aurora* que se ubicó originalmente en la Plaza Rodríguez Peña; la parte arquitectónica quedó en manos del arquitecto Paul Henri Nenot, autor de la *Nouvelle Sorbonne* (1900). El monumento de los franceses consta de 10 metros de altura, sobresaliendo el pedestal troncocónico de granito rosa. Corona el conjunto un grupo de cinco personajes, dos de ellos mujeres que, como atributo republicano, están tocadas con gorro frigio. Delante, va un niño portando libros como símbolo de la instrucción. Detrás una dama porta un ramo de flores y un escudo que lleva grabadas las siglas “R.F.”. En la parte superior una victoria alada lleva una antorcha. Figuras alegóricas representan a la ciencia, la industria, la agricultura y las artes. El diálogo franco-argentino se hace más evidente aun en el monumento con los relieves, dos de ellos vinculados a la historia de Francia (*El juramento de Jeu de Paume* y *La toma de la Bastilla*) y dos a la argentina (*El paso de los Andes* y *La Primera Junta*)³⁰⁵.

La trayectoria de Peynot como escultor en Europa, si bien aun hoy no es lo suficientemente conocida, gozó en su momento de notoriedad. Podríamos comenzar señalando su primera obra de importancia, que fue la estatua del almirante Tourville ubicada en el Hôtel de Ville, en París, antesala de su éxito al obtener el prestigioso Grand Prix de Roma (1880). En la capital italiana permanecerá durante cinco años, al cabo de los cuales retornará, realizando poco después una decorativa fuente en su ciudad natal, Villeneuve-sur-Yonne. Ante la cercanía del primer centenario de la Revolución, ciudades y pueblos de Francia se volcarán a conmemorar a través de monumentos aquel suceso histórico, y los concursos y encargos se multiplicarán. Peynot no permanecerá al margen, y recaerán en él obras de la talla del monumento a la República en la Plaza Carnot de Lyon (1889-94), que habría de ser dividido y re-emplazado en 1975; en 1898 realizaría asimismo, en Bar-le-Duc, el monumento a Exelmans, personaje vinculado a la gesta de 1889 y al Imperio. Para entonces había sido también inaugurado el monumento a Pael Bert en Auxerre (1889).

La activa participación a través de obras escultóricas en la Exposición Universal de París de 1900, potenciarán aun más la presencia de Peynot dentro del panorama de la escultura francesa, y al año siguiente se encargará de conmemorar al pintor paisajista Louis François en Plombières, monumento en el que incluyó una figura femenina representando la Naturaleza, en la que se acerca a una expresión *nouveau* que repetirá en el mausoleo de Juan Alberto Lartigau en el cementerio de la Recoleta en Buenos Aires (1911). A la capital argentina había arribado el año anterior para realizar el monumento dedicado por los franceses a la Argentina en su centenario, ocasión que aprovechó para agenciarse varios encargos, como el citado mausoleo, y, en especial, otros por parte de la Sociedad Rural entre ellos el monumento a Eduardo Olivera, fundador de la institución en 1866, y que se inauguró en 1916.

Un año antes, en 1915, se había emplazado en el Rosedal de Palermo, en la misma ciudad, un nuevo monumento a Sarmiento (recordemos el de Rodin) en el que se le ve pensativo y apoyando el codo sobre seis libros evocadores de su obra literaria. A su lado derecho un *fascio* de lictor simboliza la Ley. A su izquierda, aparece un grupo de niños

³⁰⁴ . “El monumento a los soldados mexicanos y franceses”. *El Imparcial*, México, 11 de junio de 1888. Cit.: RODRÍGUEZ PRAMPOLINI (1997), t. III, p. 227.

³⁰⁵ . CONILLEAU (2000), pp. 43-44.

portando libros, flores y palmas, que nos recuerdan por iconografía y concepción estética a los que el español Miguel Blay ubicaría tres años después en el monumento a Varela en Montevideo. En lo alto, un caduceo, piezas de moneda y un ferrocarril simbolizan su obra económica como presidente. Es importante señalar que la cabeza de Sarmiento que se conserva en la actualidad en el monumento no es la original de Peynot, sino una realizada por el escultor argentino Páez Torres, ya que la realizada por el francés no se consideraba del todo veraz iconográficamente. En 1923 se emplazaría su última obra en el país, el monumento a Aristóbulo del Valle en la Plaza de la República Oriental del Uruguay, en una época en la que en Francia estaba dedicado casi por completo a la realización de monumentos en homenaje a los caídos en la primera guerra mundial, tema que generó en varios países europeos una fiebre monumentalista. En el caso de Peynot realizaría en 1922 los ubicados en Villeneuve-sur-Yonne y en Joigny, y en 1925 los de Bar-le-Duc y Saint-Mihiel³⁰⁶.

Las conmemoraciones francesas en otros países fueron diversas, pudiendo destacar las ofrendas de los residentes galos en Santiago de Chile en 1910, con la columna realizada por el escultor local Guillermo Córdova Maza en el que destaca una alegoría de la Libertad, monumento ubicado enfrente del Museo Nacional de Bellas Artes. Para el frontis de este edificio Córdova realizó entonces el altorrelieve *Alegoría de las Bellas Artes*. En Valparaíso el homenaje de los franceses se verificó con la columna rematada con un águila, solución adoptada a medias en la Plaza Francia en Las Bóvedas, Panamá, donde dicho animal es reemplazado por el simbólico gallo que aquellos habían adoptado tras la revolución de 1830 en reemplazo de la flor de lis. En Perú, con motivo del centenario de la independencia en 1912, fue donado un monumento a la Libertad, aunque se inauguró un lustro después.

Iniciativa de un Comité Franco Americano, tras propuesta del geógrafo ecuatoriano Luis G. Tufiño, fue la de levantar un monumento conmemorativo del segundo centenario de la llegada de la primera Misión Geodésica al Ecuador (1736) con el fin de medir un arco de meridiano para comprobar la forma de la tierra. La misma estuvo compuesta por los científicos franceses Bouguer, Godín y La Condamine, además de los españoles Jorge Juan y Antonio de Ulloa; a ellos se unió el ecuatoriano Pedro Vicente Maldonado, personaje monumentalizado en la localidad de Riobamba, obra ejecutada por el escultor ecuatoriano Carlos A. Mayer según planos de Francisco Durini y que se inauguró en 1927. A finales del XIX la Academia de Ciencias de París envió al Ecuador la segunda Misión, a cargo del general Charles Perrier para comprobar los resultados de sus antecesores y trazar un arco de meridiano mayor que el que había configurado aquellos.

El monumento conmemorativo, coronado por la esfera representativa de la Tierra, fue emplazado en San Antonio de Pichincha en 1936, en el punto equidistante de los polos del planeta, sitio en el que curiosamente no habían estado los científicos franceses, y en el que permaneció hasta 1979 cuando fue trasladado a la localidad de Calacalí, construyéndose una réplica en San Antonio. Esta última se construyó en hierro y cemento, revestido de piedra andesita pulida y recortada, caracterizándose por alcanzar los treinta metros de altura, es decir el triple de la original; se inauguró en 1982 denominándose *Monumento Ecuatorial*, marcando el inicio de lo que iba a ser la Ciudad Mitad del Mundo, urbanización de líneas arquitectónicas neocoloniales³⁰⁷.

Entre los monumentos promovidos por países europeos se encuentra el dedicado a Alexander von Humboldt, inaugurado en México en 1910, con motivo del centenario. La estatua de Humboldt fue ofrecida por el Emperador Guillermo II y por los alemanes radicados en aquél país, eligiéndose la figura del “sabio que no solamente con su

³⁰⁶ . La información sobre la trayectoria de Peynot ha sido extraída de CONILLEAU (2000).

³⁰⁷ . Cfr.: www.mitaddelmundo.com . Ver también: ROMERO BARBERIS (1982).

inteligencia arrancó el velo de México para la ciencia, sino que también con su corazón siguió con interés el desarrollo del pueblo mexicano”. Fue inaugurada el 13 de septiembre frente a la Biblioteca Nacional, siendo “significativa de la universalidad en la que todas las diferencias de las razas, de las evoluciones históricas, de las condiciones nacionales y económicas se resuelven: la universalidad de la ciencia, de la armonía, de las últimas ideas, de los últimos objetos del género humano”³⁰⁸. La *Memoria Científica* que acompañó la realización del monumento, de más de doscientas páginas de extensión, apenas si deja traslucir datos de interés sobre el monumento. Ni siquiera menciona al autor del mismo; apenas si se expresa “Mármol sobre granito, simbolizando la pureza de nuestros sentimientos, la firmeza de nuestra amistad”. La tendencia a ensalzar la trayectoria y los valores del representado era nota saliente y en la citada *Memoria* se incluyeron diez estudios sobre la vida y obra del científico, y sobre aspectos de la ciencia en México.

Si en el país del norte, Alemania celebró la independencia con una estatua de Humboldt, en el mismo año de 1910, en dos países del sur, Argentina y Chile, lo hizo con sendas fuentes, realizadas respectivamente por Gustav Bredow y Gustav Eberlein respectivamente. En cuanto a Chile, otra de las conmemoraciones de interés fue la realizada por los residentes ingleses en Valparaíso (1910) con el arco británico que, coronado por un león en reposo, integraba cuatro medallones con efigies de Simpson, O’Brien, O’Higgins y Cochrane, todos fundidos en Santiago por Roberto Negri. Décadas después, en Santiago, fue erigido el monumento dedicado a George Canning (1938) realizado por el escultor chileno Guillermo Córdova, siendo puesta la primera piedra por el Príncipe de Gales, futuro rey Eduardo VIII, durante su visita al país en 1925. El mismo se localiza en la Alameda, al igual que el *León Suizo*, obra en bronce realizada por Jacquier que fue fundida Suiza en 1910. El león, que muestra en una de sus patas el escudo chileno, fue donado por los residentes suizos en el Centenario. En Buenos Aires hicieron lo propio con un monumento de mayor envergadura aun titulado *Argentina y Suiza unidas sobre el mundo* cuyo autor fue Franz Sales Amlehn. En Uruguay, la colectividad helvética homenajearía con una estatua de Guillermo Tell (1931) realizada por el escultor local José Belloni.

Otros países de menor vinculación al continente mostraron preocupación por emplazar una imagen que les recordara, pudiéndose señalar el caso de Polonia en México, al promover la erección del monumento en bronce dedicado a Nicolás Copérnico en el nuevo Bosque de Chapultepec, frente a la entrada del Museo de Historia Natural, en 1973. La obra fue realizada por el escultor de Varsovia Mieczyslaw Welter, y la figura del sabio, de quien se conmemoraba el V centenario de su nacimiento, según se leía en la publicación hecha a los efectos auspiciaría “las futuras conquistas e investigaciones de la ciencia mexicana y personificará, como alto exponente del pensamiento universal, las pacíficas y cordiales relaciones entre dos países amantes de la libertad y la cultura: México y Polonia”³⁰⁹. Los polacos también dejarían su impronta monumental en la Argentina, al promover y concretar la erección de la estatua del papa Juan Pablo II en Buenos Aires (1999), obra de Stanislaw Stonina. Otro de los monumentos dedicados a la figura del pontífice en la Argentina es el erigido en Posadas en 2003, con motivo del 25º aniversario de su mandato. En Managua (Nicaragua) se anunció en 2000 la construcción de la llamada “Plaza de la Fe Juan Pablo II”, paseo que tendría un obelisco de 40 metros de altura ubicado en el centro de una cruz extendida sobre el piso, a su vez rodeada de pérgolas con árboles de flores amarillas y blancas, colores simbólicos de la Iglesia Católica. En Belo Horizonte

³⁰⁸. *Memoria científica...* (1910).

³⁰⁹. *La estatua de Nicolás Copérnico...* (1973), p. 9.

(Brasil) existe la llamada Plaza del Papa donde destaca un monumento en hierro dedicado a Juan Pablo II.

8.c. Estados Unidos, sus hechos y sus prohombres en los espacios públicos de Iberoamérica

En cuanto a los países de habla inglesa, es importante señalar también la presencia conmemorativa, en Iberoamérica, de los Estados Unidos. Uno de los primeros testimonios se dio en el Paseo Guzmán Blanco en Caracas, hacia 1883, cuando se inauguró el monumento a George Washington, personaje al que Bolívar admiraba profundamente como paradigma de libertad americana, tanto que llevaba un medallón con su efigie en el pecho, que el escultor italiano Tenerani le añadiría a sus bustos y estatuas. El Washington de Caracas fue realizado por el escultor William Rudolf O'Donovan, autor de destacadas obras en Estados Unidos como el monumento a Lincoln y Grant en el Prospect Park (Brooklyn), y los dedicados a los captores del Mayor André en Tarry-town (Nueva York), y al arzobispo Hughes en la Fordham University (Estado de Nueva York). Asimismo realizó la lápida conmemorativa dedicada a Bayard Taylor en la Cornell University. Especializado en la figura de Washington, O'Donovan realizó otra estatua del prohombre para el monumento en Newburg (1886-87).

El 4 de julio de 1913, fecha patria de los Estados Unidos, se inauguró en Buenos Aires el monumento a George Washington, donado por Estados Unidos a la Argentina con motivo del Centenario. Fue su autor Charles Keck a quien los residentes norteamericanos en la Argentina le indicaron, al encargarle la obra, que utilizará como modelo el Washington en papel de estadista que Quincy Adams Ward había esculpido para Nueva York y que se había inaugurado en 1883, en el que el personaje aparece con ropa de calle. Keck obtendría otro encargo de tintes similares en cuanto a su significación, como fue el monumento dedicado “a la amistad entre Estados Unidos y Brasil” en Río de Janeiro. En lo que respecta al monumento argentino, “el patriota aparece de pie, sobre un alto basamento prismático. Está representado como si estuviera por pronunciar un discurso: adelanta su pierna derecha, separa ligeramente las manos como acompañando la palabra y viste de civil... El rostro, con la mirada perdida en el infinito... Detrás del prócer se encuentra un sillón que recuerda los asientos de mármol de las termas romanas: patas de garra, respaldo curvo, amplio asiento, solidez general del diseño. El artista ha grabado, a ambos costados, el escudo representativo de las trece colonias rebeladas contra el dominio inglés... Una bandera norteamericana cubre el respaldo del asiento deslizándose hasta la base”³¹⁰.

El monumento, como tantos otros, fue epicentro de actos vandálicos destacando en particular el producido la noche del 22 de julio de 1927 cuando estalló una bomba en el plinto que dispersó las piedras de la base en un radio de cincuenta metros, acto relacionado aparentemente con las protestas obreras por el injusto proceso a Sacco y Vanzetti, según señaló la prensa de la época³¹¹. La figura de Washington como paradigma de la independencia de los Estados Unidos fue monumentalizada en numerosas ciudades iberoamericanas. Al ya señalado ejemplo de Buenos Aires, debemos agregar el emplazado en México en 1910, obra del escultor italiano aunque radicado en Texas, Pompeo Coppini, y los ubicados en Lima (1922) y Montevideo (1963), éstos últimos copias en bronce de la conocida estatua de mármol realizada en 1788 por Jean-Antoine Houdon colocada en la rotonda del State Capitol of Richmond, en Virginia, el icono más aceptado del prohombre en Estados Unidos.

³¹⁰. LAGO Y BEDOYA (1995), pp. 81-82.

³¹¹. Ibidem, p. 83.

Respecto de la conmemoración estadounidense en las naciones rioplatenses, muchos años después destacaría la inauguración, en 1956 y 1958 respectivamente, de los monumentos a Franklin Delano Roosevelt ejecutados por Edmundo Pratti en Montevideo y por José Fioravanti en Buenos Aires. Roosevelt había sido también monumentalizado en Nicaragua con el monumento erigido el 1° de Febrero de 1945 por iniciativa del Liberalismo Nicaragüense, tratándose en realidad de un homenaje al general Anastasio Somoza García cuando éste retornó de Estados Unidos en 1939. Somoza declinó el homenaje para dedicarlo al presidente Roosevelt. Mucho más adelante el monumento cambiaría de significación pasando a conmemorar al Soldado de la Patria. Abraham Lincoln también sería objeto de monumentalización siendo importante el concurso convocado en 1965 en la localidad homónima en la provincia de Buenos Aires (Argentina).

Ejemplo más señero que los mencionados en el párrafo anterior es el monumento dedicado en La Habana a las víctimas del Maine, conmemorando la explosión del acorazado en el cual fallecieron dos oficiales y 260 marineros, hecho que sirvió de pretexto a los Estados Unidos para declarar la guerra e intervenir en la conflagración cubana; como después se supo, había sido un accidente interno y no un ataque. El monumento habanero tenía como antecedente el *Maine Memorial* inaugurado en 1913 en el Columbus Circle de Nueva York, sitio éste donde compartiría protagonismo estético con la columna rematada con la figura de Colón que en 1892 había realizado Caetano Russo.

La idea de homenajear a los marineros muertos en la explosión del Maine surgió casi de inmediato al hecho, convocándose un concurso al cual se presentaron unos 40 arquitectos y escultores, decidiéndose en 1902 como vencedor al proyecto presentado por el arquitecto Harold Van Buren Magonigle y el escultor italiano Attilio Piccirilli. El monumento consta de un pilón de 12 metros de altura, rematado con el grupo escultórico *Columbia triunfante*, compuesto por la figura de una Victoria que avanza rodeada de tres caballos desbocados, fundido, según se afirma, a partir de cañones y otros restos metálicos del Maine. En el frente destaca el grupo alegórico en el que aparece el Valor esperando el vuelo de la Paz y la Fortaleza sosteniendo al débil, en este caso un niño llorando, presidiendo el conjunto un joven arrodillado sobre la proa de una galera romana que representa la nueva era inaugurada en Cuba luego de la guerra. A los costados del monumento destacan sendas alegorías de los océanos Atlántico y Pacífico, y en la parte posterior, la que da al Central Park, la figura de la Justicia, entre la Guerra y la historia³¹².

En cuanto al de La Habana, la iniciativa de llevar a cabo el monumento se dio justamente en el año en que se inauguró el neoyorquino, es decir en 1913, y habría de inaugurarse recién el 8 de marzo de 1925. Resultaría vencedor el proyecto presentado por el arquitecto cubano Félix Cabarrocas el cual incorporaba como colaborador en la faz escultórica al italiano Domenico Boni; el fallecimiento de éste en 1916 supondría su tardío reemplazo por el español Moisés de Huerta en 1924, con quien Cabarrocas había colaborado en la realización de dos proyectos de monumento a Máximo Gómez presentados al concurso convocado en 1916³¹³. La selección del proyecto de Cabarrocas se debió en parte “a la belleza de la composición en general, y más específicamente, a la hábil selección y disposición de los restos del acorazado yankee -particularmente los cañones- que otros concursantes introdujeron menos discreta y artísticamente en sus proyectos”³¹⁴. Sus semejanzas con el monumento neoyorquino antes descrito se limita a la existencia de la fuente y a la ubicación en el frente del mismo de una proa de barco.

³¹². Ver: BOGART (1989), pp. 194-204.

³¹³, Ver: BAZÁN DE HUERTA (1992), pp. 125-131.

³¹⁴. WEISS, J.. “Nuestros monumentos”. *Arte y Decoración*, La Habana, año I, Nº 5, diciembre de 1931, p. 22.

El elemento más destacado de la obra lo constituye el gigantesco dístico conformado por las dos grandes columnas estriadas con capiteles jónicos (representativas de Cuba y Estados Unidos), sobre el cual fue ubicada un águila como símbolo del país del norte. En lo que a la parte escultórica respecta, sobresale el grupo frontal que representa la *Naturaleza* y el titulado *Fraternidad* ubicado en la parte posterior, dos figuras femeninas que representan la amistad entre ambas naciones. El huracán que azotó la isla en 1926 destruyó gran parte del monumento, debiendo realizarse nuevamente las dos columnas y el águila, que en la nueva versión fue hecha por Huerta de menor tamaño, aunque sería quitada definitivamente tras la Revolución de 1959. En cuanto a las inscripciones, “fueron modificadas en función de las circunstancias políticas. En principio en el frente figuraba la sencilla advocación ‘A las víctimas del Maine. El pueblo de Cuba’, y en la parte posterior una larga inscripción en inglés, que en los años sesenta se tradujo al español: ‘El pueblo de la isla de Cuba es y de derecho deber ser libre, independiente. Resolución conjunta del Congreso de los Estados Unidos de Norteamérica de 19 de abril de 1898’; a su vez, tras la revolución el tema frontal se sustituye por un mensaje de carácter reivindicativo: ‘A las víctimas de El Maine que fueron sacrificadas por la voracidad imperialista en su afán de apoderarse de la isla de Cuba. 15 de Febrero de 1925’”³¹⁵.

Entre 1926 y 1927 se decretaría la creación de la Plaza del Maine, en el cual quedaría circunscrito el monumento. En 1928 la misma sería el epicentro del discurso del presidente cubano Gerardo Machado con motivo de la Sexta Conferencia Internacional Americana, quien no dudó en exaltar el papel de los Estados Unidos en 1898, señalando que en el monumento “la proa de la galera marca rumbo hacia el norte, como para indicar que de allí nos vino el socorro”³¹⁶. El carácter simbólico estadounidense de aquel espacio se completó con la erección de bustos de personalidades como el del presidente McKinley, el general Wood y Theodore Roosevelt, obras todas del escultor Gutzon Borglum. Roosevelt tenía a su vez un monumento en la ciudad de Santiago, erigido por la Rough Riders Association, el Rotary Club local y la Roosevelt Memorial Association.

8.d. Las naciones americanas conmemoradas en los países hermanos

La conmemoración monumental de los países americanos en naciones hermanas se caracteriza por ser un fenómeno del siglo XX, centuria en la que se producen la mayor cantidad y los ejemplos artísticos más renombrados dentro de dicho concepto. Sin embargo nos parece interesante señalar referencias anteriores, siendo uno de los más antiguos y perteneciente aun al período de dominación hispana el obelisco conmemorativo de carácter efímero y lineamientos neoclásicos construido en 1808 por José Luis Rodríguez Alconedo, en Puebla (México), en homenaje a los ciudadanos de Buenos Aires caídos durante las invasiones inglesas de 1806 y 1807. Dicha obra se enmarcó dentro de la celebración en dicha ciudad mexicana, en febrero de aquel año, de las exequias en honor de los defensores de la futura capital argentina pero aun ciudad española, sede del Virreinato del Río de la Plata. Víctor Mínguez destaca a la misma como ejemplo de homenaje a patriotas muertos en defensa de una ciudad española cronológicamente anterior al que habitualmente se señala como pionero, las honras fúnebres celebradas en Madrid en agosto de 1808 por las víctimas del levantamiento francés tres meses antes. En lo que respecta a la obra, el zócalo representaba una fortaleza con garitas ubicadas en sus esquinas, mientras que el obelisco aparece ornado

³¹⁵ . BAZÁN DE HUERTA (1994), p. 82.

³¹⁶ . SANTOVENIA (1928), p. 130.

con epitafio, trofeos, escudos y jarrones, siendo escoltado por dos mujeres veladas, una de las cuales apagaba una antorcha³¹⁷.

En el XX, consolidada la estabilidad política y potenciadas por los acuerdos internacionales y la participación en los festejos de los centenarios de las naciones vecinas, se cristalizarían numerosas conmemoraciones de países americanos en espacios públicos de sus vecinos. En Montevideo, como homenaje al Brasil, se inauguró en 1926 el monumento al Barón Río Branco, obra de Pablo Mañé, y la plaza que lleva el nombre del héroe, situada en la avenida Brasil. El Barón había sido responsable del Tratado de Rectificación de Límites entre ambos países en 1909. Realizado en mármol de Carrara, rematan el grupo cuatro figuras simbólicas: la Victoria alada que aparece coronando a una figura femenina, un adolescente que porta una antorcha y una figura masculina desnuda y arrodillada. Sobre el cuerpo principal se ubica un medallón con la efigie de Río Branco y a los lados de éste dos bajorrelieves representando el *Juicio de Salomón* y el *Juicio de París*³¹⁸.

Ya a partir de esos años se estaban planteando en algunos países recorridos emblemáticos americanistas. En La Habana se acomete la urbanización en 1928, de la que sería la Plaza de la Fraternidad Americana cuya característica principal será la existencia de numerosos bustos dedicados a personajes americanos, entre ellos Artigas, Bolívar, Hidalgo, Juárez, Hostos o San Martín. En Tegucigalpa (Honduras) se encuentra el boulevard de los próceres que contiene los bustos de los prohombres del país como así también de patriotas americanos. Su realización es tardía, correspondiendo a las décadas de 1960 al 80, y la calidad estética es escasa. Entre los personajes americanos destacan Justo Rufino Barrios por Guatemala, el mariscal Ramón Castilla por el Perú, Francisco de Paula Santander por Colombia y Bernardo O'Higgins por Chile³¹⁹. En este sentido podemos mencionar que esta recurrencia a crear espacios públicos simbólicos de tinte americanista, compuesto por modestos bustos de próceres de diferentes nacionalidades fue una práctica habitual en la segunda mitad del XX, y tenemos casos en San Juan (Puerto Rico) y en Santo Domingo, donde, cerca del Faro de Colón, se halla una avenida poblada de bustos de prohombres argentinos. Lo mismo ocurre en Ecuador, en uno de sus sitios conmemorativos de mayor significación, la "Mitad del Mundo".

De los paseos simbólicos más señalados del continente, destaca sin duda la Avenida de las Américas (la sexta avenida) en Nueva York, denominada así desde 1945 con la intención de rendir tributo al Panamericanismo. El diseño de la misma correspondería al arquitecto paisajista Gilmore D. Clarke, decano de la Escuela de Arquitectura de la Cornell University, quien determinó la colocación de las estatuas ecuestres de San Martín y Bolívar en sendas plazas, flanqueando la entrada al Central Park. En 1949 sería colocada la de San Martín, y cercana a ella una estatua de George Washington, de pie, donada por los residentes argentinos a Estados Unidos. En cuanto a la primera, se trató de la enésima copia de la de Daumas en Buenos Aires, de la que ya existía otra réplica en el país del Norte, la ubicada en la Judiciary Square de Washington al conmemorarse el centenario del exilio del prócer en 1924. Dos años después se emplazaría la de Bolívar, tratándose en este caso de la que ya se había inaugurado en 1921, obra de Sally James Farnham (1916), en la ciudad y que fue trasladada. Pronto se irían agregando, por donación de los países iberoamericanos, la del prócer brasileño José Bonifacio de Andrada e Silva (1955) realizada por José Octavio Correia da Lima, y, más sorprendente aun por su iconografía, la estatua ecuestre de José Martí que aparece en el preciso momento de recibir el disparo mortal, obra de Anna Hyatt

³¹⁷. MÍNGUEZ (1995), pp. 142-143.

³¹⁸. BRESCIANO (1986), p. 27.

³¹⁹. TORREJON MORA (1998), p. 151.

Huntington realizada en 1958 e inaugurada al año siguiente, cuando Cuba asistía al comienzo de la revolución castrista³²⁰.

En la Alameda Bernardo O'Higgins de Santiago de Chile puede señalarse la existencia de un monumento a Francisco Morazán, patriota centroamericano, obra del escultor hondureño M. Zamora inaugurada en abril de 1969. Hay también un busto de Juan Pablo Duarte, héroe dominicano. En Valparaíso existe un homenaje escultórico al argentino Juan Bautista Alberdi, que configura uno de los ejemplos más curiosos de obeliscos encontrados en el continente, ya que el mismo está diseñado "en negativo": un muro vertical cuyo cuerpo está recortado formando dicha figura. Otro prócer argentino, Bernardino Rivadavia, tiene homenaje de medio cuerpo en la plaza Buenos Aires de São Paulo desde 1945, obra de Juan Carlos Oliva Navarro.

En Río de Janeiro encontramos interesantes casos, destacando la donación por parte de otros países de réplicas de algunas de sus estatuas más señeras. Dos de ellas coinciden en la fecha de su emplazamiento, en 1922, siendo ofrendas de México y Chile a Brasil con motivo del Centenario de su Independencia. Se trata, en el primero de los casos, del monumento a Cuauhtémoc compuesto por una copia de la estatua de Miguel Noreña, cambiando eso sí el pedestal, obra de Carlos Obregón Santacilia que incorpora también elementos decorativos de raíz prehispánica; está ubicado en el Parque Brigadier Eduardo Gomes (Aterro do Flamengo). En cuanto a Chile, se inclinó por destacar en su donación el papel pionero en la aviación de Santos Dumont, emplazando en la Escuela de Aviación, en el Campo de los Afonsos, una réplica del *Ícaro y Dédalo* de la escultora chilena Rebeca Matte, la que en Brasil recibió pronto el nombre de monumento a los Aviadores con el que se conoce. Chile dedicaría poco después otro monumento a Brasil, en agradecimiento por la ayuda prestada cuando el terremoto de Coquimbo y Atacama, siendo la iniciativa de 1923. El mismo, conocido como *O escoteiro*, es obra del escultor chileno Fernando Thauby, y fue ubicado en la playa de Flamengo. En cuanto a México, su conmemoración es amplia en los espacios públicos americanos, pudiéndose señalar también aquí el José María Morelos (1949) en bronce, realizado por Juan Olaguíbel y emplazado en Caracas, o el monumento a Miguel Hidalgo realizado por Francisco Zúñiga que se inauguraría en Buenos Aires en 1966.

En 1936, al celebrarse el IV Centenario de la Fundación de Buenos Aires (el año anterior se había conmemorado la de Lima), además de inaugurarse el monumento a España de Arturo Dresco hubo otras "monumentalizaciones" siendo particularmente destacada la dedicatoria hecha por la ciudad de Montevideo a la capital argentina, ofrendando el llamado monumento de Cordialidad Internacional. La concreción del mismo se debió a una iniciativa del Rotary Club de la capital uruguaya que consiguió el auspicio de la Municipalidad de la ciudad, formándose una comisión a los efectos y convocándose un concurso en el que salieron vencedores el arquitecto Julio Vilamajó -que ese mismo año realizó el paradigmático edificio de la Facultad de Ingeniería- y el escultor Antonio Pena. La calidad del jurado queda marcada por quienes lo integraron: por el Rotary, el argentino Cupertino del Campo, ideólogo del Salón Nacional y director del Museo Nacional de Bellas Artes, además de reconocido rotariano- y el arquitecto Eugenio P. Baroffio; por la Municipalidad de Montevideo, los arquitectos F. Lasala y Elzeario Boix, y finalmente un quinto miembro votado por los artistas, el escultor Pablo Mañé.

Se presentaron a concurso dieciocho proyectos, y, tras la decisión, se concedió un año a los vencedores para concretar el monumento, consistente "en una columna ligeramente cónica que lleva esculpida en la parte anterior la representación figurada de las constelaciones del cielo austral, y, en la parte posterior, un bajo relieve en el que está descripta la historia de las dos ciudades hermanas desde la época de la fundación de

³²⁰ . REYNOLDS (1997), pp. 120-126.

Buenos Aires. Adosada a la columna hay, en la parte delantera, una figura femenina sobre la proa de un esquife, que simboliza a la ciudad de Montevideo haciendo la ofrenda, y en la parte posterior una fuente. Tanto la columna, que mide 16,50 metros de altura y cuatro en su diámetro mayor, como la figura, de 5 metros de alto, serán de bronce, y la fuente de mármol rosado”³²¹.

Con la memoria explicativa presentada por los artistas podemos ampliar detalles acerca de este monumento, por caso la ofrenda que hace la figura de Montevideo a Buenos Aires: se trata del Cabildo en tanto “símbolo de la soberanía ciudadana”. Siguiendo los lineamientos de la columna trajana, “Sobre el fuste cilíndrico se desarrolla un tapiz historiado. Se inicia éste con el tema indígena, mezclado al de la llegada, conquista y fundación, terminando con una alegoría del Río de la Plata en alto relieve, en la que se unen las dos ciudades. De esta alegoría surge la paternidad del río y la consiguiente hermandad de Buenos Aires y Montevideo, no separadas, sino unidas. En la etapa moderna figurarán los héroes de la independencia de ambas repúblicas”³²².

En 1955 los países miembros de la Unión Postal de las Américas y España acordarán la realización de un monumento en Bogotá, en su carácter de sede del primer Convenio Postal Internacional entre las repúblicas americanas, en 1838, dedicado a Colombia, Ecuador y Venezuela. En el Congreso realizado once años más tarde en México se vuelve sobre la idea. Indicándose que la obra recogería motivos alusivos al correo en las épocas prehispánica y colonial. Uno de los artículos del decreto señalaba que todos aquellos países que lo quisiesen podían solicitar réplicas del mismo³²³.

³²¹. “Montevideo a Buenos Aires. Un monumento de confraternidad”. *La Nación*, Buenos Aires, 1 de marzo de 1936.

³²². *Ibidem*.

³²³. Unión Postal (1966), pp. 193-194.

9. DE LAS TIPOLOGÍAS CLÁSICAS AL MONUMENTO ABSTRACTO

9.a. Las columnas y los obeliscos, referencias clasicistas por excelencia

La utilización de columnas, obeliscos y pirámides constituyó en América el recurso tipológico conmemorativo por excelencia para recordar la Independencia, ya desde sus inicios, y aun cuando a lo largo del XIX y del XX se fueron incorporando otras formas, el modelo mantuvo su vigencia. Su simbolismo político está vinculado a la representación de la firmeza y la perdurabilidad de las decisiones del poder. En muchas ocasiones aquellas aparecieron rematadas con figuras representando a la Libertad, con victorias aladas, águilas o los más autóctonos cóndores. De las coronadas con la Libertad podríamos citar a la Pirámide de Mayo (1811), en Buenos Aires, o al monumento a la Libertad (1867), obra de José Livi situada en la Plaza Cagancha de Montevideo. Entre las victorias aladas, destacan entre otras las del monumento al Dos de Mayo (1874) de Louis-Léon Cugnot en Lima, el monumento a la Independencia (1910) de Enrique Alciati, en México, y la Columna a los Próceres del 9 de octubre en Guayaquil, obra del catalán Agustín Querol. La señalada utilización de águilas para coronar monumentos o edificios alcanza un ejemplo esplendoroso en el Palacio do Catete, sede del Museo de la República en Río de Janeiro, realizadas en bronce y ubicadas entre 1860 y 1864, en plena construcción del edificio.

La mayor parte de los ejemplos vinculados a la Independencia serán tratados en el capítulo correspondiente a la monumentalización de ese momento histórico. De cualquier manera aquí hablaremos de algunos de ellos y haremos referencia a otros no incluidos en otras partes del trabajo. Uno de los primeros obeliscos recordatorios es el que se erigió en Santiago de Chile. Joaquín Toesca, arquitecto de la Casa de la Moneda y de la nueva Catedral de Santiago, había asumido en 1792 la reconstrucción de los tajamares destruidos con la gran avenida del río nueve años antes. En el plan, cuya parte central era la construcción del muro de defensa, Toesca incluyó un paseo peatonal y un obelisco recordatorio de dicha obra pública, que se convertiría, al decir de Gabriel Guarda, en el primer monumento de la ciudad³²⁴. Podemos vincular a este obelisco con el que más de un siglo después se erigiría en Río de Janeiro con motivo de la construcción de la avenida Río Branco (1902-1906), donde una vez más esta tipología era utilizada para celebrar la realización de una obra pública de envergadura. En la misma ciudad se halla otro obelisco, emplazado en 1973 en el Parque de Flamengo, obra de Lúcio Costa; sencillo y absolutamente desornamentado, está dedicado a Estácio de Sá, fundador de la ciudad en 1565.

El obelisco chileno se conservó hasta la continuación de la canalización del río Mapocho en 1927, cuando fue demolido, pero su recuerdo se mantuvo latente tanto que en 1948 Andrés Garáfulic, al diseñar el escudo municipal de Providencia, incluyó como motivo el obelisco. Sólo dos años después el mismo fue reconstruido de acuerdo a los testimonios fotográficos que se conservaban³²⁵. En años posteriores, y vinculados a las campañas por la Independencia, surgieron varios proyectos tendentes a emplazar obeliscos conmemorativos. Uno fue decretado en 1813, para conmemorar a la Patria Vieja, y se iba a levantar en la Plaza de Armas de Santiago. A posteriori fueron decretados otros dos, en homenaje a los triunfos de Chacabuco (1817) y Maipú (1818), que O'Higgins propuso se levantaran en los respectivos campos de batalla³²⁶. Para el destinado al campo de Chacabuco el proyecto le fue encomendado a Ignacio de Andía-Varela, planos que le fueron aprobados, se colocaron los cimientos pero luego se paralizaron las obras por falta

³²⁴. VOIONMAA TANNER (2003), p. 125.

³²⁵. Ibidem, pp. 126-127.

³²⁶. Ibidem, p. 127.

de recursos. Más adelante proyectó una pirámide para conmemorar la Independencia en la Plaza de Armas de Santiago, que también se frustró³²⁷.

En Buenos Aires fue Carlo Zucchi quien propuso la realización de un monumento a la Confederación Argentina en 1836, basándose en la utilización de la columna monumental. Pocos años después, en 1843, hacía lo propio proyectando una columna monumental para Río de Janeiro, dedicada a Pedro II, a la par que proponía para la boda de éste con la princesa Teresa de Nápoles el Arco Triunfal de Santa Anna³²⁸. Otras connotaciones históricas que tendrá la erección de columnas será su vinculación al Descubrimiento de América, al margen de los monumentos dedicados a Colón que se analizarán oportunamente. Un ejemplo de relevancia se halla a pocos metros del monasterio de Santa María de la Rábida (España) y es la llamada Columna de los Descubridores. Aunque la que puede contemplarse en la actualidad fue obra de Luis Martínez Feduchi (1963-1967), la primitiva fue erigida con motivo del IV Centenario, en 1892. De 65 metros de altura, la misma sostenía en lo alto un globo terráqueo de hierro, de 5 metros de diámetro. Fue proyectada por el arquitecto Ricardo Velázquez Bosco, cuya labor en la zona se había completado con otras tareas, como la restauración del artesonado de la Iglesia del monasterio.

El significado de los obeliscos erigidos en los países de Iberoamérica fue, al igual que en Europa, muy variado, siendo inclusive un modelo de homenaje muy recurrente en los cementerios. De los levantados en plazas y vías públicas de las ciudades del continente, podemos señalar entre los más significativos el citado de la avenida Río Branco en Río de Janeiro, el monumento a los Combatientes de 1932 en San Pablo, el monumento a los Mártires de la Patria de 1880 en la Plaza de los Mártires en Bogotá, el monumento a los Constituyentes en Montevideo, y los obeliscos de la Plaza 7 de septiembre en Belo Horizonte (Brasil), el de la Plaza de la República en Maracaibo (Venezuela), el de la Plaza de Francia en Panamá -con la figura del gallo, símbolo francés, en la cúspide-, y el obelisco de Buenos Aires, convertido en emblema de la capital argentina.

El Obelisco a los Constituyentes, inaugurado en Montevideo en 1938, fue obra de José Luis Zorrilla de San Martín, y con el mismo se conmemoró la sanción de la primera Constitución de la República Oriental del Uruguay. Compuesto por una aguja triangular, de granito rojo, que rompe con el esquema tradicional de obelisco de cuatro caras, optando por la simplicidad geométrica. Se ubica rodeado por una fuente, a las puertas del Parque José Batlle y Ordóñez. Con estatuas de la Libertad, la Ley y la Fuerza.

También dedicada a la Constitución, aunque esta en Paraguay, es la columna erigida en Asunción en 1873 siendo presidente Salvador Jovellanos, encontrándose dos versiones distintas acerca de su autoría, una la que afirma que fue diseñada por el húngaro Francisco Wisner de Morgenstern y construida por el polaco Roberto Chodasievich³²⁹, y otra la que señala como autor a Juan Colombo³³⁰. En 1928 se inauguró un nuevo ejemplo en recuerdo de la Revolución de los Comuneros de 1835. Se ubicó en el promontorio conocido antiguamente como Sanson Cué, en la parte alta de la Escalinata de Antequera que parte de la calle Fulgencio R. Moreno; en este caso corona la obra una Victoria alada cuya tipología responde a la de la isla de Samotracia. Esta figura que remata el conjunto fue llevada a cabo por el conocido escultor argentino Luis Perloti, sin duda uno de los autores más prolíficos del continente durante el siglo XX, autor de innumerables obras por encargo, y destacado en la faceta indigenista dentro de la cual desarrolló buena parte de su labor, obras estas por las que suele ser más

³²⁷. EYZAGUIRRE (1949), pp. 20-21.

³²⁸. AGUERRE Y OTROS (1996), pp. 94-96 y 143.

³²⁹. "Estatuas sobreviven en la desidia". *La Nación*, Asunción, 24 de noviembre de 1997, p. 28.

³³⁰. RUBIANI (2001), vol. I, p. 136.

conocido³³¹. Las escalinatas fueron construidas, también en 1928, siendo intendente el arquitecto Miguel Ángel Alfaro, responsable de la erección junto al ingeniero De Jerica y el constructor Pozzi³³².

Más adelante en el tiempo, podemos señalar en Ecuador el monumento a la Convención Constituyente de Ambato de 1815, grupo escultórico realizado por el artista cuencano Paul Palacio en 1990. Se trata de un obelisco ejecutado en hormigón amarillo, y que aparece coronado por un “sol preincásico”. En el cuerpo medio se encuentran los elementos del escudo de la provincia como el volcán Tungurahua, árboles y el río Ambato. En el tercio inferior, los constituyentes Rocafuerte, Olmedo, Jerves, Vascónez y Arteta. A los costados de la columna, que se encuentra en el centro, figuran murales complementarios en relieve, dispuestos a manera de alas que quisieran levantar el vuelo. Delante del obelisco se halla una piscina en la que se ve un grupo alegórico en bronce, compuesto por cinco figuras desnudas, a saber: un grupo familiar compuesto por padre, madre e hijo representando a la Patria; otro hombre aparece rompiendo las cadenas como símbolo de la Libertad; finalmente una figura femenina “en actitud de elevarse, simbolizando la aspiración de la humanidad por alcanzar lo etéreo; o, en otros términos, la búsqueda de Dios”. En el folleto se aclara: “Esta es por supuesto, la interpretación del escultor Paul Palacio, pero en tratándose de una obra de arte, y más todavía alegórica, la interpretación es polisémica, según el enfoque de cada quien” (sic)³³³.

Dadas sus calidades geométricas y su verticalidad, con el paso del tiempo los obeliscos comenzaron a despojarse cada vez más de ornamentos y alegorías, ya que los artistas advirtieron que podían prescindir de dicha carga retórica. Las referencias en el XIX son abundantes y, con el aval de las nuevas teorías estéticas, tuvieron continuidad en la siguiente centuria. Indudablemente el más significativo del continente es el que realizó Alberto Prebisch, inaugurado en Buenos Aires en 1936 conmemorando el cuarto centenario de la primera fundación de la ciudad por Pedro de Mendoza, y que habría de convertirse en la referencia visual ineludible de la capital argentina. De aproximadamente 65 metros de altura, su diseño remite al obelisco de Washington, proyectado por el arquitecto Robert Mills e inaugurado en 1888. Nacido no sin polémica -hubo inclusive serias amenazas de destrucción-, la concreción de esta obra fue posible a varios factores, entre ellos la cercanía de Prebisch a los círculos de poder, y sobre todo el encargo directo de la obra sin mediar concurso, ni consultas al Concejo Deliberante de la ciudad, ni al Congreso de la Nación, ni a las asociaciones profesionales.

El obelisco sería colocado en la Plaza de la República cuya construcción había comenzado en 1935. Buena parte de las críticas vendrían por el lado de las supuestas desproporciones del *engendro* -como lo llamó jocosamente el propio Prebisch- con respecto al entorno y el hecho de utilizar para su construcción el cemento armado; el arquitecto respondía que dicho material era “representativo de esta época”, enfatizando asimismo que “Hacer reproches sobre el hormigón armado vale tanto como aquella objeción que se le hizo a Eiffel en su época, respecto al empleo del hierro en su célebre torre, basándose en que todas las torres habidas hasta entonces eran de piedra o de ladrillo”. Días después de inaugurado el obelisco, completaba: “Ha sucedido que el público porteño adelantó demasiado sus juicios. Juzgó la obra cuando ésta no era más que una enorme mole de cemento. Hoy, cuando sirve para dar fin a una perspectiva y desde cuatro puntos de la ciudad se le observa en toda su grandeza, se piensa de distinta manera. Mi idea ha sido esa precisamente. Las calles de Buenos Aires traducen algo del espectáculo de la pampa. Se prolongan indefinidamente, sin que ningún detalle destacable detenga nuestra

³³¹ . Ver: FOGLIA (1963), SÁENZ CAVIA DE MORALES TORRES (1971) y SPINELLI (1979).

³³² . RUBIANI (2001), vol. II, p. 106.

³³³ . *Monumento a la Convención...* (1990), p. 24.

mirada. Son, en este sentido, calles sin personalidad. El obelisco da un significado cierto a las enormes obras ciudadanas que son la Diagonal y la calle Corrientes ensanchada”³³⁴.

Sin llegar a los porcentajes que marcan la conmemoración de hechos como las Independencias o las promulgaciones de constituciones, hay erigidas varias columnas consagradas a personajes individualizados. Entre las de Europa podríamos señalar las dedicadas a Napoleón en París, al almirante Nelson en Londres, a Wellington en Liverpool (1863), obra ésta última menos conocida aunque soberbia en sus 40 metros de altura, realización del arquitecto Andrew Lawson y el escultor George Anderson Lawson.

En América existen ejemplos señeros como el monumento a Juan Lavalle en Buenos Aires, obra del italiano Pietro Costa, y, en la misma ciudad, el dedicado a Torcuato de Alvear (1900), quien fuera intendente de la misma entre 1883 y 1887, obra realizada por S. Lauer quien destacó por ser el primero en fundir una estatua de bronce en el país (la de Falucho, de Lucio Correa Morales en 1897). Alvear fue responsable de la “haussmanización” de Buenos Aires, con un conjunto de transformaciones urbanas que dieron origen a espacios tan significativos como la avenida de Mayo, a la par que destrozos patrimoniales como la histórica recova de la Plaza de Mayo. La columna a Alvear, que remata *La Gloria*, está ubicada a pocos metros de donde sería inaugurado en 1926 el monumento dedicado a su padre, Carlos M. de Alvear, posiblemente la obra monumental de mayor relevancia realizada por el francés Antoine Bourdelle. Incluye, en el tercio inferior de la columna, un pequeño busto de mármol del exintendente, que pierde relevancia en el conjunto. En Venezuela podríamos señalar la columna rematada con una estatua de Bolívar, localizada en la plaza principal de Valencia desde 1889, y, también en Argentina, la dedicada a San Martín en Yapeyú (1899). La del monumento a Juan Lavalle inaugurada en Buenos Aires en 1887 fue una de las más tempranas, realizándose completamente en mármol, ubicándose Lavalle en la cima de una columna de orden dórico³³⁵. “En este sentido, también el pedestal columnario tiende a ser percibido como monumento en sí mismo, de manera que la estatua que la sustenta se pierde en él...”³³⁶.

La utilización del obelisco retornaría con fuerza durante los gobiernos totalitarios, debido al carácter imperial que confería a los dictadores la imagen de solidez y grandeza que perseguían. Su concepción y erección, vinculados a los gigantescos volúmenes y a los infinitos espacios vacíos, marcados asimismo por un clasicismo cada vez más desornamentado, serán una constante en gobiernos como los de Trujillo en la República Dominicana, Batista en Cuba, Duvalier en Haití, Somoza en Nicaragua, Pérez Jiménez en Venezuela o Perón en la Argentina, utilizando como espejo los regímenes europeos. La capital de Santo Domingo es rebautizada como Ciudad Trujillo en 1936, no sin mediar el “rechazo” en falso tono de humildad del propio Trujillo quien decía que tal designación estaba “en franca oposición con una de mis caras aspiraciones de patriota y gobernante: la de mantener a la nación dominicana ligada a sus gloriosas tradiciones”. Por influjo del obelisco emplazado en Buenos Aires en conmemoración del IV centenario de la primera fundación de Buenos Aires por Pedro de Mendoza, obra del arquitecto Alberto Prebisch, se erigió al año siguiente en homenaje a dicho cambio, el obelisco de la avenida Washington de la ciudad caribeña, el llamado *obelisco macho*; años después se erigiría el *obelisco hembra*, en la misma avenida³³⁷. El obelisco macho, de 51 metros de altura, respondió a un diseño del

³³⁴ . Ver: TARTARINI (1999).

³³⁵ . Cfr.: MAGAZ-AREVALO (1985), pp. 45-58.

³³⁶ . REYERO (1999), p. 258.

³³⁷ . Cfr.: SEGRE (2003), pp. 143-144.

ingeniero Antonio Thomén, siendo su constructor el ingeniero Rafael Bonelly García; en la actualidad (desde 1997) se encuentra pintado en sus cuatro caras con alegóricas figuras femeninas, convirtiéndose año tras año en gigantesco árbol de navidad. El obelisco hembra, también llamado monumento a la Independencia Financiera, fue construido en conmemoración del tratado Trujillo-Hull (1940) en el que se establecía que las aduanas dominicanas dejaban de estar bajo el control estadounidense, lastre que el país caribeño arrastraba desde 1905.

Más apabullante resulta el llamado monumento a la Paz de Trujillo (1952) en Santiago de los Caballeros, llevado a cabo por el arquitecto Henry Gazón Bona y comenzado a construir en 1944, año del centenario de la Independencia. De 67 metros de altura, su estructura de mármol blanco conserva en su interior, distribuidos en cuatro pisos, numerosos servicios, volcados todos ellos a ensalzar la figura de Rafael Leónidas Trujillo: un salón ornamental con las estatuas en bronce de los personajes más destacados de la historia dominicana, un museo de objetos “históricos” de la Era Trujillo, una Biblioteca conformada por las publicaciones realizadas en el mismo período, restaurante y otras lindezas. La idea era que el sitio, al cual rodearía un parque conformando con él la “Plaza de la Paz”, se convirtiera en el templo de los “peregrinos cívicos” venidos desde todo el país a venerar al “Jefe”. Tras el asesinato de éste en 1961, el monumento, uno de los más imponentes de las Antillas, cambiaría su simbolismo dedicándose a partir de entonces a “los héroes de la restauración”, estando aun coronada por la “Estatua de la Paz”, representativa de la “consecuencia” de la obra de gobierno del antiguo dictador³³⁸.

En Cuba, en 1944, bajo el gobierno de Fulgencio Batista, se construiría bajo la dirección de José Pérez Benitoa, la Plaza Finlay en La Habana, en la cual sobresale el obelisco de 32 metros de altura en homenaje al científico cubano Carlos J. Finlay, con frisos ejecutados por los escultores Navarro y Lombardo. En un nuevo período de gobierno, al que accede tras golpe de Estado en 1952, Batista impulsaría la postergada construcción de la Plaza Cívica. Como afirma Segre, “En esta etapa, la proyección internacional de las islas caribeñas no se produce por los aportes de la vanguardia, sino por la eternización de los símbolos pétreos académicos”³³⁹.

Con el andar de los años esta costumbre fue atenuándose e inclusive tuvo detractores efusivos como fue el caso en Cuba de Jorge Mañach quien ya en 1944 reflexionaba y valoraba: “Particularmente ingrata es al exponente la idea de que se honre con una estatua sobre un enorme obelisco a quien, con un sentido patriótico y moral que los símbolos deben respetar, quiso ‘ponerse de alfombra’ para todos los cubanos, dejándonos la inmortal advertencia de que ‘La Patria es ara, y no pedestal’”³⁴⁰. Mañach se refería a algunos de los proyectos presentados al concurso para el monumento a José Martí en La Habana, en el cual uno de los premiados, conocido como el monumento de la Estrella, ubicaba sobre una alta columna estrellada la estatua pedestre del mártir. Finalmente se construyó la columna pero no así la efigie coronándola, colocándose delante de la misma la estatua colosal ejecutada por Juan José Sicre perteneciente a otro de los proyectos seleccionados.

Y llegaríamos en 1992, con motivo de la celebración del Quinto Centenario, a la erección de una de las columnas más originales y sobresalientes por sus calidades estéticas, el *Tótem Telúrico* emplazado ese año en San Juan de Puerto Rico. Obra del arquitecto Jaime Suárez, de trascendente labor como ceramista en la isla, este

³³⁸ . Ver: http://ahs.virtualave.net/body_monumento_heroes.html

³³⁹ . SEGRE (2003), p. 145.

³⁴⁰ . “Voto del Dr. Jorge Mañach en el concurso de proyectos del monumento a Martí”. *Arquitectura*, La Habana, N° 127, febrero de 1944, p. 62.

monumento destaca por haber sido realizado en barro utilizando fragmentos de cerámicas encontradas, tanto antiguas como otras que eran desecho de los talleres del artista y de sus compañeros del grupo de ceramistas de Casa Candina. Era esta una manera simbólica de integrar el pasado con el presente y futuro de la isla a través del arte. Justamente esta idea de la integración histórica es la que prevaleció a la hora de concebir la obra por parte de Suárez, como lo señalaba Carmen Puigdollers: “El tótem es: la síntesis espiritual de nuestra tribu, el compendio arquitectónico de la raíz colectiva de América. Se renace sobre las vasijas rotas. Sobre las artesas fragmentadas de los primeros pobladores”³⁴¹. El propio artista agregaba: “Para mí lo que se celebra no es el encuentro de dos mundos, sino el encontronazo... Nosotros somos desde mucho antes, por eso se habla de reencuentro y no de descubrimiento, por eso mi obra habla de la tierra que guarda una historia, y supone a la vez una reflexión que va más allá del puro recuerdo histórico”³⁴².

El *Tótem Telúrico* es uno de los primeros monumentos de Puerto Rico de carácter abstracto, planteándose como una conmemoración de la tierra de América según palabras de su autor: “El tótem... guarda en sus entrañas, en fragmentos arqueológicos, la historia de lo que somos. ¿Por qué a la tierra? Porque todo lo que sabemos de la cultura indígena y de nuestros ancestros lo hemos llegado a conocer gracias a la arqueología”³⁴³. La obra, generadora de amplias polémicas, fue ejecutada tras vencer Jaime Suárez en el llamado Certamen Iberoamericano de Diseño de la Escultura Monumental conmemorativa del V Centenario del Descubrimiento de América. Fue ubicada en la Plaza del V Centenario, en el Viejo San Juan, construida a la sazón como un universo simbólico: “En su base una fuente redonda dispara cien chorros hacia el cielo inaugurando el primer siglo de la colonización. Desde ahí tres series de diez escalones ascienden a la otra base de la plaza, marcando los otros tres siglos de consolidación cultural. Y desde la segunda base, el tótem telúrico de Jaime Suárez se yergue desafiante, como una propuesta o reconsideración, desde el quinto siglo, de lo que ha sucedido desde el primero”³⁴⁴.

9.b. “Arcomanía” y monumento conmemorativo. Los arcos de triunfo americanos

La utilización de arcos de triunfo era ya cosa habitual en tiempos de la colonia, en especial en los siglos XVII y XVIII. En fechas aun más tempranas se recuerda la procesión del Corpus Christi de 1538 en Tlaxcala (México), que incluyó más de mil arcos “de hueco a nueve pies”³⁴⁵. En el ámbito de lo cívico, los arcos triunfales de carácter efímero fueron utilizados en buena medida con motivo de la llegada de los virreyes o para conmemorar la asunción de un nuevo rey, como ocurrió en Buenos Aires con motivo de la coronación de Fernando VII. En Río de Janeiro Carlo Zucchi proyectó un arco triunfal para festejar las nupcias de Don Pedro II, emperador de Brasil, con la princesa Teresa de Nápoles, el 4 de septiembre de 1843; se levantaría en el campo de Santa Anna, en el centro de un jardín de diseño francés³⁴⁶.

En aquellos años se erigieron interesantes arcos de triunfo conmemorativos de la Confederación Peruano-Boliviana (1836-1839) sobresaliendo el de Santa Clara en Cusco,

³⁴¹ . PUIGDOLLERS, C.. “Todavía en las plazas se dan los encuentros”. (Inédito. Del Archivo de Jaime Suárez).

³⁴² . LAOSA, M. DE. “Jaime Suárez: Topografía Interior”. *Caras de Puerto Rico*, San Juan, año III, N° 3, marzo de 1992, pp. 77-78.

³⁴³ . MORALES BLANES, S.. “Tras la adhesión al Tótem”. *El Nuevo Día*, San Juan, 5 de mayo de 2002.

³⁴⁴ . RÍOS ÁVILA, R.. “La ciudad escondida”. *Piso 13*, San Juan, año I, vol. 8, diciembre de 1992, p. 4.

³⁴⁵ . IRIGOYEN (2000), p. 116.

³⁴⁶ . AGUERRE Y OTROS (1996), p. 142.

y los de Zepita (en la frontera entre Perú y Bolivia) y Deustua (en Puno). El primero de los citados, de carácter urbano a diferencia de los otros dos localizados en el medio rural, se caracterizaba por poseer marcas de canteros similares a los del segundo claustro de la iglesia de Santo Domingo de la misma ciudad. En 1952, dos años después del gran terremoto que sacudió a Cusco, el historiador George Kubler propuso trasladar el arco a otro sitio de la ciudad prescindiendo del valor simbólico y significativo del mismo.

Varios son los arcos triunfales de carácter efímero vinculados al período del emperador Maximiliano en México (1864-1867), quien mostró siempre una especial dedicación a utilizar los medios artísticos para consolidar la imagen de su poder imperial, y dejar constancia pictórica de los hechos que él considerase de mayor relevancia. A través de grabados de época podemos conocer un buen número de arcos conmemorativos erigidos entonces, como el que se emplazó en Veracruz para recibir al emperador y su esposa, la emperatriz Carlota, en 1864, que incluía, además de bandas con colores nacionales, el escudo imperial presidiendo dicho arco; para esa celebración se habían hecho construir asimismo carros alegóricos. El trayecto hacia México estuvo marcado por otros recibimientos similares como los arcos instalados en el llano de Escamela, Puebla, y finalmente en la propia capital, donde la construcción de los mismos quedó a cargo del arquitecto Ramón Agea³⁴⁷.

En buena parte de los concursos para monumentos dedicados a hechos históricos, sin ir más lejos el de 1907 en Buenos Aires para dotar a la ciudad de un monumento a la Independencia, los reglamentos estuvieron a menudo supervisados por las autoridades políticas, en las más de las veces sin una sólida formación estética y mucho menos atentos a los avances estilísticos que iban produciendo las “vanguardias” escultóricas de Europa. Por estas causas veremos concurrir proyectos deudores de las formas de la antigüedad clásica, y no tanto porque los artistas que se presentaban sintieran ya de esa manera, sino porque a veces no tenían más remedio que recurrir a ellas si querían conservar vivas sus aspiraciones de acceder al encargo. La utilización del arco de triunfo será en este sentido faceta destacada, acompañándose de elementos complementarios como cuadrigas, leones, relieves o medallones.

En el cambio de siglo la costumbre de erigir arcos se mantenía intacta, no solamente de carácter efímero sino también otros nacidos con la intención de ser permanentes. Entre los primeros podemos mencionar los construidos en La Habana para conmemorar la Independencia y la presidencia de Tomás Estrada Palma (1902), y en México los que anualmente se construían en diferentes ciudades del país para la conmemoración del 16 de septiembre y el Neomaya con que Mérida recibió en 1906 a Porfirio Díaz en su visita a Yucatán. Entre los “permanentes”, el que se planteó en las páginas de *La Patria de México* en 1899: “¿no hubiera sido mejor que lo que gastan las Entidades Federativas en arcos que durarán dos o tres días en pie, y que son fuertes cantidades... la hubieran gastado todas juntas en un arco triunfal que quedara en pie para glorificar nuestra Independencia?”, a lo que se añadía la propuesta de un arco de triunfo a la entrada del Paseo de la Reforma que se habría llamado “Arco de la Libertad”³⁴⁸.

Si bien esta idea no se concretó en México, otras ciudades conmemoraron la Independencia emplazando arcos de carácter estable, siendo uno de los más destacados el Arco de la Independencia en Monterrey, Nueva León, cuyo autor fue Alfred Giles. En 1896 se erigió en León (Guanajuato) el arco de la Calzada de los Héroes, obra del ingeniero Pedro Tejada León. El mismo sería objeto de algunas transformaciones destacando principalmente, en 1943, la colocación en la parte superior de un león de

³⁴⁷ . ACEVEDO (1995), pp. 47-54.

³⁴⁸ . “Un arco de triunfo permanente”. *La Patria de México*, México, 7 de septiembre de 1899. Cit.: RODRÍGUEZ PRAMPOLINI (1997), t. III, p. 488.

mampostería financiado por el industrial Francisco Lozornio Castillo y ejecutado por Daniel Herrera Jiménez. En 1958, y por iniciativa del torero local Antonio Velázquez - conocido como “Corazón de León”- se encomendó al escultor Humberto Peraza Ojeda la fabricación de un nuevo león, este de bronce, que es el que desde entonces luce en lo alto del arco, convirtiéndose en el principal símbolo escultórico de la ciudad.

En Venezuela sobresale el Arco de la Federación (1895), en el Parque El Calvario de Caracas, diseñado por el arquitecto Alejandro Chataing y realizado con la colaboración de Juan Hurtado Manrique, cuya obra escultórica realizada en mármol, barro y cemento cocido le cupo a Emilio Gariboldi. Este artista sería autor de otras obras en la capital del país como el monumento al 19 de abril de 1810 ubicado en la Catedral de Caracas (1911) y el homónimo erigido hacia la misma época en El Paraíso, dedicado a Vicente Salias y José Cortés de Madariaga. En cuanto a Chataing, dejaría su sello en otro arco conmemorativo, el integrado al monumento a la batalla de Carabobo (1921), al cual referiremos en el apartado dedicado a los monumentos a la Independencia. En la ciudad de Coro se había elevado otro Arco de la Federación hacia 1920, coincidiendo con el centenario del nacimiento de Juan Crisóstomo Falcón, héroe en la Guerra de la Federación, obra que fue destruida en 1953 bajo el gobierno de Marcos Pérez Jiménez y reconstruido en 1997 al conmemorarse el 470º aniversario de la fundación de la ciudad.

Avanzado el siglo la pasión por los arcos, lejos de detenerse, planteó nuevas alternativas como la ocurrida en 1936 en Buenos Aires, en uno de los tantos proyectos de renovación de la Plaza de Mayo, donde se proponía la demolición de la Catedral, del Cabildo y la Casa de Gobierno y la colocación en el centro de la plaza de un arco de triunfo. Inclusive, décadas después, asistíamos a la erección de nuevos arcos conmemorativos como el elevado en 1978, con motivo de la celebración del segundo centenario del nacimiento del general José de San Martín, en la localidad natal del prócer, en Yapeyú. El mismo, realizado por el arquitecto Piragine dentro de lineamientos “neocoloniales”, encerraba justamente la contradicción de ser un homenaje a quien había pasado su vida luchando contra la colonia.

En nuestras carreteras, elementos simbólico-decorativos son los “arcos de bienvenida”, remedo *kitsch* de los arcos de triunfo romanos que fueron degradando y desvirtuándose en su significación, sufriendo una apropiación gradual por parte de provincias y municipios para recibir con falsa pompa a sus visitantes. Estos arcos parecen intentar transmitir la idea de que quien trasponga ese hito referencial, además de ser bien acogido podrá disfrutar de una serie de beneficios muchas veces especificados en la propia estructura de estas construcciones. El arquitecto Ricardo Jesse Alexander, quien fue docente en la Universidad Nacional del Nordeste, en Resistencia, dentro de su especialidad, dedicó un artículo a esa obsesión por los “arcos triunfales” refiriéndose a la existencia de una verdadera “arcomanía”³⁴⁹.

Finalmente mencionaremos aquí otra tipología clasicista utilizada en monumentos y edificios públicos americanos como fueron las cuadrigas. En tal sentido, queremos destacar quizá como el más sobresaliente por significación artística y simbólica, y por sus dimensiones, la del monumento a la Independencia inaugurado en 1922 en la ciudad de São Paulo (Brasil), obra del italiano Ettore Ximenes, y en la que se halla la Capilla Imperial con la cripta y los restos mortales de Don Pedro I y de la Princesa Leopoldina. Para la ciudad paulista dicho escultor había realizado el monumento al Trabajo que, simbolizando la *Amistad sirio-libanesa*, fue inaugurado en el Parque Don Pedro II. Otras cuadrigas que podemos destacar entre las emplazadas en el continente son la realizada por otro italiano, Víctor de Pol, y que fue colocada en la fachada del Congreso Nacional, en Buenos Aires (1908), o la que se instaló en el edificio de la

³⁴⁹ . ALEXANDER (1994), pp. 102-104.

Jefatura de Policía de la ciudad de Rosario (Argentina), obra de los arquitectos Peró y Torres Armengol. De ellas es indudablemente la primera la más afamada en la Argentina, destacando sus ocho metros de altura y su colocación a 35 metros del nivel del suelo; fundida en Düsseldorf, su peso es de 7.800 kilogramos. En la misma destaca la figura de la República, tocada con gorro frigio y con la cabellera suelta (símbolo de la juventud en marcha) que conduce a los caballos con la mano izquierda sosteniendo en la diestra un ramo de laurel. Para la ejecución de los caballos, de Pol tomó apuntes en las estancias de los hacendados Pacheco Anchorena y Agustín de Elía, eligiendo de entre todas equinos de la raza Hackney³⁵⁰.

9.c. Estatuas ecuestres

Y ya que hablamos de caballos, bien merece un apartado la estatua ecuestre como tipología emblemática en América. Ella fue una de las variantes más importantes del retrato escultórico dada su vinculación directa con la imagen del poder, y esto quizá fue una razón suficiente que no pudieron atajar ni siquiera las limitaciones que ofrecía, como su complejidad técnica y su gravamen económico. Dentro de esta modalidad iconográfica no sólo cupieron las figuras de un glorioso pasado histórico sino también la de gobernantes seducidos por la idea de ser parte del devenir histórico de sus naciones, amparando un discurso nacionalista que les vinculaba a los tiempos pretéritos como culminación de los mismos en el presente. Fue el caso del presidente venezolano Antonio Guzmán Blanco. Gaya Nuño habla de la “íntima compenetración (del jinete) con su cabalgadura, formando uno y otro una entidad indisoluble, señaladamente jerárquica, poco menos que mitológica. Y entidad única; el caballero ha de ser un sólo, bien apartado de la masa, la plebe y la infantería, puesto que en él se honran al capitán, al César, al héroe”³⁵¹.

La realización de un monumento ecuestre normalmente se consideró la vía más noble y digna, para conmemorar a un héroe militar. Fuerza, poder y voluntad fueron valores asociados al caballo que se aplicaban también a quienes los montaban. Yahayra Rosario Cora, remitiendo a Alois Podhajsky y Silvia Loch, señala que fueron los griegos quienes, hacia el 400 a.c., introdujeron las teorías de unificación o de ósmosis entre el hombre y el caballo. Entendían que había que crear un balance perfecto, una unidad, entre estos dos seres de distinta naturaleza, y para ello el hombre debía entender su esencia y la del animal, comprendiendo de éste su espiritualidad, fuerza y voluntad. A raíz de ello surgió el “mito” y la imagen iconográfica del centauro, en la que se entiende que el hombre y el caballo representan una unidad³⁵².

En cuanto a las cuestiones técnicas, el llevar a cabo una estatua ecuestre significó en la mayor parte de los casos para los comitentes un desembolso mayor de dinero que el que hubiera supuesto si se encargaba un monumento más sencillo, con el personaje de turno de pie, como es lo más habitual. Esto hizo que aquellos que tuvieron la ocasión de acceder a una estatua más compleja pudieran también destacarse sobre el resto. Esta característica no es privativa de las grandes ciudades, sino que también encontramos casos en ciudades y pueblos del interior. Podemos señalar como un ejemplo entre miles el monumento ecuestre al Mariscal López, emplazado en Piribebuy (Paraguay) en 1969 al cumplirse el primer centenario de la muerte del prócer. El mismo está realizado con cemento, luego pintado de verde para darle una categoría visual

³⁵⁰ . ROCCA (1992), pp. 50-51.

³⁵¹ . GAYA NUÑO, J. A.. “La estatua ecuestre en el arte barroco”. *Goya*, Madrid, noviembre-diciembre de 1958, Nº 27, p. 151.

³⁵² . ROSARIO CORA (2002).

cercana al bronce, material por antonomasia de los monumentos más sobresalientes. La estatua está apoyada sobre un soporte bastante singular consistente en una pieza vertical que la conecta con el pedestal, y que aparece rodeada por un eje con dos ruedas de carreta. El caballo vuelve a aparecer encabritado y el Mariscal con la mano derecha levantada, en pose triunfante.

La obra ecuestre que se toma como punto de partida para la evolución de esta tipología suele ser el Marco Aurelio del Campidoglio romano, colosal estatua de bronce dorado, cuyo tamaño es dos veces mayor que el natural. Si bien aun se ponen en tela de juicio diversos aspectos vinculados a esta obra, como ser su autoría, su ubicación original e inclusive si es Marco Aurelio quien está allí representado, no es menos cierto que la estatua transmite una serie de valores morales y espirituales que trascienden a los otros detalles. “El jinete parece reflejar esta condición espiritual: el emperador lleva el traje civil, sin los símbolos del poder; su autoridad deriva de la grandeza moral, de la fuerza del espíritu, que le permiten llevar a cabo con éxito las empresas militares para la defensa de su pueblo contra los enemigos del Estado romano (representados en el bárbaro vencido bajo la pata anterior derecha del caballo, ahora desaparecido) e imponer la paz universal con el gesto calmado e imperioso...”³⁵³.

Fabrizio Slavazzi sintetiza la evolución de la estatua ecuestre señalando su nacimiento en el ámbito griego, con un significado votivo o funerario, y que “para los romanos a partir del siglo IV a.J.C. era uno de los más altos honores que la comunidad concedía a un ciudadano como reconocimiento de sus méritos... Las estatuas ecuestres, aprobadas por votación pública, continuaron siendo un alto privilegio y se erigían en lugares social o políticamente importantes, como los foros. Con Augusto y sus sucesores, este honor se concedía casi exclusivamente al emperador y a sus familiares...”. El “descubrimiento” y la revalorización que tendrá esta estatua durante el Renacimiento va a propiciar, durante el Quattrocento el surgimiento de notables esculturas ecuestres inspiradas en la lateranense: el bronce de Gattamelata en Padua, obra de Donatello, y el Bartolomeo Colleoni en Venecia, de Verrocchio. El monumento de Marco Aurelio habría de tener como fecha clave el 18 de enero de 1538, cuando fue trasladado al Capitolio por orden de Paulo III Farnesio, decidiéndose al año siguiente la realización de un pedestal cuya construcción se confió a Miguel Ángel; la instalación definitiva se produjo en 1565³⁵⁴.

Al decir de Matilla, “en el Barroco el retrato ecuestre tomará un valor significativo añadido, fruto no sólo de la tradición anterior que atribuía a esta forma de retrato un valor militar, sino que en consonancia con el gusto por la alegoría y de acuerdo con el lenguaje de la literatura emblemática, va a adquirir un nuevo simbolismo que tiene su origen en los Emblemas de Andrea Alciato. En el emblema XXXV, cuyo lema es ‘In adulari nescientem’ (Sobre el que no sabe lisonjear), Alciato representó a un jinete sujetando fuertemente las riendas de un caballo dispuesto en corveta, alegoría del gobernante y del pueblo que si no es bien dirigido derriba del poder a quien no le guía adecuadamente”³⁵⁵.

Esta imagen la asocia el citado autor a la estatua ecuestre de Felipe IV que el florentino Pietro Tacca firmó poco antes de morir, en 1640, señalando que tenía como antecedente, entre otras obras, el lienzo pintado por Velázquez pocos antes (1635) -hoy en el Prado- en el que también se ve al caballo sustentando su peso en las patas traseras; la escultura de Tacca era la primera en la historia en tener tal característica. Es interesante señalar lo que dice Matilla sobre la significación conceptual que sufre la

³⁵³ . SLAVAZZI (1991), p. 285.

³⁵⁴ . Ibidem, pp. 286 y 294-295.

³⁵⁵ . MATILLA (1997), p. 10.

estatua tras su traslado desde los jardines del Buen Retiro a la Plaza de Oriente: “... Es en este contexto en el que se entiende el traslado de la estatua y la inclusión de los relieves que modifican su antiguo significado. El soberano ya no tiene el poder absoluto, y la dirección de los asuntos del Estado está en manos de los políticos de su gabinete. El retrato ecuestre deja así de ser entendido como símbolo de poder para ser una obra de arte... Este carácter se refuerza por los temas de los dos relieves esculpidos por Francisco Elías en los que representó a *Felipe IV otorgando a Velázquez la Cruz de Santiago* y en el otro la *Alegoría de la protección que Felipe IV dispensó a las artes y las letras*. El valor del símbolo político queda suprimido para convertir al soberano no en un gobernante sino en un mecenas”³⁵⁶.

En el continente americano la primera expresión singular fue indudablemente el monumento ecuestre dedicado a Carlos IV en México, obra de Manuel Tolsá. Luego de más de una decena de traslados a partir de su sitio original, se halla hoy en la plazoleta ubicada frente al Museo Nacional de Arte y ante el Palacio de la Minería, obra también de Tolsá. Una de las curiosidades en torno a esta obra, a la que haremos amplias referencias en el capítulo dedicado a la monumentalización de reyes españoles, es la versión de que durante el proceso de realización de la escultura los operarios de Tolsá, al quedar limpio del picadizo el interior de la misma, quisieron saber cuántas personas cabían dentro de la obra, logrando introducir en ella 25, circunstancia que determinó que fuera también conocido como el “caballito de Troya”³⁵⁷; la entrada se hizo por la puerta dejada a propósito en la parte superior del anca para retirar el herraje y los materiales del interior del caballo. Esta “prueba” nos recuerda a la que se hizo con el monumento ecuestre para el monumento a Vittorio Emanuele II en Roma en cuyo interior se llegó a celebrar un banquete, tal como ocurriría en Brasil con el monumento al Duque de Caxias.

El monumento a Simón Bolívar (1859) de Adamo Tadolini en Lima es el segundo monumento ecuestre de América después del Caballito de Tolsá, y el primero en época independiente. Pronto vendrían los de San Martín en Buenos Aires (1862) y Santiago de Chile (1863), modelo difundido y reproducido en exceso y sin la autorización de su autor, el escultor francés Joseph-Louis Daumas, en plazas y ciudades de todo el continente. Daumas era conocido por obras como *El genio de la Navegación* (1846) en Toulon. En la capital chilena destacaría por su significación simbólica y estética, caracterizándose por sus agitados movimientos, la estatua ecuestre de Bernardo O’Higgins (1872), realizada por quien fue luego maestro de Rodin, Albert Ernest Carrier-Belleuse. En el fragor de la lucha, O’Higgins aparece cabalgando sobre un enemigo derrotado, a la manera de un Santiago Matamoros. Otro homenaje a este prócer lo llevaría a cabo en 1918, en Buenos Aires, el escultor chileno Guillermo Córdova. En cuanto a Carrier-Belleuse, sería autor de otro monumento ecuestre, el dedicado al general Belgrano en la Plaza de Mayo de Buenos Aires, inaugurado en septiembre de 1873, siendo el caballo ejecutado por Manuel de Santa Coloma. Otras obras de Carrier-Belleuse fueron el Monumento a las víctimas del incendio de la Compañía de Jesús del 8 de diciembre de 1863 erigido en Santiago de Chile (1873), el Mausoleo de San Martín en la Catedral metropolitana de Buenos Aires (1880) y la estatua de José Tadeo Monagas en Caracas.

En Centroamérica sobresale el monumento ecuestre del general Francisco Morazán en Tegucigalpa (Honduras) y sus características traerían aparejadas discusiones, en este caso acerca de la legitimidad de su representación. “El sombrero de dos picos con morrión de plumas y las botas federicas -indumentaria típica de los mariscales franceses-, llevaron a hacer cuestionar la propia identidad del egregio representado, polemizando sobre si se

³⁵⁶. Ibidem, p. 50

³⁵⁷. ESCONTRÍA (1929), p. 55.

trataba de Massena o de algún otro de los lugartenientes de Napoleón”³⁵⁸. El monumento fue inaugurado el 30 de noviembre de 1883 y su diseño quedó en manos del arquitecto italiano Francisco Durini Vassalli, indudablemente uno de los grandes artistas-empresarios de Centroamérica y el norte sudamericano durante el XIX. El monumento hondureño a Morazán es coetáneo al que se levantó a la memoria del prócer en San Salvador, pero mientras que en aquél se completa con las estatuas alegóricas de las cuatro estaciones, en el salvadoreño fueron incorporadas representaciones antropomorfas de las cinco repúblicas centroamericanas, con sus respectivos escudos de armas y las palabras “Unión Centroamericana”³⁵⁹.

Entre los artistas que mayor número de monumentos ecuestres diseñaron para América debe mencionarse ineludiblemente al español Mariano Benlliure, quien habría de ser, de su generación, posiblemente el más importante de cuantos proyectaron y realizaron trabajos monumentales para el continente. Cronológicamente deberíamos mencionar primero el monumento ecuestre al general Manuel Bulnes en Chile, del que se halla un boceto en el Museo de Bellas Artes San Pío V (Valencia), ubicado en lugar destacado de la Alameda de Santiago, frente al Libertador San Martín y cerca del prócer chileno Bernardo O’Higgins. Concluido por el chileno Virginio Arias, fue este el primer monumento diseñado por el valenciano para tierras americanas, y aun sin tratarse de un monumento, vale señalar que le precedió a esta obra el retrato escultórico de Alfonso XIII y Victoria Eugenia, encargado por la colonia argentina al artista en 1906, y que fue el regalo de bodas que dicha comunidad tributó al matrimonio real³⁶⁰.

El de Bulnes daba continuidad a la tarea de Benlliure como escultor ecuestre, que tenía como importantes antecedentes los realizados para el madrileño Parque del Retiro, el de Alfonso XII y el del general Martínez Campos; asimismo la realizada para Chile sería la segunda ecuestre realizada en América por un valenciano, tras la paradigmática de Carlos IV de Tolsá en México. El encargo del monumento a Bulnes le fue hecho a Benlliure por un Comité presidido por el exembajador en Londres y expresidente de la Sociedad de las Naciones, Agustín Edwards, siendo intermediario en las gestiones el encargado de negocios en España Carlos Morla. El presidente chileno Arturo Alessandri mostró su interés en forma permanente; también sería efigiado por el valenciano, obra que se encuentra en las inmediaciones del Palacio de la Moneda.

Importante papel en la designación de Benlliure lo tuvo su coterráneo, el escritor Vicente Blasco Ibáñez, que a la sazón escribía en importantes diarios chilenos y contaba con numerosos amigos y admiradores de su obra literaria. Blasco Ibáñez dejó entrever en carta enviada al escultor el papel que le cupo en la gestión. En dicha misiva se lee: “En la Comisión encargada de la estatua, unos opinan por artistas extranjeros, ya conocidos allá; otros por Querol, que como tu sabes es de gran habilidad para trabajarse el renombre en América; yo solito indiqué a mis amigos, la conveniencia de que se dirigiesen a un morral amigo y paisano mío, llamado Benlliure. Ya ves que yo me acuerdo más de tí, que tú de mí. Según parece mis consejos han surtido efecto. Mi amigo D. Ruperto Vergara Bulnes (nieta del General) que va a Madrid de representante diplomático de Chile, y se halla actualmente aquí conmigo, acaba de recibir una comunicación oficial ordenándole que se aviste contigo para tratar lo del monumento, y que te encargues de él”³⁶¹.

³⁵⁸. TORREJON MORA (1998), p. 149.

³⁵⁹. Ibidem, pp. 156-158.

³⁶⁰. Cfr.: MONTOLIU (1997), p. 118.

³⁶¹. Carta de Vicente Blasco Ibáñez a Mariano Benlliure, 21 de agosto de 1908. Cit.: ALAPONT GODA (1958-59), pp. 237-238.

El monumento que citamos con anterioridad, el de Martínez Campos tuvo importantes connotaciones americanas ya que la idea de monumentalizar a este personaje, destacado sobre todo en la restauración de la monarquía de Alfonso XII (1874), tuvo honda acogida en Cuba, volcándose inclusive y de forma decidida el periódico *La Lucha* adhesiones al proyecto: “En España y en Cuba ardía la guerra civil cuando Martínez Campos empezó a figurar en la vida nacional. Las dos guerras terminaron, y el pueblo español, agradecido, le discernió el título hermoso de Pacificador”³⁶². Enrique Collazo agregaba en un manifiesto: “Aprovechamos la oportunidad para pagarla en parte, honrando su memoria como sencilla manifestación de que sabemos en Cuba honrar al enemigo caballeroso y leal que cumplió con su deber, evitando en lo que le fue posible el derramamiento de sangre, y supo enjugar las lágrimas de muchas desgracias”³⁶³.

El monumento a Martínez Campos fue inaugurado por el rey Alfonso XIII el 28 de enero de 1907, ubicándose en el pedestal la dedicatoria como “modelo de patriota y soldado”, caracteres que contrastan con la imagen antiheroica de la estatua, que “muestra a un general envejecido y cansado, sobre un caballo que parece fatigado de subir la cuesta del peñasco que le sirve de pedestal, dominando un vacío bajo el cual yacen unos trofeos de armas que más parecen los símbolos de una derrota que los signos de las victorias atribuidas al homenajado”³⁶⁴. Benlliure participaría en otro monumento emplazado en el Retiro y también vinculado a Cuba, como fue justamente el dedicado a dicha nación (1931-1952), construido junto a Miguel Blay (sería la segunda colaboración “americanista” entre ambos tras el monumento a Vasco Núñez de Balboa en Panamá), Francisco Asorey y Juan Cristóbal.

Otros encargos importantes recibidos por Benlliure, también ecuestres, fueron la figura broncea que remataría el monumento a Justo José de Urquiza en Paraná, sobre pedestal de Querol, y el de San Martín que se inauguró en Lima (Perú) en 1921, con motivo de la conmemoración de la Independencia de ese país. El concurso internacional había sido convocado en 1906 y en el proyecto Benlliure siguió algunos de los lineamientos planteados en el monumento al general Martínez Campos en el Retiro de Madrid, inaugurado al año siguiente, en 1907, sobre todo en lo que hace al rocoso pedestal, que, en el caso peruano, manifiesta una cierta semejanza con los muros incaicos de la ciudad de Cusco, como si el artista hubiera querido vincular a la Independencia la referencia explícita al pasado prehispánico. Para su realización Benlliure utilizó piedra pulimentada de Castellón siendo el resto de lo pétreo procedente de Novelda.

Además de los monumentos referidos, proyectó y en algunos casos realizó Benlliure otros destinados a América, a saber: en Buenos Aires el dedicado a Bernardo de Yrigoyen (1934) y los proyectos de monumento a Roque Sáenz Peña (1925) y al “maestro de escuela”. En Bogotá, el mausoleo de Rafael Uribe Uribe (1916) en el Cementerio General; el Busto de Simón Bolívar para Panamá (1930); y el Mausoleo Falla-Bonet en el cementerio de Colón, en La Habana (1939). Participó asimismo del concurso para el monumento a Bernardino Rivadavia en Buenos Aires (1913-1914) y fue invitado especial, junto a Miguel Blay, del concurso para el monumento a José Gervasio Artigas en Montevideo (1910).

La presencia de la escultura francesa en Buenos Aires tuvo su más distinguido representante en Émile-Antoine Bourdelle, quien había sido ayudante de Auguste Rodin entre 1893 y 1907, período en el que ejecutó el escudo argentino ubicado en el monumento

³⁶² . Cit. ALAPONT GODA (1958-59), p. 222.

³⁶³ . Ibidem, p. 223.

³⁶⁴ . SERRANO (1995a), p. 200.

a Sarmiento (1903) de este último. Bourdelle es el autor del monumento ecuestre al general Carlos María de Alvear, encargo recibido durante la primera década de siglo, inaugurado en Buenos Aires en octubre de 1926. En esa ciudad se conservan también el *Heracles arquero*, grupo escultórico en bronce realizado en 1909, copia del original que está emplazado en Toulouse, y el *Centauro moribundo* (1914). En Montevideo, se conserva tanto una copia de su Beethoven (en el Prado), siendo más destacada su participación en el monumento al Dr. Francisco Soca en el Parque Batlle y Ordóñez, del cual preparó los diseños pero no llegó a ejecutar debido a su fallecimiento en 1929; culminaron el trabajo un grupo de discípulos, siendo inaugurado en 1938. La muerte de Bourdelle privó a América de tener otros monumentos del maestro, entre ellos el que se planeó dedicar a Rubén Darío en Nicaragua, siendo representado el poeta con un Pegaso, y otro de Bolívar que se iba a destinar a Colombia.

Pero indudablemente la más sobresaliente es la citada de Alvear en Buenos Aires, encargo al que Bourdelle accedió en gran medida gracias a las buenas maneras de Rodolfo Alcorta, y que destaca no sólo por la colosal estatua ecuestre, una de las mejores de las emplazadas en el continente, sino también por las figuras simbólicas de la Fuerza, la Elocuencia, la Libertad y la Victoria. Dicha obra tenía su origen en 1908 cuando fue propuesta su realización al Congreso, designando dos años después la comisión elegida al efecto, al escultor norteamericano Andrew O'Connor radicado entonces en París. El mismo realizó una maqueta que fue analizada poco después por la comisión, trasladada a la capital francesa, la cual, al decir de Alcorta, “era muy buena, enorme, se veían hasta los botones del uniforme del general, pero decididamente, aunque rondara los varios talleres que Rodin tenía en la ciudad, O'Connor no comprendía la renovación escultórica que Rodin y Bourdelle proponían”. La amistad de Alcorta con Bourdelle y el deseo del argentino de que éste fuera el encargado del monumento hicieron el resto. Se canceló el acuerdo con O'Connor, quedando el camino libre a la paradigmática obra, contratada con el francés en 1912³⁶⁵.

Ejecutada la misma, una de las observaciones que se le hizo al escultor fue, siguiendo las exigencias del reglamento militar, que Alvear, como debía mostrarse a todo general a caballo, no llevaba el sombrero puesto. Este detalle, que no muchos años antes hubiera originado una segura polémica, fue resuelto hábilmente por Bourdelle, afirmando: “Mi general es un héroe. Perdió su sombrero en el ardor de la batalla”. Otras cuestiones de vestuario llevaron al artista a realizar la siguiente comparación: “Si el triunfo con el caballo (el mío vale cien veces lo que el de Venecia), Verrocchio me vuelve a alcanzar por la indumentaria de su personaje. Imagínese: su Colleone lleva coraza, y mi Alvear una túnica bordada. Un traje espléndido puede ser excelente para un pintor, pero ¿qué quiere usted que haga el escultor con ese paño?”³⁶⁶.

Para alcanzar la obra final, que supuso un proceso de diez años de trabajo, Bourdelle llegó a realizar una cincuentena de esculturas de estudio, la mayor parte de ellas conservadas en su Taller-Museo, en París. Señala Eduardo Santaella que “En su afán de dar a la estatua ecuestre el realismo que deseaba, el artista llegó a sentarse al lado del cochero para dibujar los caballos vistos desde arriba”³⁶⁷. Las partes integrantes del monumento fueron exhibidas frente al Musée de L'Orangerie, en el Jardín de las Tullerías en París, en 1923; la estatua ecuestre en la Exposition de Arts Décoratifs dos años después.

³⁶⁵ . FERRO, H.. “Dos cómplices de una obra maestra”. *La Nación*, Buenos Aires, 20 de febrero de 2000.

³⁶⁶ . RICHARD, R.. “Recuerdos sobre Antoine Bourdelle”. *La Nación*, Buenos Aires, 22 de diciembre de 1929.

³⁶⁷ . SANTAELLA (1972), p. 73.

Tres meses antes, también en Buenos Aires, se había inaugurado el monumento ecuestre a Manuel Dorrego, realizado por Rogelio Yrurtia. Esta obra destaca entre otros aspectos por su iconografía, en la cual el artista introduce un elemento alegórico no demasiado habitual como es la figura de una Victoria alada reteniendo el cabestro conductor y guiando al caballo. No tenemos constancia de obras anteriores en Iberoamérica que hayan utilizado un esquema similar, aunque sí en países como Estados Unidos, concretamente el monumento a William Tecumseh Sherman inaugurado en 1903 en la Grand Army Plaza de Nueva York, obra de los arquitectos McKim, Mead & White, y el escultor Augustus Saint-Gaudens. Poco después de inaugurada esta obra, en 1904, el Dr. Andrónico Castro presentó a la Cámara de Diputados argentina el proyecto de ley para erigir una estatua a Dorrego, que tras su aprobación dio lugar al concurso entre escultores argentinos en el que venció Yrurtia. Con anterioridad, en 1885 y en 1900 se habían dado iniciativas para monumentalizar al prócer que no pasaron del proyecto.

El contrato celebrado en 1907 entre el escultor y la comisión encargada de la erección del monumento estipulaba, entre otros aspectos, que la obra debía ejecutarse en París y que tanto base como conjuntos escultóricos debían realizarse en mármol blanco de Seravezza, aunque esto luego se modificaría. Yrurtia debía entregar la obra en un plazo de tres años, es decir en 1910, lo cual por múltiples motivos no llegó a cumplirse ni medianamente, ya que el monumento se inauguró en julio de 1926, aun cuando otra de las cláusulas indicaba que “El señor Yrurtia se compromete a dar preferencia a este monumento a cualquier otro que se le encomiende”. Como es sabido, entre la firma del contrato y la inauguración el escultor participó en el concurso para el monumento a la Independencia en Buenos Aires (1907), en el de Bernardino Rivadavia y realizó el *Canto al Trabajo*, entre otras muchas obras.

Respecto del caballo realizado por Yrurtia para el monumento a Dorrego, el presidente de la comisión ejecutiva al tiempo de su inauguración, el historiador Antonio Dellepiane, la analizaba señalando que: “Si el jinete que hemos visto no es un hombre común, el corcel en que cabalga tampoco pertenece al vulgo de la especie. Físicamente, constituye un animal corpulento, de amplio tórax, nervudos remos y recios cascos, cuya robusta osatura y elásticos músculos se acusan, detallados, bajo la piel. Su sangre generosa y ardiente denunciase en la pequeñez de la testa, el cuello enarcado, las vigilantes orejas, la nerviosidad y soltura de los movimientos. No cabe dudar que es un caballo de raza, de la raza de los Babieca y de los Bucéfalo. Es un animal con temperamento y carácter, con fisonomía y personalidad: es el caballo de un Héroe. Como si, por instinto, comprendiera la importancia del que lo rige y a quien conduce orgullosamente, avanza, con gallardía, clavando en el suelo los fuertes cascos, en un brioso impulso hacia adelante, trayendo a nuestro recuerdo la imagen de otros caballos de mármol o bronce afamados, a cuya familia artística queda, de hoy más, por derecho de belleza, incorporado el de Yrurtia”³⁶⁸.

También en la Argentina, en los años treinta y cuarenta, se proyectaron y realizaron otros monumentos ecuestres a partir de la realización de concursos de carácter internacional de gran repercusión. Los mismos se llevaron a cabo siguiendo sendas leyes que tenían como fin emplazar en Buenos Aires los conmemorativos de Justo José de Urquiza (1934) y Julio A. Roca (1935). Respecto del primer personaje ya se había inaugurado en 1920 el de Querol y Benlliure en Paraná. El monumento de Buenos Aires no le superaría en calidad estética no obstante su envergadura. En las bases del concurso se especificaba que Urquiza debía portar uniforme militar de la época y que los artistas debían basarse en el retrato pintado por Blanes y en otros elementos que serían proporcionados por los organizadores. Asimismo, el escultor que resultase premiado se comprometía a entregar a la Comisión los cuños para las medallas conmemorativas de la

³⁶⁸ . BUCICH ESCOBAR (1928), p. 141.

inauguración del monumento³⁶⁹. Los vencedores y autores del monumento serían el italiano V. Renzo Baldi y el argentino Héctor Rocha, y se inauguraría recién en 1958.

Respecto del monumento a Roca, el encargo de la obra recaería en el escultor uruguayo José Luis Zorrilla de San Martín, exitoso en Buenos Aires desde su exposición individual en el Palais de Glace en 1936, y en el arquitecto argentino Alejandro Bustillo. Ambos habrían de colaborar años después en el monumento a Artigas inaugurado en Buenos Aires en 1973. Zorrilla tenía ya importantes antecedentes en estatuas ecuestres como el monumento al Gaucho (1927) y el Grito de Asencio (1936-1941), y tras alcanzar con el de Roca (1941) uno de los puntos culminantes de su trayectoria, destacaría con el dedicado a Aparicio Saravia (1952). En cuanto a Bustillo indudablemente su obra más paradigmática sería el monumento a la Bandera en Rosario diseñado junto a Ángel Guido.

La primitiva ley que decretaba la construcción del monumento a Roca incluía la adquisición de la casa natal del expresidente en Tucumán, decisión esta última que fue anulada, indicándose que, en cambio, se erigiría otro monumento en dicha ciudad. El mismo recaería en el ingeniero Ángel Ybarra García que representó a Roca de pie, destacando en la obra los relieves alusivos a la Educación, el Servicio Militar obligatorio, el Fomento de industrias, ganadería, agricultura y comunicaciones, y, finalmente el que alegorizaba la Paz Americana, quizá el más simbólico de todos, que representa a las Repúblicas hispanoamericanas en el acto de la confraternidad, teniendo como fondo un paisaje de los Andes que preside la paradigmática estatua del Cristo Redentor, obra del escultor Mateo Alonso.

En el concurso convocado en 1935 se especificaba que los diseños debían contener la estatua ecuestre de Roca. El proyecto más innovador de los que concursaron fue el enviado desde Italia, con el lema *Pampas*, por Lucio Fontana, realizado junto al arquitecto Luciano Baldessari, quienes venían trabajando juntos desde algún tiempo atrás. Colaboraron asimismo el pintor Attilio Rossi y el padre de Lucio, Luigi Fontana. Se trataba de un gran arco parabólico de cemento armado, de diez metros de altura, que incluía relieves alusivos en el intradós, y sobre el cual iba colocada la estatua ecuestre de Roca, con marcada inclinación respecto del arco, para alcanzar un mayor dinamismo. La utilización de un arco parabólico era recurrente en la obra de Baldessari, habiendo destacado el alistamiento de la Sala del fascismo y la aviación en la Muestra de la Aeronáutica en 1934, en el que a través de esa tipología el autor imitaba la estructura de un hangar para dirigibles³⁷⁰.

Difícilmente un proyecto tan rompedor como el presentado por Fontana y Baldessari habría tenido algún viso de posibilidades en un certamen como el argentino, caracterizado por cierta inmutabilidad respecto de los cánones más tradicionales en cuanto a monumentos públicos. Esta realidad no evitó el disgusto de Lucio Fontana quien poco después de la decisión en favor del proyecto de Zorrilla de San Martín y Bustillo, le escribía a su padre dando cuenta de haber recibido el catálogo de los bocetos: “es verdaderamente una cosa lastimosa; parece imposible un conjunto de cosas tan mediocres. En Europa se puede perder un concurso... pero por lo menos concurre con gente elevada e inteligente, y pierdo con honor. Yo estoy tranquilo, tranquilísimo, tan tranquilo que con toda probabilidad concursaré también para el monumento a Urquiza -de todos modos es un deber de civilización-...”³⁷¹.

En la memoria descriptiva presentada por Zorrilla de San Martín y Bustillo para el monumento ecuestre en Buenos Aires, se describen las características que tendría la misma: “La estatua del General Roca ha sido modelada con el mayor respeto posible del

³⁶⁹ . *Concurso...* (1937).

³⁷⁰ . CAMPIGLIO (1995), p. 62.

³⁷¹ . *Ibidem*, p. 63.

carácter del prócer, y dentro de la majestuosidad necesaria en toda estatua monumental. La expresión es concentrada y tranquila, mesurado el gesto, como fue su aspecto exterior habitual. / Está vestido con el uniforme de Teniente General, y las máximas insignias de Presidente de la Nación. Se le ha puesto el elástico en la mano, en el acto de descubrirse, para permitir el estudio de la cabeza del prócer, como es de tradición en los grandes monumentos ecuestres³⁷². Otro detalle que resulta interesante señalar es la estipulación en el contrato firmado entre los artistas y la Comisión Nacional, de manera detallada, de los aspectos técnicos que la obra debía encerrar: “La división de la estatua y figuras en partes se tolerará siempre que sea técnicamente indispensable; en este caso las uniones se realizarán con toda la precisión requerible para evitar fisuras y el mal aspecto. Ninguna pieza de bronce podrá tener espesor menor de ocho milímetros en la parte más delgada... La composición del bronce será la siguiente: noventa partes de cobre, diez partes de estaño y tres partes de zinc. La aleación será dura, tenaz, susceptible de ser trabajada y torneada en frío. Carecerá de burbujas, cavidades, impurezas y otros defectos”³⁷³.

El monumento a Roca alcanzaría una altura de 20 metros, sobrepasando los seis la estatua ecuestre que fue realizada por Zorrilla en un galpón arrendado en Buenos Aires. Acompañan a la figura central dos figuras alegóricas, *La patria* y *La conquista del desierto*. Justamente este último hecho en sí habría de conmemorarse en otro monumento emplazado en la localidad patagónica de Choele-Choel, en un momento en que esa región estaba experimentando un boom turístico, marcado por hechos como la construcción del hotel Llao-Llao y el monumento a Roca de Emilio Sarniguet, ambos en Bariloche. A ello se sumaba la próxima conmemoración, en 1943, del nacimiento de Roca, figura principal en dicha “conquista”. El monumento de Choele-Choel le cupo como obra a los arquitectos Eduardo y Enrique Lanús, y Federico Woodgate, correspondiendo la parte escultórica a Alfredo Bigatti, la cual, según afirmaban los profesionales, debía quedar supeditada a la composición arquitectónica³⁷⁴. Una muestra más de que la arquitectura iba invadiendo paulatinamente terrenos hasta entonces más propios de la escultura.

Las tradiciones monumentales del continente, máxime cuando buena parte de la decisión seguía reservada a las autoridades gubernamentales, no decayeron y hubo continuidad en tipologías ya consolidadas como la que venimos analizando. La estatuaría ecuestre tendría uno de sus ejemplos más señalados con la realización del monumento al Duque de Caxias, realizado por Víctor Brecheret en São Paulo, tras vencer en el concurso convocado en 1941. Fue en su momento considerado el monumento ecuestre más grande del continente, característica que a menudo fue destacada por la prensa paulista, arriesgando inclusive que podría llegar a ser la mayor del mundo, en caso de superar la de Vittorio Emanuele II de Roma. Dicho monumento alcanzó los 45 metros de altura, desde la base hasta el vértice de la espada (de cinco metros de extensión), siendo de 30 metros la altura del plinto. Nueve metros tiene el caballo y el personaje 15. Los bajos relieves fueron hechos en granito de Itaquera, por medio de grandes bloques de piedra sobrepuesta, esculpiéndose aquellos en el propio bloque.

Otras noticias daban cuenta de la magnitud de la obra, señalando que para el busto del Duque de Caxias Brecheret había empleado seis mil kilos de barro, mientras que para el caballo fueron treinta mil³⁷⁵. Se indicaba también del mismo que en el cuerpo del caballo cabían treinta personas y en los brazos y las piernas del personaje, holgadamente

³⁷² . *Roca...* (1941), p. 187.

³⁷³ . *Ibidem*, p. 190. Art. 7º.

³⁷⁴ . “Monumento recordatorio de la Campaña del Desierto, en Choele-Choel”. *Revista de Arquitectura*, Buenos Aires, año XXVI, Nº 246, junio de 1941.

³⁷⁵ . “Estão sendo perpetuadas no granito e no bronze as passagens culminantes do grande soldado patrono do Exército Brasileiro”. *Diário da Noite*, São Paulo, 24 de agosto de 1943. Cit.: BRECHERET PELLEGRINI (2000), p. 66.

una persona³⁷⁶. Esto se corrobora gracias a documentos gráficos tan curiosos como el existente en el archivo de Brecheret en São Paulo, en el que se asiste a un almuerzo “en la barriga del caballo” del monumento a Caxias, en la década de los cuarenta, del que participa entre otros el gobernador Adhemar de Barros y el general Lott. Vale la pena mencionar una fotografía similar existente en Inglaterra, en la cual se ve al escultor Captain Adrian Jones junto a sus amistades, tomando el té dentro del molde de yeso de uno de los caballos destinados a la cuadriga del Arco de Wellington (1912) en Hyde Park Corner³⁷⁷.

Para la realización del monumento a Caxias se habilitó un pabellón especial para que trabajaran Brecheret y sus operarios, siendo inaugurada la obra en 1960. El propio autor rememoraba: “Fueron largos meses de trabajo intensivo, de dedicación integral al trabajo que me propuse realizar. Nunca estudié tanto como ahora para elaborar una obra de arte. Formé una verdadera biblioteca respecto de Caxias. Indagué en su vida, procuré conocerle todos los aspectos más minuciosos. Consulté una infinidad de documentos históricos y cuando inicié el modelaje de la maqueta, tenía para mi una visión exacta del pasado. Parece que vi a Caxias en los instantes decisivos de su vida solar. Caxias restaurando fuerzas vencidas, levantando la moral de las tropas, en las campañas en las que participó, Caxias comandando, venciendo, pacificando, uniendo.../ En los bajorrelieves fijaré algunos episodios ligados a la vida del admirable cabo de guerra, tales como la Batalla de Itororó, el reconocimiento de Humaitá, donde él aparece en compañía de Mitre, Mena Barreto y Câmara. No obvié tampoco un aspecto emocionante de la vida ejemplar del Duque de Caxias: su ternura por los comandados, el cariño que siempre demostró a sus soldados. Tanto fue así, que alimentó el deseo de, al morir, ser cargado por seis soldados rasos. En una de las caras del monumento aparece Caxias siendo cargado en los hombros de seis humildes soldados brasileños”³⁷⁸.

Lamentablemente este monumento, como tantos otros en el continente, careció del mantenimiento necesario, siendo objeto de la desconsideración, el abandono y las depredaciones, caracterizándose la zona por su inseguridad y la dificultad de admirar la obra. El momento más trágico ocurrió en 1991 cuando le colocaron una bomba que explotó en el pedestal destruyendo buena parte del monumento. En Uruguay, durante la última dictadura militar, se levantó un monumento ecuestre a Artigas en la cima de un cerro en el Departamento de Lavalleja (Uruguay), que las autoridades se encargaron de difundir, como antes lo habían hecho los paulistas con el Duque de Caxias, como el monumento ecuestre más grande del continente³⁷⁹.

De las estatuas ecuestres más importantes inauguradas en Iberoamérica durante el siglo XX, es indudablemente una de las más señeras la de Pedro de Valdivia inaugurada en la Plaza de Armas de Santiago de Chile en 1962, obra del cacereño Enrique Pérez Comendador. Su biógrafo José Hernández Díaz, no sin exageración, llegó a decir que integraba, junto a las de Marco Aurelio, Gattamelata, Colleone y Felipe IV, el quinteto de esculturas ecuestres más importantes de la historia. Al hablar de la misma, Lafuente Ferrari, sin la desbordada pasión del otro historiador, reflexionaba a partir de los bustos de conquistadores que previamente había realizado Comendador: “en realidad me parecían los bocetos para las estatuas ecuestres que estaban pidiendo. Y no sólo por la académica referencia hacia el arte clásico, sino porque a esos conquistadores sólo los concebimos a caballo. No se olvide que el caballo tuvo su papel principalísimo en la conquista de

³⁷⁶. “Dentro de dois anos estará concluído o Monumento ao Duque de Caxias”. A *Noite*, São Paulo, 18 de enero de 1944. Cit.: BRECHERET PELLEGRINI (2000), p. 70.

³⁷⁷. Fotografía en la colección de la Bodleian Library.

³⁷⁸. Palabras de Víctor Brecheret. BRECHERET PELLEGRINI (2000), p. 57.

³⁷⁹. IRIGOYEN (2000), p. 128.

América, papel fabuloso y mítico de animal desconocido en aquellas latitudes, que habrían de ofrecer tan colosales oportunidades a la expansión zoológica de su especie”³⁸⁰.

9.d. Consideraciones sobre los monumentos abstractos

La historia del arte suele señalar como paradigmático el monumento que Constantin Brancusi construyó en 1938, en Tîrgu-Jiu (Rumania), en homenaje a los héroes de la resistencia de esa ciudad durante la primera guerra mundial, frente a los alemanes. Esta obra marcaría un antes y un después en la concepción del monumento conmemorativo, al entenderlo no ya como un elemento puramente estatuario y/o arquitectónico, sino como un espacio de homenaje. Lo que hizo Brancusi en realidad fue crear un “ambiente escultórico” celebrativo, conformado por un extenso parque de casi un kilómetro de longitud, en el cual se ubican varios hitos de piedra, piezas emblemáticas, caminos, vegetación, etc., destacando como componentes escultórico la *Mesa del Silencio*, la *Puerta del Beso* y la *Columna Sin fin*³⁸¹.

Obras como la mencionada afirmaban el sentido conceptual del monumento público, alejándose de todo realismo, de la necesidad de efigiar personajes respetando su parecido físico o de la inclusión de largas inscripciones, elementos todos que propiciaban una rápida y fácil comprensión de la obra por parte del ciudadano. Ahora, sin esas referencias retóricas claras, se obligaba a éste a un esfuerzo intelectual, a pensar e interpretar ideas, ejercicio que en muchos casos caería en divagaciones mentales sin resultados positivos si es que realmente se asumía el empeño. La afirmación del monumento conmemorativo de carácter abstracto marcaría una revolución en la forma de concebir este tipo de obras, y la escultura se acercaría de forma gradual a conceptos y parcelas más propios de la arquitectura, terminando por “raptar el espacio” de la misma, como diría Javier Maderuelo. “Dos factores han ido conduciendo a la escultura y a la arquitectura actual a una relación formal más estrecha. Una buena parte de la escultura de este siglo es no-figurativa y por ello ha tenido que enfrentarse más directamente que en el pasado con la implantación de formas abstractas en el espacio”³⁸².

Asimismo, “El redescubrimiento del hormigón como material capaz de una gran plasticidad escultórica por su ductilidad formal, conseguida al poder adaptarse a cualquier molde, vaciando de él las formas más caprichosas, y la posibilidad de crear grandes masas pesadas y sólidas, frente a la aparente fragilidad de las estructuras de acero, transparentes y livianas, así como la posibilidad de dotar a sus superficies de diversas texturas mediante procedimientos tan escultóricos como golpear su superficie con cinceles, bujardas y martillos, hasta conseguir acabados propios de la estatuaría en piedra, conducen a un nuevo predominio de los caracteres formalistas a finales de los años cincuenta”³⁸³.

A partir de las ideas y conceptos apuntados, podemos establecer una secuencia de ejemplos seleccionados que nos permiten vislumbrar de qué manera y bajo qué aspectos se produjeron en Iberoamérica la irrupción y consolidación de estos nuevos esquemas formales. Podríamos comenzar señalando en La Habana, a pocos metros de la sede principal de la Universidad, el monumento a Julio Antonio Mella. Empezar por aquí no es caprichoso; ya veremos cómo la región caribeña y en especial Cuba marcarán una línea ascendente en este tipo de obras. El de Mella deja a un lado la representación figurativa, volcándose hacia un mayor énfasis arquitectónico y urbano. Surgido en

³⁸⁰ . LAFUENTE FERRARI (1962), p. 477.

³⁸¹ . MADERUELO (1994), p. 82.

³⁸² . MADERUELO (1990), p. 25.

³⁸³ . Ibidem, p. 32.

1945, obra de Fernando López y Antonio Quintana, destaca en el conjunto el gran obelisco de piedra y por los numerosos bloques del mismo material dispersos en torno al mismo; sobre uno de los bloques cúbicos se halla un busto en bronce del personaje firmado por Tony López en 1954³⁸⁴. Fue “concebido como una eclosión revolucionaria, inserto en la propia calle donde tanta sangre estudiantil se derramó en épocas pretéritas... No es por su moderna simbología un edificio de opulentas formas, más bien con su sencillez y clásica estructura, quiere llamar a meditación y compromiso en las jóvenes generaciones estudiantiles”³⁸⁵.

A mediados de los sesenta comienza a manifestarse en numerosas urbes del mundo un interés estatal y comunal por recuperar estéticamente espacios públicos degradados o permitir la creación de otros modernos. Se producirá una nueva oleada de encargos de esculturas y otras obras artísticas, fuentes y mobiliario urbano, jugando el monumento conmemorativo un papel importante en la emblemización o resimbolización de dichas áreas. En Iberoamérica se acentuarían entonces los proyectos y concreciones de homenajes escultóricos con lenguajes abstractos muchos de ellos realizados por artistas de reconocida trayectoria en sus respectivos ámbitos. Es el caso de los escultores colombianos Edgar Negret y Eduardo Ramírez Villamizar, autor este último, siguiendo lineamientos no-figurativos, del homenaje escultórico dedicado al poeta Gaitán Durán (1963), del titulado *De Colombia a John F. Kennedy* (1973-74) localizado en el Kennedy Center de Washington, y el *Homenaje a Bach* (1983). En cuanto a Negret, indudablemente su obra insigne en este campo sería el truncado monumento de homenaje a Bolívar (1980) que describimos en el capítulo dedicado a las conmemoraciones escultóricas del Libertador, aunque tempranamente, en 1958, había diseñado con lenguaje abstracto uno de homenaje a los estudiantes destinado a Cali, vehementemente defendido por la crítica Marta Traba ante la oposición reaccionaria de las autoridades universitarias.

En Santiago de Chile se erigió el monumento al General Schneider (1972) obra de Carlos Ortúzar erigido en la rotonda Kennedy de Las Condes. “Sobre una superficie circular eleva dos agujas metálicas de bases poligonales que sintetizan la pureza, rectitud y valentía del soldado”, siendo además una de los ejemplos pioneros en Chile para intervenir el espacio urbano con esculturas de gran formato³⁸⁶. En São Paulo se emplazó el *Homenaje a los 80 años de inmigración japonesa* (1988), obra de Tomie Ohtake localizada en el cantero central de la avenida 23 de Mayo, que es una representación a través de cuatro curvas de cemento, que simbolizan las cuatro ondas generacionales de dicha corriente inmigratoria y sus descendientes³⁸⁷. También en Brasil podemos mencionar el monumento a la Paz Mundial (1992), obra que Siron Franco realizó en cemento, material que utilizó en otras ocasiones como en el monumento a las Naciones Indígenas cerca de Goiânia, de gran significación metafórica y que, desde el cielo puede apreciarse, se trata de una silueta del mapa de Brasil compuesto por 500 tótems cuadrangulares y triangulares que tienen en sus caras laterales diseños e imágenes procedentes de la iconografía indígena americana en relieve, además de esculturas inspiradas en objetos y utensilios de los pueblos precolombinos o “precabralinos” como se suele decir en Brasil.

Dijimos que una de las naciones en las que se impuso este tipo de monumentos es la Cuba de la Revolución, en donde se recuperan las claves constructivas propias del totalitarismo, con una fuerte carga conceptual a través de diversos elementos, y en donde la

³⁸⁴ . BAZÁN DE HUERTA (1994), p. 125.

³⁸⁵ . CARRERAS CUEVAS (s/f), pp. 14-15.

³⁸⁶ . SOLANICH SOTOMAYOR (2000), p. 149.

³⁸⁷ . ESCOBAR (1998), p. 25.

faz arquitectónica juega un papel fundamental. Roberto Segre, en su libro sobre la arquitectura de la Revolución, resalta como importantes el proyecto de Playa Girón, el parque-monumento de los Mártires Universitarios y el monumento de la Demajagua, los que ve unidos por una coherencia temática y formal que se basa en: “1) fijar la perduración de acciones colectivas trascendentes de la lucha revolucionaria -contraria a la tradicional monumentalización del “héroe”-: el inicio -en 1868- de la gesta libertadora cubana; la participación estudiantil en la vanguardia revolucionaria y la primera derrota sufrida por el Imperialismo en América Latina; 2) erigir los testimonios de acontecimientos reales, vivenciados y sufridos, en los sitios originales, en el marco verídico de la acción -en antítesis con la idea del “monumento” erigido en las plazas principales de las ciudades-; 3) la utilización de elementos abstractos, simbólicamente referativos, evitando al máximo la simpleza de la comunicación escultórica y pictórica realista./ El primer premio del concurso para el Monumento de Playa Girón, realizado en 1963 en ocasión del Congreso de la UIA en La Habana exteriorizó la idea del ataque enemigo que se estrella sobre la costa por medio de gigantescos volúmenes de hormigón emergentes del mar...”³⁸⁸.

Sobre el Parque de los Mártires Universitarios nos dice: “en vez de un parque para estar, un parque para comprender; en vez de un espacio natural vacío, un espacio significativo construido. La expresión total del mensaje está resumida en un muro continuo de hormigón que se curva, se fragmenta, se desmaterializa y recupera su integridad volumétrica lanzándose como un grito hacia el cielo... No es un parque para el descanso ni para los juegos infantiles: es un mensaje duro y contundente de una historia sufrida, la arquitectura “parlante” del neoclasicismo asume la herencia expresionista y reaparece aquí cargada de símbolos y significados... El parque ha dejado de envolver el monumento para convertirse totalmente en un monumento”³⁸⁹.

Y añade, ahora respecto del Parque de la Demajagua: “La construcción del muro -piedra sobre piedra- es la construcción de la sociedad, es la emancipación de la atadura enajenante a la tierra que abre la Revolución, es el cambio de dimensiones de la vida humana, es el reencuentro de la comunidad unida, trabada, solidificada por la lucha, tal como lo están las piedras del muro.../... Es necesario recurrir a otros medios, a otros “sistemas” totalizadores: a los recursos utilizados en los museos, las exposiciones, los espectáculos audiovisuales y las vallas lumínicas gigantescas colocadas en las fachadas de los edificios urbanos. Esto ha sido comprendido con claridad por los arquitectos y diseñadores que han sabido expresar creativa y estéticamente los principios ideológicos de la Revolución, retomando en términos conceptuales, impulsivos, la herencia -olvidada durante largos tiempos- de los artistas soviéticos de los años 20”³⁹⁰.

En el este de la isla se erigieron durante esos años y en los posteriores otros conjuntos conmemorativos en los que arquitectura y escultura alcanzaron notable protagonismo. Podrían citarse como casos el Parque Abel Santamaría (1973) y la Plaza de la Revolución “Mayor Antonio Maceo Grajales” (1991) en Santiago de Cuba, la Plaza Mariana Grajales Coello (1985) en Guantánamo, y la Plaza de la Revolución “Mayor General Vicente García González” en Las Tunas. El primero de ellos, que homenajea a los combatientes caídos en el asalto al Cuartel Moncada (1953), lo conforman un monumento realizado por René Valdés, y una gran plaza pavimentada con franjas de césped, biblioteca y museo (ambos funcionando en las ruinas del antiguo hospital). El monumento se compone de un gran bloque de mármol cuadrado en cuyas caras se ven relieves alegóricos

³⁸⁸. SEGRE (1970), p. 204.

³⁸⁹. Ibidem, p. 205.

³⁹⁰. Ibidem, p. 206.

a los sucesos conmemorados, realizándose las figuras de Santamarina y de José Martí. Este bloque descansa sobre un fuste, siendo su base una escalinata en forma de estrella³⁹¹.

Con connotaciones más espectaculares se presenta la Plaza de la Revolución dedicada a Antonio Maceo, donde destaca la creación del artista Guarionex Ferrer, composición de 23 machetes dotada de gran movimiento, alusivos al machete mambí y al 23 de marzo, fecha en que se reinició la contienda después de Baraguá, que se complementa con la figura ecuestre de Maceo realizada por Alberto Lescay y el fondo montañoso que refuerza el simbolismo del conjunto. “Un espacio de alta connotación es el recinto circular de la llama eterna, delimitado por un muro principal que contiene inscripciones de diferentes pensamientos y las tres estrellas de bronce que simbolizan los grados militares de Antonio Maceo... el respaldo de la llama está conformado por un juego de volúmenes de hormigón armado, marcado con diagonales que simbolizan las franjas de la bandera cubana; este solemne espacio fue diseñado por los artistas Guarionex Ferrer y Adolfo Escalona”³⁹². El 14 de octubre de 1991 Fidel Castro realizó el encendido de la llama eterna dejando inaugurada la Plaza de la Revolución.

³⁹¹. *Oriente de Cuba* (2002), p. 138.

³⁹². *Ibidem*, p. 165.

10. MONUMENTO PÚBLICO Y PEDAGOGÍA DE LA HISTORIA. ALEGORÍAS Y OTRAS SIMBOLIZACIONES EN AMÉRICA

10.a. Monumento y género. El uso de alegorías femeninas

“En el monumento público... se prodigan los personajes alegóricos porque, en sí mismo, el monumento no es, aunque trate de parecerlo, la fidedigna reconstrucción de algo, sino la consagración pública de un personaje a través de la idea que representaba”³⁹³.

Las herencias emblemáticas de la Revolución Francesa regaron las plazas americanas de alegorías, principalmente vinculadas al monumento como complemento simbólico de los hechos o personajes representados. En apartados anteriores hemos incluido referencias a esta particularidad, la que retomaremos en capítulos como el dedicado a las conmemoraciones independentistas. No sin razón se ha señalado a menudo que mientras que el monumento decimonónico se dedicó principalmente a honrar a personajes del género masculino, sus basamentos se poblaron de figuras femeninas representativas de sus méritos y valores individuales, las cuales también resultan ampliamente tenidas en cuenta a la hora de inmortalizar hechos e instituciones como la República, la Nación, la Libertad, la Justicia, la Paz... En Francia se ve en paradigmáticas obras como el relieve dedicado a *La partida de los voluntarios de 1792*, realizado por François Rude, más conocido como *La Marsellesa* (1833-1836) y ubicado en el Arco del Triunfo parisino. En el caso de la pintura, en *La Libertad guiando al pueblo* (1830) de Eugène Delacroix.

En los monumentos americanos, además, claro está, de las representaciones de la Patria, las alegorías más usuales son la Historia, la Fama y la Victoria, con sus atributos más usuales, respectivamente el libro en el que se escriben las páginas de gloria, la trompeta con la que se anuncian las victorias y la ofrenda de un ramo de olivo como símbolo de la paz. En obras con connotaciones progresistas es habitual la inclusión de las alegorías tanto de la Industria como del Comercio, aquella corporizada en una dama que apoya la mano izquierda en una rueda dentada y éste en el dios Mercurio. De esta deidad, una de las representaciones más destacadas fue la que se incluyó en la monumental fachada de la Bolsa de Comercio de la ciudad de Rosario (Argentina), obra de Felipe Censi, estatua que al demolerse el edificio en la década de 1970, fue desalojada y reinstalada después sobre el nivel del Parque Urquiza, donde quedaron evidentes sus desproporciones tratándose de una obra para ser admirada desde abajo. Una nueva mudanza la terminó por colocar en las barrancas de barrio Martín.

En Guatemala, la figura de la diosa Minerva alcanzó una fortuna inusitada, sobre todo a partir de la realización del segundo ensanche de la ciudad en la época de Estrada Cabrera (1898-1920), que comunicó a esta con la zona en la que se realizaban las ferias de Jocotenango y en donde existía un hipódromo. En dicho lugar se construyeron un templo, un parque y una avenida a los que se denominó Minerva, diosa protectora de las artes y de los escolares. Los templos dedicados a Minerva se extendieron como costumbre a otras ciudades del país, e inclusive Estrada Cabrera instauró en 1899 las fiestas “Minervalias”, para estimular a la juventud estudiantil³⁹⁴.

En México destaca el llamado *Monumento Hipsográfico*, proyectado en 1878, que corona una alegoría realizada por Miguel Noreña. El mismo fue elevado en homenaje a

³⁹³ . REYERO (1999), p. 108.

³⁹⁴ . SANOU ALFARO (2000), pp. 273-274.

Enrico Martínez, cosmógrafo alemán que acometió la empresa de desaguar el valle de México, a principios del XVII. El monumento recibió dicho nombre por la hipsometría, ciencia para determinar altitudes. En esta escultura Noreña recurrió a la tradición clasicista tanto en lo alegórico como en la propia factura, como se ve en el atavío de la figura principal, que representa a la ciudad de México. “Adviértese el gallardo conjunto de la composición; la habilidad con que supo escogerse un tipo mixto, mitad español, mitad indígena, para representar a la ciudad de México; el noble y fiero continente de esa altiva matrona, tan acabada y donairoso como una estrofa heroica de la Iliada; la corrección ateniense de las líneas y el arte con que están tratados los ropajes. La corona mural recorta noblemente su cabeza, erguida sobre el cuello con ademán de altivo menosprecio. Es la mujer en el mediodía de la vida, en el pleno equilibrio de sus facultades y en el armónico desarrollo de sus formas”³⁹⁵.

El modelo en yeso estuvo disponible en 1879, solicitando entonces Noreña emprender un viaje a Europa para fundir el monumento, que habría de ser inaugurado en 1887 al costado poniente de la Catedral mexicana. Es interesante constatar como en este año la presencia monumentalista de Noreña se hizo muy presente, con el citado monumento, como así también con el más célebre dedicado a Cuauhtémoc en el Paseo de la Reforma, y el de Miguel Hidalgo en la ciudad de Dolores, Guanajuato, colocado en la plaza principal de la misma el 16 de septiembre de ese año.

También en México puede citarse, antes del fin del XIX, la inauguración del monumento a la Paz (1898) en Guanajuato, obra de Jesús F. Contreras que simboliza los tiempos de prosperidad que se estaban viviendo con Porfirio Díaz. Esta obra guarda estrecho parentesco con *El Triunfo de la República* (1879-1889) de Aimé Jules Dalou, monumento ubicado en la Place de la Nation de París, que seguramente conoció en esos años el mexicano. Años antes, en 1890, y tras sus actividades en el pabellón mexicano de la Exposición Universal de París, Contreras se hallaba abocado a la realización del monumento a *la Paz iluminando a Aguascalientes* para la plaza principal de dicha ciudad. Se trataba de una columna de 22 metros de altura coronada por una figura alegórica de cuatro metros³⁹⁶.

Aunque no se trate de un monumento conmemorativo con las connotaciones urbanas que estamos analizando, si nos parece oportuno por su significación histórica y artística aludir a la estatua de la República que, realizada por el italiano Angelo Zanelli, se encuentra en el Capitolio Nacional de La Habana, edificio construido a finales de la década de 1920. Los cubanos se enorgullecen de dicha efigie por ser, con 17 metros de altura, la “tercera estatua más grande del mundo en interiores” detrás del Buda de Oro de Tailandia y del Lincoln de mármol en Washington. Debemos mencionar también las otras dos ejecutadas por Zanelli para el citado edificio, *La virtud tutelar del pueblo* y *El progreso de la actividad humana*, tales los títulos con los que figura en el contrato suscrito con Carlos Miguel de Céspedes en 1928, además de las cinco metopas con temas alegóricos que le fueron encargadas. Una fuente literaria para seguir el proceso de idea, encargo, realización y traslado de la estatua de la República es el cuarto capítulo de *El recurso del método* de Alejo Carpentier, que relata con énfasis y con su habitual estilo jocoso las vicisitudes de dicho procedimiento. Narra que en un momento las autoridades barajaron el nombre de Antoine Bourdelle para la realización de la misma pero que fue descartado debido a que la pronunciación de su apellido causaría hilaridad en la población.

³⁹⁵. “Memorias de un vago. El arte en México”. *El Cronista de México*, México, 2 de julio de 1881. Cit.: RODRÍGUEZ PRAMPOLINI (1997), t. III, p. 126.

³⁹⁶. “Monumento”. *El siglo XIX*, México, 2 de octubre de 1890. Cit.: RODRÍGUEZ PRAMPOLINI (1997), t. III; p. 284.

Antes de abocarnos directamente al análisis de las obras cubanas, creemos de interés señalar aspectos relevantes de la trayectoria de Angelo Zanelli debido a la importancia que tuvo como artista en Italia, lo que valoriza aun más su producción americana. Para referirnos a la misma seguiremos los datos y conceptos volcados en dos monografías, la primera realizada sobre el artista, en 1911³⁹⁷, y sobre todo en la más reciente y completa, publicada en 1984³⁹⁸. Indudablemente la principal referencia de la obra de Zanelli es su triunfo en el concurso de 1908 para realizar la estatua de la *Dea Roma* y relieves de *El Amor patrio que lucha y vence* y *El Trabajo que edifica y fecunda* que habrían de ser ubicados en el “Altar de la Patria”, es decir el monumento a Vittorio Emanuele II, debajo de la estatua ecuestre de éste. Esta obra fue producto de un largo proceso iniciado en el mismo año de la muerte del prohombre, en 1878, y a partir de 1882 año en el que Giuseppe Sacconi venció en el concurso reservado para artistas italianos; un primer certamen, de carácter nacional, y en el que participaron 293 proyectos fue considerado desierto.

Bajo conceptos similares se realizaría la construcción, en Montevideo y bajo la dirección del italiano Gaetano Moretti, del Palacio Legislativo, obra para la que se convocó el aporte de los escultores uruguayos más reputados. Se cursó invitación al escultor italiano Giannino Castiglioni para participar de los concursos para distintas obras sobre todo de carácter alegórico, los que habría de adjudicarse tras haber declinado la oferta su compatriota Edoardo Rubino. La trayectoria de Castiglioni destacaría por importantes obras como el monumento a las Víctimas de 1918 en Magenta (1925), a los caídos en la guerra en Ghiffa (1925) y Lecco (1926), el basamento de la antena de los italianos en Buenos Aires (1926), varios cementerios de guerra en Italia en los años treinta, una de las puertas del Duomo de Milán (1950), la fuente de San Francisco en la misma ciudad, el monumento a los obreros muertos en la central eléctrica de Premadio (1956)³⁹⁹, la estatua yacente de Pío IX en el Vaticano, y numerosos mausoleos en el cementerio monumental de Milán, recogidos recientemente por Giovanna Ginex y Ornella Selvafolta⁴⁰⁰.

En el señalado concurso de 1908 para la *Dea Roma* del Vittoriano, se presentaron 23 proyectos, entre ellos los de renombrados artistas como Ettore Ximenes (quien también en ese año se presentó al certamen del monumento a la Independencia en Buenos Aires con el proyecto titulado *Coronada su sien de laureles*), pero finalmente fue adjudicado al joven Zanelli, de 34 años, casi un desconocido entonces⁴⁰¹. Su inesperada fortuna radicó en parte en los lineamientos del moderno “liberty” italiano, más bien ubicado dentro de lo que se denominó “bistolfismo” dado el influjo ejercido en esa época por el escultor Leonardo Bistolfi, considerado la principal figura de la escultura moderna en Italia, en contraposición al tradicionalismo que representaba Pietro Canonica. Para Rossana Bossaglia la estatua de la *Dea Roma* podía interpretarse como “mito antiguo pasado a través de la secession”⁴⁰².

Esta definición nos sirve de referencia dado que la estatua de la República de Cuba que contratarían las autoridades habaneras con Zanelli en 1928 entrarían dentro de una línea estética similar. Aquí hay que tener en cuenta que la *Dea Roma* recién fue terminada y colocada en el Vittoriano en 1925; cuando la inauguración oficial del monumento, en 1911, al cumplirse el 50º aniversario de la unificación italiana, y hasta

³⁹⁷ . LAGO (1911).

³⁹⁸ . BOSSAGLIA Y OTROS (1984).

³⁹⁹ . BAUSERO (1965), pp. 14-15.

⁴⁰⁰ . GINEX Y SELVAFOLTA (2003).

⁴⁰¹ . Ver: TERRAROLI, V.. “Catalogo delle opere”. En BOSSAGLIA Y OTROS (1984), pp. 45-52.

⁴⁰² . BOSSAGLIA Y OTROS (1984), p. 20.

entonces, permaneció en el sitio un prototipo en yeso de la misma, con ciertas diferencias respecto del modelo definitivo, lo mismo que del friso. En las dos décadas siguientes tras dicha inauguración, se suceden varios hechos en la vida artística de Zanelli que interesan justamente por su vinculación americana. En 1912 y hasta 1922 buena parte de su tiempo estará dedicado a la confección del monumento ecuestre a Artigas que se inaugurará en Montevideo en 1923. En 1925, año en el que señalamos se emplazó la *Dea Roma*, realizó dos estatuas y dos frisos simbolizando el Arte y la Industria que fueron colocados en el pabellón italiano de la Exposition de Arts Décoratifs de París y, más interesante para nuestro análisis, el monumento a los Caídos de Imola en el que, en la línea de la *Dea Roma*, incluye una Victoria que a su vez enlaza con la estética de la estatua de la República de Cuba que realizaría a partir de 1928. A dicha Victoria le añade una titánica espada, similar a la que añadirá a la alegoría de la Virtud a ser colocada en la entrada del Capitolio cubano.

El primer dato de importancia a señalar con respecto a las tres obras para La Habana, a las que se agregaría un grupo de relieves, es una carta enviada en septiembre de 1926 por el ministro cubano Carlos Armenteros al escultor Pietro Canonica invitándole, junto a otros escultores, a proponer precios y condiciones para dotar al Capitolio de tres estatuas: la mayor, de 14 metros de altura, a ser erigida en el ábside central del interior del edificio, dedicada a la Justicia, y otras dos, de 9 metros cada una, simbolizando al Derecho y a la Ley⁴⁰³. El encargo recaería finalmente en Zanelli con los consabidos cambios en cuanto a la significación de las tres estatuas principales. Para la figura de la República el artista ideó su primer modelo sobre la base de la Victoria alada vespasiana conservada en Brescia, manteniendo inalterado el gesto de la mano que sujeta el escudo con la fecha patria de 1902. Modifica parcialmente la postura clásica incorporando el gorro frigio y una rígida vestimenta a plomo, sólo movida sobre la espalda con un lineamiento semicircular. Las estatuas fueron fundidas en los talleres de fundición de Chiurazzi de Roma (la República) y de Nápoles (las otras dos)⁴⁰⁴.

La estatua de la República, en la novela de Carpentier, fue adjudicada equivocadamente y a propósito a un tal Aldo Nardini. El escritor relata minuciosamente el arribo de la obra y la expectación que causó en la población que acudió a Puerto Araguato a ver el desembarque de la “inmensa mujer”. “Una expectante multitud se aglomeró en los muelles para asistir a su aparición. Pero hubo algún desencanto cuando se supo que la escultura no iba a salir así, completa, de pie, ya erguida, como habría de vérsela en el Capitolio, sino que era traída en trozos, para ser armada en el lugar de su erección. Sin embargo el espectáculo valía la pena. Alzaron sus garfios las grúas, descendieron los cables a las calas, y, de pronto, en medio de aclamaciones apareció la Cabeza, sacada de las sombras, transportada por el aire, seguida de distintos pedazos de su anatomía... Luego, en camiones fueron llevadas las piezas a un tren de carga sobre cuyas planchas y bateas fue acostada la Gigante, a trozo por vagón, en desconcertante visión de una Forma que, correspondiendo a la de un cuerpo humano, mostraba sus elementos puestos en una sucesión horizontal que no acababa de constituirse cabalmente en totalidad significativa. Primer vagón: Gorro Frigio; 2º: Hombro y Pecho Velado; 3º: Cabeza; 4º: Hombro y Teta Desnuda; 5º: Vientre Ubérrimo... Y ahora en anárquica fila, los muslos, los brazos, los pies calzados de sandalias entre helénicas y criollas, la lanza en tres pedazos...”⁴⁰⁵.

⁴⁰³ . Carta del ministro cubano Carlos Armenteros a Pietro Canonica. Roma, 11 de septiembre de 1926. Cit.: BOSSAGLIA Y OTROS (1984), pp. 110-111.

⁴⁰⁴ . Ver: TERRAROLI, V.. “Catalogo delle opere”. En BOSSAGLIA Y OTROS (1984), pp. 72-76.

⁴⁰⁵ . CARPENTIER (1998), pp, 181-182.

Zanelli tendría, tras sus obras para La Habana, otras vinculaciones americanas tanto participando en concursos como a través de encargos. En 1928 participó en el certamen internacional para el Faro a Colón en Santo Domingo, posiblemente el concurso arquitectónico de mayor envergadura en el mundo en la primera mitad del siglo XX. Para el evento diseñó una estatua de Colón en la que se le ve oteando el horizonte, que iba a ser incorporada al proyecto arquitectónico de Pietro Lombardi, grandilocuente aparato constructivo de estructura asirio babilónica y detalles egipcios y clásicos⁴⁰⁶. En 1929, y también vinculado al Capitolio habanero, surgió la idea de realizar un monumento-cripta dedicado al Soldado Desconocido, en el que Zanelli planeaba integrar un bajorrelieve y seis estatuas. El ministro Céspedes propuso al año siguiente algunas modificaciones al proyecto y la participación del arquitecto cubano Félix Cabarrocas. La idea quedó pronto paralizada y Zanelli aprovechó los diseños no usados para el segundo proyecto del monumento al rey Fuad 1º en Egipto (1936-1942)⁴⁰⁷. En 1937 participó en el concurso para erigir un monumento en Buenos Aires al general Justo José de Urquiza y hacia 1938 se encontraba vinculado a la realización de un monumento a Rafael Leónidas Trujillo en la República Dominicana, obra que finalmente sería realizada en 1957 por otro italiano, Aurelio Mistruzzi, reconocido en su país por los diecisiete grupos monumentales realizados para el municipio de Udine (1914-1915) y por numerosos monumentos a los caídos durante la década del veinte.

Dentro del tema de las alegorías, y como señalamos en capítulos anteriores, uno de los cambios iconográficos más relevantes de los que se producen en el continente durante el XX es la paulatina desaparición de la imagen de “América” establecida en Europa desde hacía siglos, en la que se representaba al Nuevo Mundo a través de una indígena emplumada. La nueva “América” sería ahora una mujer joven, generalmente con vestimentas clásicas y con atributos que iban desde el gorro frigio hasta la corona de laureles, hermanada, como dijimos, con las *Marianne* francesas estudiadas por Agulhon. Estos cambios irían sentando las bases para una iconografía visual del continente más “moderna”, y menos atada a las antiguas convencionalidades.

Aquella alegoría fue de las más recurridas por los artistas tanto en monumentos, en edificios, y, sobre todo en torno a los años de la Independencia, en grabados y pinturas con el mismo significado de “América” o transformada para simbolizar la imagen de cada una de las naciones emancipadas, las que habrían de adoptar su efigie como propio emblema. De clara proveniencia europea, la descripción más tenida en cuenta fue la aparecida en la Iconología de Cesare Ripa (ediciones de 1603 en Roma y de 1613 en Siena) en la que especificaba que “América” debía representarse como una mujer desnuda y de color oscuro, fiera de rostro, con un velo jaspeado de diferentes colores que le debía caer cruzándole el cuerpo hasta taparle las vergüenzas.

Debía aparecer asimismo con cabellos revueltos, siendo rodeado su cuerpo por un ornamento de plumas y de diversos colores. “Con la izquierda ha de sostener un arco, y una flecha en la diestra, poniéndosele al costado una bolsa o carcaj bien provista de flechas, así como bajo sus pies una cabeza humana traspasada por alguna de las saetas que digo. En tierra y al otro lado se pintará algún lagarto o un caimán de desmesurado tamaño”. Más adelante agregaba: “Los pintamos sin ropa por ser costumbre y usanza de estos pueblos el andar siempre desnudos, aunque es cierto que se cubren las vergüenzas con ciertos paños que hacen de algodón y cosas semejantes” y “El cráneo humano que aplasta con los pies muestra bien a las claras cómo aquellas gentes, dadas a la barbarie, acostumbra generalmente a alimentarse de carne humana, comiéndose a aquellos

⁴⁰⁶ . TERRAROLI, V.. “Catalogo delle opere”. En BOSSAGLIA Y OTROS (1984), pp. 78-79.

⁴⁰⁷ . Ibidem, pp. 77, 115-116.

hombres que han vencido en la guerra, así como a los esclavos que compran y otras diversas víctimas según las ocasiones”⁴⁰⁸.

Estas características pueden apreciarse en numerosos monumentos europeos, pudiéndose señalar como emblemático el monumento a la reina Anne, en St. Paul Churchyard de Londres, obra realizada en torno a los años 1884 y 1886. En la misma se integran otras alegorías como Britania, Francia e Irlanda, apareciendo América desnuda, emplumada, con flechas y el caimán al lado de su pie derecho, que a su vez apoya sobre la cabeza de un europeo. En otras ocasiones América aparece de pie, con la piel de un león echada al hombro, iconografía que podríamos comparar con la del Valor que se aprecia en monumentos como el dedicado a las víctimas del 2 de Mayo en Madrid, obra realizada por el escultor José Tomás en 1840. Así aparece en dos conjuntos escultóricos representando a *Los cuatro continentes*, recogidos en Valencia por Rafael Gil Salinas y Carmen Palacios, uno existente en el palacio neoclásico de Parcent mandado a construir por la familia de los Cercenio en época de Carlos III, y otro el ubicado en los jardines de Monforte⁴⁰⁹.

José Miguel Morales Folguera rescata las que el escultor chileno Virginio Arias realizó a finales del XIX y que están ubicadas en la Plaza de Armas Benjamín Vicuña Mackenna en la localidad de Angol, las que pone en diálogo con las de Monforte y con los tres continentes existentes en los jardines de Tamarita en Barcelona. Señala asimismo como precedente con el que habría contado Arias para la realización de su serie a la Fuente de los Cuatro Continentes realizada en París en 1867 por el escultor Jean Baptiste Carpeaux⁴¹⁰. Sabemos al menos de otras dos Américas con estas características, una ubicada a espaldas del teatro Sauto en Matanzas (Cuba), y otra en la parte posterior del pabellón peruano de la exposición de Sevilla (1929).

La figura del indígena formó parte del repertorio europeo de simbolización del continente americano, y en tal sentido, además de la imagen de América comentada, sirvió a menudo como alegoría de los ríos del continente. Esto puede apreciarse en monumentos como el de homenaje a Bolívar, de Francesco Orsolino, emplazado en Santiago de Chile (1836), o en el de Pedro I de Louis Rochet en Río de Janeiro (1862). En el primero de ellos es Carlos Vicuña Mackenna quien discute la representación del río Maipo, el que “rodeado de cocodrilos, constituye una herejía zoológica-hidrográfica”: “el indio que simboliza el río no es tampoco de raza chilena”. Esto solía ocurrir cuando el artista era europeo, y para evitarlo, decía Quintero, era necesario “probar que el escultor tenía que ser un perito en antropología y geografía americanas, de manera que la distinción de las razas aborígenes y las características de nuestros ríos le fueran familiares. Ello es pedir demasiado a un europeo: aun hoy, éstos no conciben un indio sin la corona de plumas, ni un gran río de América del Sur sin caimanes”⁴¹¹. En el caso de los indios de Rochet, fueron cuatro y simbolizaron a los ríos Amazonas, San Francisco, Paraná y Madeira; a los dos primeros se les achacó parecerse, más que a indígenas brasileños, a indios de Estados Unidos⁴¹².

De cualquier manera, la utilización de indígenas para emblematizar a los ríos del continente no era más que la adaptación de una tradición secular, en la cual “el vigor masculino en reposo constituía una metáfora apta para expresar visualmente el poder de la naturaleza”; “es célebre la alegorización del río Nilo en figura de un vigoroso anciano yacente”, nos dice Fausto Ramírez⁴¹³ en el análisis que hace de la escultura *El río Bravo* del mexicano Gabriel Guerra (1880), que representa justamente a un longevo en reposo.

⁴⁰⁸ . Cit.: MORALES Y MARÍN (1991), pp. 17-18.

⁴⁰⁹ . GIL-PALACIOS (2001), pp. 194-195.

⁴¹⁰ . MORALES FOLGUERA (2003).

⁴¹¹ . QUINTERO, J. H.. “El primer monumento a Bolívar”. *Boletín de la Academia Nacional de la Historia*, Caracas, N° 143, julio-septiembre de 1953, p. 353.

⁴¹² . FRIDMAN (1996), p. 56.

⁴¹³ . ACEVEDO (2000), p. 109.

Salvador Moreno se preguntaba: “¿Cómo es posible creer que ese bello anciano sin edad y sin carácter pueda simbolizar, a la manera de los grandes ríos de la estatuaria clásica, nuestro gran río fronterizo?”⁴¹⁴.

Hay obras en Iberoamérica anteriores a esta de Guerra en las que se recurre a la figura de un anciano como símbolo de un río; es el caso del proyecto de un bajorrelieve para el frontispicio de la Municipalidad de Rosario, de Duteil y Beaugrand (1867), en el que habrían de representarse las figuras de los ríos Paraná y de la Plata, sin dejar de lado el hecho de que aquel desembocaba en éste. Así, mientras “El Paraná está representado por un anciano digno y tranquilo que envía a la corriente el caudal de sus aguas con la majestuosa solemnidad que lo caracteriza, la Plata es una hermosa figura coqueta a la vez que sería por los lineamientos de su fisonomía... El Paraná parece mirarla con amor de padre al enviarle su rico caudal, que la Plata recibe con gracia y dignidad confundándose sus aguas...”⁴¹⁵.

10.b. La monumentalización de los símbolos

Puede decirse que uno de los colmos de erigir un monumento, en tanto símbolo, es homenajear no ya a un personaje o a un hecho sino directamente a otro símbolo. Dentro de este marco pueden comprenderse las frecuentes conmemoraciones de los pabellones americanos como asimismo de otros emblemas como los himnos nacionales. Sin duda alguna, el monumento más prominente de cuantos se erigieron en honor a las banderas del continente es el que se emplazó en la ciudad argentina de Rosario. El mismo tiene una larga historia, de ochenta y siete años entre la primera iniciativa y la inauguración en 1957. Como antecedente a este largo derrotero debemos señalar la existencia en esa ciudad, cuna de la bandera nacional, de un monumento conmemorativo construido por Pablo Boggio en 1873 según diseño del ingeniero Nicolás Grondona, en la isla de El Espinillo, frente a la ciudad. Coincidió su inauguración con el dedicado ese mismo año en Buenos Aires al creador de la enseña patria, Manuel Belgrano. El proyecto incluía la erección de dos pirámides conmemorativas, una enfrente a la ciudad, donde se había establecido en 1812 la batería “Independencia” -que debía hacerse “simple y de figura egipcia”- y otra en el sitio donde estaba ubicada la batería “Libertad”, la cual coronaría la bandera nacional e integraría una estatua de mármol con la figura de la victoria. Se trataba de una modesta pirámide de 8 metros de altura cuya duración fue efímera ya que cinco años después, en una crecida del río Paraná, fue arrasada por completo⁴¹⁶; el Museo Histórico Provincial “Dr. Julio Marc” de Rosario conserva el dibujo original.

Pasados varios años, en 1898, y tras largas discusiones para determinar el sitio exacto donde Belgrano habría izado por vez primera la enseña nacional, lo cual es demostrativo de la necesidad de tener certezas a fin de no erigir el monumento en un lugar que careciera de la debida “fuerza simbólica”, se colocaría la piedra fundamental para un nuevo monumento, lo cual marcaría el origen de la cláusula incorporada a la ley del Centenario de erigir el mismo. En 1909 se convocó el concurso a nivel nacional en el que vencería Lola Mora. El boceto por ella presentado planteaba tres grandes partes: el basamento estructurado como un cubo, la parte central con forma de columna jónica y, sobre el capitel de esta, la figura principal simbolizando *El Espíritu de la Patria*. Una alegoría de la *Libertad*, inspirada en la Marsellesa de Rude, se mostraba surgiendo desde la columna. Rodeando el basamento se veían cuatro grandes grupos humanos, representando los mismos *El Acto de la Bendición*, *La Aclamación de la Bandera por el Pueblo y el*

⁴¹⁴ . MORENO (1970), p. 14.

⁴¹⁵ . *El Inválido Argentino*, Buenos Aires, 8 de diciembre de 1867. Cit.: GIL (1961), p. 69.

⁴¹⁶ . Ver: GSCHWIND (1942).

*Ejército, Los Primeros combates y Los últimos combates*⁴¹⁷. El monumento, a realizarse en granito de Córdoba en su parte arquitectónica y en bronce las figuras escultóricas a excepción de la que remataría el conjunto que debía hacerse en mármol, debía estar terminado en julio de 1911.

El proyecto tuvo pronto detractores quienes centraban sus críticas en aludir a los acontecimientos y personajes faltantes en el monumento conmemorativo. Evidentemente, al igual que ocurrió con los monumentos a la Independencia, dada su complejidad y amplitud histórica, se hacía necesaria una selección de temas y efigies bajo riesgo de llegar a una inoportuna aglomeración de información. Así, en 1911 se leía en una revista porteña: “El nacimiento de la bandera, su victoriosa consagración a través de cien combates, su alta significación constitucional y política como enseña y como amparo de las generaciones que se cobijan bajo sus pliegues, pudieron tener en el cincel, en la fantasía creadora de un artista, los rasgos principales siquiera que en la mente de Sarmiento, Avellaneda o Andrade. No hay una sola traducción de los vuelos patrióticos y poéticos de estos ilustres argentinos”⁴¹⁸.

La obra comenzó a ejecutarse en 1911 por parte de Mora en Italia, donde por lo visto la artista se tomó la libertad de modificar la maqueta original sin la debida autorización. El ministro argentino en Roma, Epifanio Portela, debió tomar cartas en el asunto, nombrándose a una comisión de artistas para revisar las obras realizadas, junta que compusieron Leo Gangeri, Duilio Gabelotti y Arturo Dazzi. El peritaje de estos señaló la incompatibilidad entre las óptimas calidades del boceto y las ejecuciones de la escultora, quien no aceptó estos juicios y, amparándose en el noveno artículo de su contrato, exigió un arbitraje, designando por su cuenta a Davide Calandra, cuya participación se limitaría a indicar algunas rectificaciones a la artista. Ésta acordó con el ministro Portela que fuera su maestro Giulio Monteverde el encargado de sentar un veredicto más enérgico, pero su juicio fue evasivo y no resolvió la cuestión. Un nuevo árbitro, y al igual que los anteriores, artista consagrado, sería Ettore Ferrari quien sí se mostró favorable a Lola Mora.

El año 1915 marcaría, a la par que la extracción de las estatuas que Lola Mora había realizado para el Congreso Nacional, el arribo a Rosario de los cajones conteniendo las distintas partes del monumento. En 1923 se creó la Comisión popular pro-monumento a la Bandera con la finalidad de concretar de una vez por todas la construcción del mismo, lo cual fue acordado con la propia Lola Mora a quien se le dieron facilidades para finalizar su cometido, entre ellas concesión de pensión y pasaje, taller en Rosario, materiales para la obra, y, sobre todo, una ayuda pecuniaria extra-contractual. Las piezas contenidas en 51 cajones, a los que debían sumarse seis varados en el puerto de Buenos Aires y otros faltantes, aun en Italia, fueron ubicadas en la Plaza Belgrano de dicha ciudad. Pero tomarían fuerza en ese momento dos inconvenientes que a la postre serían insalvables y llevarían a la anulación del contrato: por un lado, el incumplimiento por parte de la artista del pago que le correspondía hacer a cuatro empresas italianas por tareas vinculadas al monumento, lo cual derivó en la paralización de las obras por parte de ellas o la negación a entregar las hechas hasta que no se les abonase lo convenido, y por otro, las irrefrenables críticas de carácter estético y artístico sobre lo ejecutado por Lola Mora.

En cuanto a lo primero, se trataba de los acuerdos con las casas Aquiles Limiti (Roma), Palombi & Ippoliti, Nicoli (Carrara) y Giorgio-Berring-Nicoli, proveedor de mármoles y ejecutores de obras. En cuanto a lo otro, y a la vista de los grupos escultóricos desembalados, la Comisión Municipal de Bellas Artes de Rosario, presidida por Juan B. Castagnino, consideró que no se trataba de obras de arte sino de “un conglomerado de

⁴¹⁷ . HAEDO (1974), pp. 53-55.

⁴¹⁸ . LA DIRECCIÓN. “Crónica del Centenario. Monumento a la Bandera, en la Ciudad de Rosario”. *Atlántida*, Buenos Aires, t. II, Nº 5, 1911. Cit.: HAEDO (1978), p. 56.

figuras de pésima concepción, no ejecutado por artistas, sino por ineptos oficiales marmoleros⁴¹⁹. Pocos meses después se solicitaba el retiro de ayuda a Lola Mora. Todo terminó en septiembre de 1925 cuando el gobierno nacional rescindió el contrato, surgiendo al mes siguiente una serie de propuestas por parte de la comisión pro-Monumento que dirigía Ramón Araya acerca de cómo debía ser el monumento. En dicha postura se incluía la posibilidad de que se recurriera al obelisco, la pirámide, la columna, la torre, el arco de triunfo o la estatua, debiendo flamear la bandera “al tope de un mástil monstruo” alzado sobre sólido basamento que contuviera museo de banderas y guarda de ofrendas, y debiendo estar “poderosamente iluminado” durante la noche⁴²⁰.

Es interesante destacar aquí algunas de las respuestas recibida por la comisión ante estas indicaciones, por caso la de Cupertino del Campo en su papel de director del Museo Nacional de Bellas Artes, quien se oponía al obelisco por “demasiado exótico” y al arco de triunfo por ser “símbolo de conquista guerrera y nuestra bandera es de paz y de libertad”. El obispo Abel Bazán y Bustos se mostraba contrario a la idea del “mástil monstruo” pues a su juicio carecería de belleza artística, inclinándose por un templete griego⁴²¹. Dos años después, redactadas las bases del concurso, las mismas fueron aprobadas por decreto del gobierno nacional, llamándose a nuevo concurso que habría de fracasar debido a la controvertida normativa de cursar invitación especial, incluyendo pago por la presentación de proyectos, a algunos artistas nacionales y extranjeros: Rogelio Yrurtia, Alberto Lagos y Víctor Garino entre los primeros, y René Villeminot, Francisco Gianotti y Gaetano Moretti entre los segundos, aunque sólo éste último no era residente en el país.

Esta decisión fue vívamente combatida por la Asociación de Artistas Argentinos y la Comisión Nacional de Bellas Artes, quienes consideraban una irregularidad la inclusión por invitación de artistas extranjeros, máxime tratándose de un tema tan caro al sentimiento patrio como era el de la bandera. Ello se acentuaría ante la cercana posibilidad de que el premio le fuera otorgado al proyecto de alguno de ellos, por caso el presentado por Francisco Gianotti y Troiano Troiani, arquitecto y escultor respectivamente. Los mismos, bajo el lema *Patria de leyes justas, patria de todos*, presentaron un monumental proyecto cuyo elemento principal era un obelisco de cristal de cerca de 100 metros de altura, acompañado en su ascenso por cuatro obeliscos de piedra adosados a los ángulos de aquel⁴²². De similares dimensiones fue el proyecto *Floreat* de otro italiano, Moretti, quien planeó una torre de cemento armado “de moderna entonación clásico-arcaica”, que incluía faro, y que fue concebida a manera de gran mástil que coronaría la bandera⁴²³. Esta idea de la incorporación de la luz al monumento había sido habitual desde finales del XIX, pudiéndose destacar varios monumentos dedicados a la Libertad y la República en pueblos franceses, que cumplían una doble función iluminadora, la del pensamiento y la de la electricidad⁴²⁴.

La exposición de doce maquetas, correspondientes a otros tantos proyectos, se llevó a cabo en la Sociedad Rural de Rosario. Entre ellas sólo cuatro habían sido realizadas por los invitados especiales, ya que Lagos y Garino no se presentaron; en el caso de Yrurtia su propuesta habría de ser rechazada por el jurado por inaceptable. Tras reunirse el jurado en junio de 1928 y tras nuevas vicisitudes, el concurso fue dejado sin efecto, decretando también el presidente Alvear la anulación de la comisión organizadora.

⁴¹⁹ . ARAYA (1928), p. 105.

⁴²⁰ . Ibidem, pp. 120-121.

⁴²¹ . Ibidem, pp. 122-141.

⁴²² . GIANOTTI (2000).

⁴²³ . Ver: RINALDI (1993), pp. 217-218.

⁴²⁴ . AGULHON (1994), p. 101.

La reacción de la comisión pro-Monumento fue enérgica pero inútil, señalando lo inadecuado de la postura de que el artista que realizara el monumento debía “ser argentino” basándose en una partida de nacimiento, “maniobra psíquica destinada a la multitud y para los incautos, que no se ha aplicado a ninguno de los grandes monumentos argentinos... / cuando cualquiera se asoma a los talleres de los artistas asociados los observa... copiando el arte griego, copiando el arte italiano, etc., etc. para ofrecerlo como arte argentino, lo que revela que sugestión es de negocio...”. Más adelante apuntalaba esta idea afirmando que “artista argentino era quien se mide enérgicamente en la acción y no es el que arroja el compás y la escuadra; se hace escéptico y derrotista; o pide que le saquen de encima el competidor”. Por otra parte, no faltaron las duras críticas al presidente Alvear por haber apoyado primero la realización del monumento y después anular concurso y comisión: “El Monumento que él quiso nepóticamente, el Monumento de su señor abuelo⁴²⁵, lo hizo él, en un santiamén. Eligió sitio, artista extranjero, no hizo concurso, etc., etc. El nuestro lleva cinco años de acción, las comisiones anteriores veinte y cinco años, sin poderlo comenzar. ‘Personalísimo’ el primero; ‘impersonalísimo’ el segundo y superior en trascendencia e importancia histórica”⁴²⁶.

En nuevo certamen, convocado en 1940, saldría vencedor el proyecto que, en definitiva, se haría realidad, presentado por los arquitectos Ángel Guido y Alejandro Bustillo con los escultores Alfredo Bigatti y José Fioravanti; éste último había sido miembro del jurado en el concurso de ocho años antes. La obra recién se habría de inaugurar en 1957, caracterizándose entre otros aspectos por su espacialidad, ya que ocupó una superficie de más de 10.000 m² revestida en mármol travertino, y siendo su elemento principal la enorme torre, que representa una nave victoriosa guiada por la “Patria abanderada” que se abre paso entre geometrizadas olas sobre la que descansan dos colosos de piedra, el Paraná y el Atlántico. Otros elementos que se incorporan al conjunto son cuatro bajorrelieves representando la *Creación de la Bandera*, el *Juramento de la Bandera en Jujuy*, las *Damas mendocinas bordan la Bandera de los Andes* y el *Juramento de la Bandera de los Andes*, la llamada Escalinata Cívica y el Propileo, entrada alegórica donde se homenajea al soldado desconocido⁴²⁷. Las piezas de Lola Mora, que significaban las dos quintas partes del total que iban a conformar el monumento por ella diseñado, tras la rescisión de su contrato habían sido donadas a la Municipalidad de Rosario y distribuidas en diferentes sitios de la ciudad, ordenándose en 1972 su reunión formando un grupo artístico en el Parque Nacional a la Bandera lo que se concretó cuatro años después, medida desatinada y que llevó a un deterioro de las obras. En 1986 pasaron al Patio de la Madera⁴²⁸ y en fechas más recientes al conjunto monumental de la Bandera.

El análisis de la suerte del proyecto de monumento a la Bandera y de quien iba a ser su autora, Lola Mora, nos permite vislumbrar un caso específico de cómo la gloria y el declive podían manifestarse extremadamente. Hasta 1915 todo había sido éxito para la escultora, con los encargos para Tucumán y el Congreso Nacional en Buenos Aires. Ese año marcaría el desplazamiento de las obras integradas a este último y la llegada de las piezas para el monumento a la Bandera en Rosario, dando comienzo a un desgraciado periplo que culminará diez años después con la cancelación del contrato más deseado por la artista.

Algunos de los estudios y películas que se hicieron sobre Lola Mora en los últimos años abordaron su biografía desde una perspectiva de género, caracterizándola como una mujer perseguida, incomprendida y finalmente derrotada; la comparación con iconos

⁴²⁵ . N. de la R.: el de Carlos María de Alvear hecho por Bourdelle e inaugurado en 1926.

⁴²⁶ . ARAYA (1928), pp. 160-161, 173 y 210.

⁴²⁷ . *Rosario...* (2003), pp. 140-142.

⁴²⁸ . PÁEZ DE LA TORRE-TERÁN (1997), pp. 215-219.

femeninos del arte como Camille Claudel o Frida Kahlo surgen casi sin proponérselo. Otras dos escultoras americanas, contemporáneas a Lola Mora, siguieron sendas similares en cuanto a los reveses artísticos, una la chilena Rebeca Matte (también formada con Giulio Monteverde en Roma) y la argentina Luisa Isabel Isella, quien murió sin poder ver concretada la gran empresa de su vida artística, el monumento a la Independencia en la localidad de 25 de Mayo (Buenos Aires) tras vencer en concurso en 1913. Podríamos comparar la suerte de Lola Mora con la de Agustín Querol, hábiles ambos, como se señaló, en la autopromoción y que gozaron de favores estatales sin parangón en sus respectivas épocas, con la salvedad de que la muerte evitó al catalán una posible caída en desgracia, cuando aún estaba colmado de encargos. En el caso de la argentina sí ocurriría esto, en especial hacia 1910, coincidiendo con el momento en que el escultor Arturo Dresco asume un rol protagónico en los ámbitos oficiales, siéndole encargados paradigmáticos monumentos como el dedicado a Colón en Rapallo (Italia) o el dedicado a España en Buenos Aires.

En otros países americanos, como es el caso de México, la Bandera es uno de los símbolos patrios más monumentalizados, siendo abundantes los que recurren a obeliscos o columnas rematados con el correspondiente mástil de metal. Si tuviéramos que señalar una obra, esta sería el monumento a la Bandera inaugurado en 1944 en Durango, en las faldas del cerro de los Remedios. El mismo se compone de una explanada de 60 metros de diámetro, siendo su elemento principal un torreón “castellano” realizado en cantera que, a modo de faro, alcanza los 32 metros de altura. Fue realizado por Santiago López y se complementa con un mural en el que se ven representados el estado de Durango, sobre el mismo la bandera y en primer plano el águila en pleno vuelo.

En Colombia, uno de los artistas más reputados, el escultor Marco Tobón Mejía, sería el autor en 1931 del monumento a la Bandera inaugurado en Barranquilla. “El orden de sus elementos y el contenido se evidencian desde los grupos de la base que representan la Familia y las Artes cubiertas desde la cima por el pabellón flameante enarbolado por la Alegoría de la Patria. El conjunto es equilibrado y en la figura superior, especialmente, prevalecen reminiscencias dinámicas helenísticas; mientras los grupos inferiores se subordinan y acartonan contra los tableros. El esquema arquitectónico de su composición de conjunto es lo más relevante del monumento, así como la concatenación armónica de los volúmenes. Y como es natural, lo más connotado son los relieves superiores por el acento de modernidad que impregnan”⁴²⁹. En Venezuela destacaría una versión iconográficamente diferente como es la que concibió Alejandro Colina para la ciudad de San Juan de los Morros, en Guárico (1964-1965) en la cual asocia la conmemoración a la raza indígena, mostrando a un indio en el acto de enseñar la bandera a su hijo.

En Montevideo, en la actual Plaza de la Democracia, el homenaje escultórico a la Bandera fue concebido a modo de altar de la patria coronado por un enorme mástil. Construido durante la dictadura militar en los años setenta, se erige en un homenaje a la misma “por los servicios prestados”. “El monumento, de grandes bloques planos de hormigón, aggiorna en sus líneas la estética fascista, estilizada y despojada de elementos decorativos, con una intención más ‘funcionalista’ y ‘moderna’. La relación entre la amplitud horizontal y el gran icono vertical del fondo es una de las fórmulas de distribución verticalista del espacio ritual, que los Estados totalitarios del siglo XX aplicaron a la situación de las sociedades de masas, al punto que se transformó en uno de los tópicos visuales de las ceremonias del verticalismo de Estado”⁴³⁰. Aunque este es el monumento más sobresaliente, con anterioridad se inauguraron otros en el país como es el caso del localizado en la Plaza 18 de Julio de Canelones, que muestra una simbólica figura

⁴²⁹. CÁRDENAS (1987), pp. 54-55.

⁴³⁰. IRIGOYEN (2000), p. 147.

de mujer, cubierta con una túnica, que con la mano izquierda sostiene la bandera y con la derecha, y hacia abajo, un gladio. La obra fue realizada por Juan D'Aniello⁴³¹.

Si bien como afirmamos, la conmemoración de la bandera es la más destacada en el marco de los símbolos patrios, podemos señalar la existencia de otros homenajes como el monumento al Himno Nacional, en Paysandú, obra del conocido escultor español Pablo Serrano; fue inaugurado en 1951 en la Plaza Francisco Acuña de Figueroa. “Si bien Serrano rinde homenaje y se inspira en la letra del Himno Patrio, plasmando en el granito la estrofa ‘Y que heroicos sabremos cumplir’, se trata de un grupo humano que encabeza un hombre de vigorosa complexión, portador de una bandera y con la mirada puesta en un horizonte que se desea lograr con ansias de superación. Le sigue una mujer que lleva un niño fruto del amor y confianza en el porvenir, y una figura de adolescente como símbolo de la juventud y la esperanza. Por último la figura de un hombre, que con sus manos porta un arado que se hunde en la tierra, abriendo surcos donde se han sembrado las semillas de nuevos sueños que se quieren alcanzar”⁴³². Serrano, radicado primero en la Argentina, entre 1929 y 1935, y a partir de este año y hasta 1955 en el Uruguay, sería autor también de un monumento a Artigas, que lo representa de pie, inaugurado en Rivera (1953) y el dedicado a José Pedro Varela (1950) en la propia Paysandú. A ellos se sumarían otros monumentos americanistas como el de los Intelectuales españoles exiliados en Puerto Rico (1963) en San Juan, el de Fray Junípero Sierra en Nueva York (1964) y el de Isabel la Católica (1967) también en la citada isla caribeña.

10.c. La naturaleza como monumento conmemorativo

En el ámbito de lo conmemorativo, en Iberoamérica alcanzaría fortuna la utilización de los árboles como elementos naturales proclives a serles añadidas diferentes cargas simbólicas. Podríamos señalar como un ejemplo el llamado “pino histórico” de San Lorenzo, en la Argentina, bajo cuya sombra se redactó el parte de la batalla contra los realistas en 1813. Dedicado a la Libertad, se plantó un árbol en 1821, en la Plaza de Armas de Santiago de Chile, por iniciativa de Bernardo O'Higgins⁴³³. La recurrencia al uso simbólico de los árboles se daría también en 1860 al sembrarse en Lima un cedro celebrativo de la confraternidad entre Perú y Venezuela, a través del cual este último país agradecía el emplazamiento del monumento a Bolívar llevado a cabo en la capital peruana el año anterior.

Ya en el XX, tendremos casos como el árbol histórico de Santiago de Cuba que llevaba una placa con la inscripción “Este árbol fue perforado por una bomba lanzada desde el mar por la escuadra americana en el bombardeo del día 11 de julio de 1898”⁴³⁴. En 1923, al erigirse en Montevideo el monumento a Artigas de Zanelli, el mismo fue escoltado por 33 palmeras representativas de los “33 orientales” que acompañaron a Lavalleja en la Playa de la Agraciada en 1825, hecho fundacional de la nación uruguaya. Emilio Irigoyen señala otros dos casos en el Uruguay, uno el de los 44 árboles y placas de mármol con los nombres de los “caídos en la lucha antilibertaria” inaugurados por el gobierno en Melo, en 1975, y los 150 árboles que fueron plantados para conmemorar el siglo y medio del juramento de Agraciada por iniciativa del Consejo de Educación Primaria. Estas prácticas tenían su referente en los “árboles de la libertad” de la

⁴³¹ . LAROCHE (1980), t. II; p. 12.

⁴³² . STAGNO OBERTI, R.. “El arte de la escultura en Paysandú”. *Quinto Día*, El Telégrafo, Paysandú, 8 de junio de 2001, p. 6.

⁴³³ . VOIONMAA TANNER (2003), p. 127.

⁴³⁴ . Ver: SANTOVENIA (1928), p. 125.

Revolución francesa que llegó a plantar la friolera de 60.000 en menos de tres años⁴³⁵. En Buenos Aires, en años recientes, se construyó un parque dedicado a los soldados argentinos caídos en la guerra de las Malvinas, plantándose más de 600 árboles conmemorativos. Los árboles serían también utilizados en otro tipo de conmemoraciones. En algunas ciudades y pueblos de Colombia -podríamos citar a Armenia (Quindío) y a San Vicente del Caguán- se hallan curiosos monumentos a los colonos Fundadores, siendo sus elementos un hacha y un tronco, símbolos de la pujanza y el espíritu de trabajo del pueblo de Antioquia.

Por lo apreciado aquí, es evidente la existencia de otros elementos que si bien no son “monumentos” tal como los entendemos desde el punto de vista de realización artística, su propio carácter simbólico termina por convertirlos en referencias históricas alcanzando un carácter de objeto digno de venerarse. Además de los ejemplos citados, podemos mencionar en Paraguay, la completa información recogida por Jorge Rubiani sobre los “árboles históricos”⁴³⁶, señalando que muchos ya no existen, como el naranjo bajo el cual se decía se habían producido los fusilamientos ordenados por el Dr. Francia y bajo el cual falleció Fulgencio Yegros en 1821. Cita también el llamado *Árbol de Artigas* en el solar de Trinidad y el de los montes de Barrero Grande donde Cirilo Antonio Rivarola recibía los mensajes enviados por sus partidarios. Otro objeto que durante muchos años alcanzó un carácter simbólico de significación fue el tanque de guerra boliviano tomado durante la Guerra del Chaco y que como trofeo de la misma fue exhibido en la Plaza de Armas asuncena antes de pasar al Museo Militar. Hacia 1992, como gesto de hermandad e integración entre los pueblos paraguayo y boliviano, el Congreso tomó la decisión de devolver los trofeos de guerra retornando el recordado tanque a Bolivia⁴³⁷.

10.d. Estatuaria, poder y pedagogía

*“(un monumento) es un libro de piedra que está abierto, para que nosotros y nuestros hijos, y los hijos de nuestros hijos, dilatados en la infinita progresión del tiempo, aprendamos en sus hojas perdurables las lecciones del viejo patriotismo”*⁴³⁸.

Estamos de acuerdo. Pero indudablemente la erección de estatuas ha tenido y tiene además unas connotaciones políticas que nos pueden llevar a afirmar que en realidad sirvieron más para glorificar a los vivos que hacerlo con los muertos. Si bien dentro de los ideales del XIX estaba el de establecer una lectura histórica a través de hechos y nombres gloriosos, de la que el presente conformaba el último eslabón, era evidente que este era el que tenía que sacar el mayor provecho. Y decir presente era decir el gobierno de turno. Balandier habla del empleo de “una historia idealizada, construida y reconstruida según las necesidades y al servicio del poder actual. Un poder que administra y garantiza sus privilegios mediante la puesta en escena de una herencia”⁴³⁹. Por su parte, Germán Carrera Damas, hablando de la “metalización de un pasado glorioso”, no dudaba en afirmar que “una estatua más que una gloria consagra un abuso de poder” y que “cuando menos respeto -entiéndase, no temor- inspira un gobierno, más desmesurado e intransigente es el

⁴³⁵. IRIGOYEN (2000), pp. 149 y 158.

⁴³⁶. RUBIANI (2002), vol. II, pp. 133-134.

⁴³⁷. LIZÓN, R. P.. “Recordando la Paz del Chaco”. *El Correo del Sur*, Sucre, 15 de junio de 2002.

⁴³⁸. “El pueblo de Paysandú reunido en patriótica Asamblea”. *Inauguración del Monumento a la Independencia...* (1879), p. 55.

⁴³⁹. BALANDIER (1994), p. 19.

culto al bronce, en una innoble maniobra para suplir con brillo arrebatado disgustantes flaquezas. Son en suma, harapos de gloria que buhoneros de la historia endilgan a quienes de ellos necesitan para encubrir una vergonzosa desnudez de buenas intenciones”⁴⁴⁰.

El mismo autor, al tratar el tema de la organización institucional del culto refería a las transformaciones del mismo, pasando de su primitiva condición de *culto de un pueblo*, al coercitivo *culto para el pueblo*, o lo que otros llamarían la “memoria impuesta”. Joaquín Weiss denunciaba en Cuba a principios de los años treinta que “En nuestra artísticamente sufrida capital han llegado, inclusive, a crearse ‘las plazas para los monumentos’, y se han levantado éstos para conmemorar personas aún en perfecto estado de salud... Y así, agotadas las plazas públicas de la urbe, los parquecillos del Vedado y de los “repartos” empiezan ya a sumar sendos ejemplares al vasto y heterogéneo museo de mármoles conmemorativos”⁴⁴¹. Reyero, refiriéndose a Nueva York, refuerza la idea de la conmemoración de personajes y hechos coetáneos: “ante la carencia de pasado, en el sentido europeo del término, tendía a sacralizarse la memoria presente, de manera que existió una disposición a percibir inmediatamente los sucesos contemporáneos como históricos, para cuyo intemporal distanciamiento la escultura monumental estaba especialmente dotada”⁴⁴².

En los períodos de totalitarismo estas ideas y actitudes se hacen patentes. Se advierte el retorno a la grandiosidad monumental e inclusive se recurre a unas dimensiones constructivas que en otros momentos hubieran sido tildadas de utópicas. Los propios dictadores, por lo general, aparecerán monumentalizados en actitud hierática, sobre alto pedestal, alejados del espectador y manifestando la autoridad de su poder. Un ejemplo muy reciente lo tenemos con las estatuas de Saddam Hussein mostradas una y otra vez por la televisión durante la guerra de Irak, dándose importancia simbólica al derribo de las mismas, en especial la de Bagdad, a través de la cual Estados Unidos se permitió difundir visual, masiva y propagandísticamente el derrocamiento del tirano, mostrando al mundo entero su “victoria”.

El repertorio de retóricas neoclásicas sería el elegido principalmente por los gobiernos dictatoriales para homenajearse, ya que el mismo conectaba a la perfección con el concepto del pasado ideal que la estética estatal quería imponer, vinculando a los ciudadanos contemporáneos con los orígenes nacionales. La alegoría se convirtió en elemento fundamental dado que permitía la simbolización de significados trascendentales por encima, inclusive, de las figuras individuales. En definitiva, y como afirma Emilio Irigoyen, el neoclasicismo proveyó a los totalitarismos de un “lenguaje” a su proyecto de ordenación simbólica del mundo⁴⁴³. En el caso iberoamericano, sobre todo en las últimas dictaduras militares de los setenta y parte de los ochenta, se rescató la idea de que los militares habían sido los propiciadores del surgimiento de las naciones, a través de las guerras por la Independencia, y como tales, querían imponer la idea de que sólo ellos estaban en condiciones de garantizar la “seguridad”, el “orden”, y la “buena salud” de los países.

En todos los lugares y momentos la elección de personajes para ser conmemorados por parte de los gobiernos e instituciones, generaron polémicas y situaciones de notable tensión. Es lo que ocurrió en la Argentina con la figura de Domingo Faustino Sarmiento, tras cuya muerte, el gobierno nacional, que había sufrido las críticas de aquél, intentará restringir los homenajes, apartando estos de la consideración política y vinculándolos más

⁴⁴⁰ . CARRERA DAMAS (1958), p. 117.

⁴⁴¹ . WEISS, J.. “Nuestros monumentos”. *Arte y Decoración*, La Habana, año I, Nº 5, diciembre de 1931, p. 18.

⁴⁴² . REYERO (1998a), p. 328.

⁴⁴³ . IRIGOYEN (2000), p. 27.

con el prestigio militar⁴⁴⁴. La intervención gubernamental en la producción estatuaria respondía no solamente a los intereses culturales de los distintos sectores del régimen sino también a intereses particulares comprendidos dentro de éste⁴⁴⁵. La intervención del Estado se enfatiza en la búsqueda de una vinculación entre el monumento y la sociedad, siendo uno de los medios más eficaces la ubicación de inscripciones de corte ciudadano en las obras. Podríamos citar por caso el del monumento a Pedro I en Río de Janeiro en el cual el gobierno introduce la inscripción “A D. Pedro I, Gratitud de los Brasileños”, permitiendo la construcción conjunta de una memoria acerca del pasado histórico que afirma la voluntad general como medida de unidad nacional⁴⁴⁶.

En permutas de gobierno en los que también cambió el partido político que ostentaba el poder, varios proyectos monumentales quedaron postergados por desinterés de las nuevas autoridades en proseguir la obra de sus antecesores, ya sea porque el personaje no interesaba, ya sea por evitar que se concretase un proyecto del bando rival. Por este motivo se produjeron también apresuramientos en la concreción de homenajes, tanto por hacer uso propagandístico de un acto de inauguración como de esquivar la posibilidad de que un potencial gobierno de la oposición se llevase el gato al agua. Una manera de evitarlo (aunque no del todo) fue la colocación de la “primera piedra”, diligencia que también supo realizarse con grandes fastos y que constituyó una manera de subsanar tiempos perdidos: si se llegaba a una fecha conmemorable, sin monumento, el otro acto se erigía en una forma de disimular la ausencia del mismo. Asimismo resultó habitual que la fecha de colocación de la primera piedra constase en los pedestales de los monumentos a la hora de ser inaugurados. Respecto de las prisas a las que hacíamos alusión más arriba, llevaron en ocasiones a que las obras se caracterizasen por una calidad no acorde con la exigida o que la ubicación del monumento fuera, en lo urbano o en lo simbólico, errónea.

Característica a añadir es el hecho que los políticos americanos, primeros potenciadores de lo conmemorativo, sobre todo en época de vacas flacas intentaron e intentan aprovechar y al menor costo, los monumentos ya existentes para colocarle nuevas lápidas y placas recordatorias de bronce, todas con la correspondiente *performance* inaugural plagada de rimbombantes discursos, desfiles y bandas de música. Ocurre algo similar con varias escuelas, que, tras ser pintadas con colores diferentes, otorgársele una bandera nueva o producirles algún cambio por pequeño que este sea, se reinauguran una y otra vez con diferentes nombres para que ya “deje de ser” la que inauguraron los gobiernos anteriores y pertenezca al de turno. El corte de cintas, las fotos en los periódicos y la presencia en los telediarios es aplicable tanto a estas acciones como a la reinauguración de un monumento tras un traslado: “A diario percibimos las retóricas emanaciones del bronce. Tanto nos hemos acostumbrado a ellas que casi siempre, instintivamente, las sepultamos bajo una buena porción de desprecio. Periódicos, radio, cine, todos se encargan de recordar que la adulterada y personalísima versión de la historia empleada como arma para el debate político, o como escaño para alcanzar jugosos frutos, es servida cotidianamente a manera de bazofia ideológica al pueblo, al que se pretende orientar y educar así en pro de ‘la solución de los grandes problemas nacionales’”⁴⁴⁷.

La monumentalización siempre fue más factible coincidiendo con la estabilidad de los gobiernos. Un caso evidente es el de Porfirio Díaz en México, posiblemente el presidente americano del XIX bajo cuyo mandato más estatuas fueron inauguradas, incluyéndose homenajes a personajes de todas las épocas históricas del país, el mundo prehispánico (Cuauhtémoc y los Indios Verdes), el Descubrimiento (Colón) y la

⁴⁴⁴. Cfr.: CONSTANTIN (1995).

⁴⁴⁵. CASANOVA Y EGUIARTE (1982), p. 114.

⁴⁴⁶. KNAUSS (2000), p. 408.

⁴⁴⁷. CARRERA DAMAS (1958), p. 110.

emancipación y vida independiente (la Columna y la buena parte de las estatuas que conforman el Paseo de la Reforma). El caso mexicano es interesante porque, como señala Verónica Zárate, cada etapa política del XIX “consideró prudente exaltar a un personaje o a un período histórico como parte del proceso de consolidación de la idea de nación. Podemos identificar que durante el segundo imperio, Maximiliano privilegió la independencia al planear la construcción de un monumento a dicho movimiento, pero también al rescatar las figuras de Morelos y Guerrero. El régimen de Ignacio Comonfort tuvo particular interés por incluir en la historia nacional el culto a los recientes combatientes de la invasión estadounidense. Durante la última etapa de Santa Anna, además de su propia persona, buscó exaltar la figura de Agustín de Iturbide”⁴⁴⁸.

La concreción de los homenajes escultóricos en el Paseo de la Reforma fue uno de los procesos que avivaron grandes polémicas debido a la elección de los personajes a ser inmortalizados en el bronce. La existencia de distintas facciones políticas y, por consiguiente, de distintas posturas de cómo ver la propia historia, devino en enfrentamientos por consolidar aquel discurso del pasado que fuera más acorde con las ideas del presente. También en México, aunque más tardíamente, en 1901, se originarían desavenencias con motivo del proyecto de monumento a Agustín Iturbide, cuando la Corporación Patriótica Privada de Pachuca aprobó en asamblea que “Los verdaderos mexicanos no pueden ni deben manchar el buen nombre de la Patria, colocando en la categoría de los héroes, a quien, corifeo sanguinario de la causa realista, enemigo encarnizado de los humildes, pero bravas legiones insurgentes, conquistó en el Monte de las Cruces lauros tintos en sangre de patriotas... Los honores reservados a los virtuosos, a los héroes, jamás deben tributarse a los asesinos, ni a los ladrones, ni a los traidores”⁴⁴⁹.

Líneas arriba mencionábamos al presidente Antonio López de Santa Anna, cuyo deseo de autoexaltación le llevaría, inclusive, a imponer como fecha conmemorativa oficial del 11 de septiembre, que recordaba la rendición de las tropas españolas a orillas del río Pánuco en 1829; la “victoria de Tampico” se consagró así como hecho histórico y su celebración impuso la costumbre de incitar a la población a participar en los festejos de una manera activa⁴⁵⁰. Por supuesto, no se mantendría ajeno Santa Anna a la importancia de hacerse construir estatuas a sí mismo, las que inevitablemente caerían tras su dictadura. El 6 de diciembre de 1844, “el pueblo se encontraba presa de la mayor excitación. Hizo pedazos la efigie de yeso de Santa Anna que se hallaba en el Teatro Nacional, destruyó el monumento sepulcral que contenía la pierna que se le había amputado al dictador después de la victoria de Veracruz, obtenida sobre los franceses, y arrastró frenético por las calles el miembro mutilado. Se temió que sucediera lo mismo con la estatua del Volador, y en la noche se le bajó del pedestal para encerrarla en sitio seguro”⁴⁵¹.

Caso tan particular como insólito es el de la señalada pierna de Santa Anna, cercenada en los enfrentamientos contra las tropas francesas en 1838, y que brindó a dicho presidente la posibilidad de rendirse un homenaje como mutilado de guerra. La colocación del pie de Santa Anna se llevó a cabo en septiembre de 1842 en el cementerio de Santa Paula, donde se erigió una columna rematada con capitel dorado sobre el que se colocó una urna o sarcófago que a su vez soportaba un pequeño cañón de artillería rematando el conjunto el águila mexicana. Como señala Verónica Zárate, “era el entierro parcial de un

⁴⁴⁸ . ZÁRATE TOSCANO (2003b), pp. 436-437.

⁴⁴⁹ . “Protesta contra el monumento a Iturbide”. *La Patria de México*, 27 de marzo de 1901, p. 1. Cit.: RODRÍGUEZ PRAMPOLINI (1997), t. III, pp. 557-558.

⁴⁵⁰ . Ver: ZÁRATE, V.. “Héroes y fiestas en el México decimonónico: la insistencia de Santa Anna”. En: CHUST-MÍNGUEZ (2003), pp. 133-153.

⁴⁵¹ . GONZALEZ OBREGÓN, L.. *México Viejo*. París, 1900. Cit.: URIBE (1982), p. 75.

héroe que sólo había muerto a medias”⁴⁵². Otros pies, pero estos de bronce, son los únicos recuerdos de lo que fue en La Habana la estatua dedicada al primer presidente cubano Tomás Estrada Palma, obra realizada por el italiano Giovanni Nicolini y que tras la revolución de 1959, considerándosele “traidor” y “anexionista” respecto de los Estados Unidos, fue derribada. El pedestal, que aun luce en la avenida de los Presidentes, conserva en el frente una figura alegórica, habiendo sido despojado, no sólo de la estatua, sino también de las inscripciones alusivas al personaje.

La destrucción de monumentos se convirtió pues en una característica típica del final de las dictaduras, y ello le ocurrió a varios de los tiranos americanos cuya mitomanía les había llevado a inundar literalmente de efigies suyas las plazas y avenidas de sus países. En el siglo XX es lo que ocurrió en la República Dominicana con varias estatuas de Trujillo, llamado, al igual que Franco en España, el “Generalísimo”, dictatorial presidente de ese país a quien se habían consagrado obras de relevancia como la ecuestre inaugurada en 1957 a la entrada de su ciudad natal, San Cristóbal. Ésta, obra del italiano Aurelio Mistruzzi, fue derribada y destrozada por los contrarios al régimen tras el asesinato del dictador el 30 de mayo en 1961. Asimismo, varios bustos suyos fueron retirados de sus emplazamientos por su propio hijo, Ramfis.

Para este momento estaba en plena realización una monumental estatua a caballo de Trujillo, proyectada por el español Juan Cristóbal, autor del también ecuestre monumento al Cid en Burgos (1955), que inclusive pasó una temporada en Santo Domingo para concretar su trabajo, por supuesto inconcluso, primero debido a la caída del régimen político y también por el fallecimiento del propio artista en septiembre del mismo año. A decir de José Camón Aznar, el caballo donde iba a cabalgar Trujillo era un trozo “grandioso y sereno”⁴⁵³; “Tan colosal era este monumento que Juan Cristóbal, retratado al pie de la maqueta, parece una pulga por su diminuta talla”⁴⁵⁴. Con anterioridad a esta obra, otro español, Federico Marés, había proyectado hacia 1935 una grandilocuente estatua ecuestre del presidente, siendo su promotor el cónsul dominicano en Barcelona, Luis Ruiz Monteagudo. La vinculación de Marés con América tenía como antecedente la realización de una maqueta para un monumento destinado al Perú, en 1919, conmemorativo de la reconstrucción del país tras la recuperación de Arica y Tacna, y tendría concreciones en los años sesenta cuando el Instituto de Cultura Puertorriqueña le encargó los monumentos a Segundo Ruiz Belvis y al historiador José Salvador Brau, inaugurados respectivamente en Hormigueros (1967) y en Cabo Rojo (1975)⁴⁵⁵.

Otros ejemplos de derribos monumentales tras una dictadura en Iberoamérica los tenemos con los bustos de Perón y Evita tras la revolución de 1955 en la Argentina, o el retiro de las imágenes de Alfredo Stroessner en varias ciudades paraguayas a partir de 1989. En el caso de Perón fue destruida la escultura que le homenajeaba, ubicada sobre el edificio de la Fundación Eva Perón, hoy Facultad de Ingeniería de Buenos Aires. En Managua, la revolución sandinista derribó el 19 de julio de 1979 la estatua ecuestre del tirano Anastasio Somoza García inaugurada en 1956, de la cual un fragmento del caballo se exhibe como monumento sobre un basamento en el Parque Histórico Loma de Tiscapa, en la capital nicaragüense. En contraposición, en 1990 y por iniciativa del escritor Ernesto Cardenal, se levantó un gran monumento a Augusto César Sandino realizado con planchas de acero, consistente en una silueta ya por completo reconocida por el pueblo. En la

⁴⁵² . ZÁRATE, V.. “Héroes y fiestas en el México decimonónico: la insistencia de Santa Anna”. En: CHUST-MÍNGUEZ (2003), pp. 142-143.

⁴⁵³ . CAMÓN AZNAR, J.. “El arte de Juan Cristóbal”. *ABC*, Madrid, 26 de septiembre de 1961. Cit.: SÁNCHEZ-MESA (1984), p. 78.

⁴⁵⁴ . PRIETO (1965).

⁴⁵⁵ . RIVERO, N.. “Frederic Marès: entre l’escultura i el servei públic”. En: *Catàleg d’escultura...* (2002), pp. 33-34 y 82-83.

Ciudad Universitaria de México la estatua de Miguel Alemán ubicada junto a la torre de la Rectoría sufrió dos atentados con dinamita, lo que obligó a enclaustrarlo para ser restaurado, colocándosele una caparazón pronto convertida en mural popular; finalmente no quedó más remedio que demoler el monumento, lo que ocurrió en 1973⁴⁵⁶.

Presidentes de épocas más recientes, personalistas y marcados por la corrupción como el peruano Alberto Fujimori o el argentino Carlos Menem tuvieron también monumentos en sus años de “gloria”. En el caso del primero, se trata de una obra realizada en 1992 por el escultor Miguel Arenas por encargo de Fausto Jaulis. Los 400 kilos de estatua fueron ofrecidos originalmente y sin éxito a las poblaciones de Vilcashuamán y Quinua, para ser aceptados finalmente por el alcalde de Pacaycasa, a pocos kilómetros de Ayacucho, ante la promesa del propio Fujimori de ir a inaugurarla con obras y asistencia social, lo cual por supuesto nunca ocurrió. Como reseñaría Gastón Agurto, “ahora el pueblo castiga la falta de correspondencia desatendiendo su imagen. El camino a ella ha sido invadido por la tierra y el cactus, la placa ‘en honor al artífice de la pacificación’ ha sido robada. Y el visitante tiene la impresión de asistir a un escenario tristemente futurista, cual Charlton Heston al final del Planeta de los Simios, encontrándose con un pedazo fracturado de la Estatua de la Libertad. Cinco años más tarde de haber sido concebida, en la cima del cerro Tanta Occro, la imagen del presidente Fujimori luce solitaria, a merced de los vientos y mosquitos que pululan en la región”⁴⁵⁷.

En el caso de Menem, se le dedicó un monumento en Las Lomitas, provincia de Formosa, a pocos metros de la casa en la que había residido cuando se encontraba en régimen de libertad vigilada en 1980. El mismo, elaborado con madera de palo santo, típica de la zona, fue diseñado por el arquitecto Fernando Cuesta, alcanzando los tres metros de altura y especificando en su simbolismo la “longevidad, el alto peso específico, la dureza y la homogeneidad”. “El maderamen que cubre el perímetro del cuadrado y sus prolongaciones alude a la vida y los caminos recorridos y por recorrer. En la concepción de la obra se incorpora un pentágono que representa los cinco continentes y sus vértices están representados con cinco postes de quebracho que se unen por cadenas que representan a los desaparecidos... Una pilastra central se eleva y contiene un hueco que dibuja el continente americano”⁴⁵⁸. No debe ocultarse el dato que el citado profesional era hermano de Pablo Cuesta, entonces uno de los principales referentes del menemismo en la citada provincia.

Cuando no fueron los derribos o la simple indiferencia, el reemplazo de unas estatuas por otras se manifestó como uno de los caminos preferidos para hacer descender de los altares a quienes se consideraba no lo merecían, a la vez que elevar al olimpo a nuevos personajes. Podríamos citar como prueba de ello la modificación simbólica de espacios jerárquicos en La Habana, donde las estatuas de los reyes españoles Fernando VII e Isabel II fueron sustituidas respectivamente por las dedicadas a Carlos Manuel de Céspedes (1955) y José Martí (1905). En el caso de la de Céspedes, obra realizada por Sergio López Mesa, largo fue el camino que debió recorrerse hasta la concreción del monumento, el cual es narrado en forma detallada por Emilio Roig de Leuchsenring⁴⁵⁹, desde la ley aprobada en 1919, hasta el concurso de 1953 y su instalación en 1955 en la Plaza de Armas.

Para finalizar este apartado queremos hacer referencia a otro de los objetivos primordiales que potenció y consolidó todo el discurso histórico de las naciones a través de la representación iconográfica de los héroes y otros prohombres, y que fue el factor

⁴⁵⁶ . ESCOBEDO (1992), p. 120.

⁴⁵⁷ . En: <http://www.caretas.com.pe/1476/bronce/bronce.htm>

⁴⁵⁸ . “Menem inaugura un monumento a sí mismo”. *La Nación*, Buenos Aires, 17 de marzo de 2003.

⁴⁵⁹ . ROIG DE LEUCHSENRING (1956).

pedagógico que, como fuimos viendo, caracterizó todo este desarrollo estético. Un interés educativo que tendría como destinatarios de privilegio a los niños, a quienes se quería proveer de imágenes que les explicaran la historia de sus países de forma más didáctica y comprensible que las narraciones a viva voz o las descripciones textuales, lo que a menudo era complementado con la visita a lugares o monumentos históricos. Las escuelas públicas tuvieron como cometido educar al soberano en las nociones primordiales de amor a la Patria, sentimiento ante el que se debía exaltar la imaginación del alumnado, y fueron escenarios ineludibles en la construcción de los héroes y de la nación. La Patria fue tomada como sinónimo de altar, de verdadero templo pleno de valores morales.

La escuela fue pues el sitio elegido por las élites dirigentes para promover la formación de los ideales de nacionalidad y a ella debía dotarse de colecciones de retratos de los próceres, así como de reproducciones de obras de temática histórica, asuntos que terminaron por ocupar el espacio educativo. En países como Argentina, caracterizados por el gran flujo inmigratorio, el culto a la bandera, al escudo, a los monumentos, al himno nacional y a los héroes fue la respuesta de las autoridades educativas frente a la enseñanza impartida en las escuelas particulares de las comunidades extranjeras, y a la vez una dinámica manera de consustanciar al inmigrante con la historia de la nación que le había recibido.

Esta concientización escolar sobre los valores patrióticos llegó a manifestarse en la propia implicación de los colegios en decisiones de importancia tal como la propia erección de monumentos, como ocurrió en el Perú cuando hacia 1900 una Asamblea Escolar constituida por alumnos del Liceo Internacional revitalizaron la postergada idea de emplazar un monumento a Francisco Bolognesi, el héroe de Arica en 1880; a esta iniciativa se unieron pronto los demás colegios de Lima, siendo el resultado final el monumento ejecutado por Querol que se inauguraría en 1906: “En mármol y en bronce, sobre bases de granito, ha querido alzar, en Lima, la gratitud nacional, el monumento que enseñe a nuestros hijos y a los hijos de nuestros hijos cómo entienden y cumplen los fuertes corazones el DEBER en defensa de su hogar y su bandera”⁴⁶⁰.

⁴⁶⁰ . HERNÁNDEZ, J. S.. “El símbolo”. *Prisma*, Lima, 1906.

11. INTRODUCCIÓN A LA SEGUNDA PARTE

El objetivo de esta segunda parte es analizar las temáticas más sobresalientes del devenir monumentalista en Iberoamérica, y dentro de cada apartado, marcar las evoluciones ideológicas y tipológicas que las mismas han tenido. Así, iniciaremos esta andadura refiriendo a los primeros monumentos emplazados en América correspondientes a los reyes españoles, destacando sobre todos ellos el ecuestre de Carlos IV en México, obra del valenciano Manuel Tolsá, y cuyas vicisitudes superan en aconteceres a las demás. Fijaremos asimismo la atención en las estatuas erigidas en Cuba durante el dominio español que se extendió hasta 1898, en honor de los reyes Carlos III, Fernando VII e Isabel II, cuya fortuna también ha sido dispar a lo largo de su existencia.

Seguiremos el análisis con un capítulo dedicado a los homenajes escultóricos a Cristóbal Colón, uno de los pocos personajes vinculado a la huella hispánica en América, que tuvo en general una buena aceptación histórico-social, más allá de ciertos ataques contra sus monumentos que se dieron y dan en países como México o Guatemala, o como ocurrió en Tegucigalpa (Honduras) cuando la estatua de tres metros de altura, de 1916, e instalada cerca del Aeropuerto de Toncontín, fue atacada en 1997 en vísperas del Día de la Hispanidad. Analizaremos allí como se fueron imponiendo ciertos modelos iconográficos como paradigmáticos, en especial los creados en Italia, y veremos a la vez como su identidad fue objeto de disputa entre esta nación y España, e inclusive entre ciudades de ambos países y de América. A continuación dedicaremos un apartado a los monumentos en homenaje a los fundadores y conquistadores españoles, que si bien tardaron en tener cabida en el imaginario público americano, en los años centrales del siglo XX, cuando ya el “reencuentro” entre España y los países que antiguamente habían sido sus colonias estaba consolidado, y también por emprendimientos vinculados a la política exterior del gobierno de Franco, se verán surgir en plazas americanas. La aversión ciudadana a ver a esos personajes monumentalizados, y en especial las diatribas contra ellos lanzados por las ideologías más radicalizadas en contra de la conquista y sus actos sangrientos, llevará inclusive a su revocación como ocurrió en 2003 con el monumento a Francisco Pizarro en Lima.

A continuación abordaremos varios capítulos que podríamos signar como netamente “americanistas”, empezando por los monumentos dedicados a personajes indígenas del mundo prehispánico, como Cuauhtémoc en México o Manco Capac en el Perú, y que hoy constituyen hitos dentro del panorama escultórico de sus respectivos países. Luego el tema monumental por excelencia en el continente, la Independencia, que trataremos desde la perspectiva del homenaje al hecho en sí como eje globalizante. En puntos sucesivos, referiremos a los personajes más conspicuos vinculados a ella, Simón Bolívar y José de San Martín, en su carácter de próceres con alcance continental, además de otros personajes de veneración local o regional. Dentro de dichos apartados, al igual que habíamos señalado con respecto a Colón, verificaremos las fortunas iconográficas de modelos como el Bolívar pedestre de Pietro Tenerani o el ecuestre de Adamo Tadolini, y, en el caso de San Martín, el ecuestre de Joseph-Louis Daumas, uno de los más copiados y emplazados en el continente, que se convirtieron en paradigmas icónicos y en imagen emblemática de esos prohombres.

En la parte final nos detendremos, primero en reseñar la monumentalización, en diferentes países, de sucesos históricos posteriores a la Independencia y cuya importancia ha sido vital como motor de homenajes escultóricos. Aquí hemos hecho una selección de acontecimientos y personajes con el fin de dejar constancia de cómo y de qué manera fueron surgiendo estas representaciones. No debe escaparse el detalle,

como bien señaló Carrera Damas al referirse a la “cantera del heroísmo”, de la existencia de ciertos postulados que marcan la conmemoración en América, como la carencia de aquel valor en quienes no combatieron por la Independencia o se opusieron a ella. Asimismo, indica que tampoco pudo haber heroísmo en las guerras civiles que siguieron a la emancipación, “puesto que éstas fueron consideradas... como contrarias a la institucionalización del proyecto nacional y, por lo mismo, restaban legitimidad histórico-política a la independencia”. Concluye en que sólo las disputas bélicas de la emancipación produjeron héroes, inventándose para los civiles el procerato⁴⁶¹.

Y finalmente culminamos con una síntesis de lo que llamamos la “democratización” de la estatuaria pública, realidad más propia del siglo XX, que lleva a exhibir en los espacios públicos americanos otro tipo de homenajes; ya no serán solamente a reyes, descubridores, conquistadores, próceres, políticos o militares, sino también a otros personajes de presencia social y colectiva como las madres, los trabajadores, intelectuales y tipos costumbristas. Podríamos simbolizar este aspecto con la plaza dedicada a John Lennon en La Habana, en pleno corazón del Vedado, que incorpora un banco con la estatua del Beatle invitándonos a sentarnos junto a él. Ahora cuenta con cuidador permanente tras los continuos robos de sus clásicos anteojos redondos. Todo ello configura en esencia una lectura abierta a más ejemplos y temáticas plausibles de ser añadidas, fungiendo en nuestro caso como un muestrario sintetizado de obligada inclusión en el presente estudio.

⁴⁶¹ . CARRERA DAMAS, G.. “Del heroísmo como posibilidad al héroe nacional-Padre de la Patria”. En: CHUST-MÍNGUEZ (2003), pp. 32-33.

12. LA HUELLA ESTATUARIA DEL IMPERIO HISPÁNICO: REYES, DESCUBRIDORES Y CONQUISTADORES

12.a. Reyes españoles en bronce y mármol

La monumentalización de los reyes españoles fue el primer tema de envidia dentro del devenir de la estatuaria americana. Si bien el ejemplo más paradigmático lo marcará la estatua ecuestre de Carlos IV en México, podemos citar la existencia de algunos ejemplos anteriores. Ofelia Sanou apuntó en un estudio reciente un interesante ejemplo emplazado en la nueva Santiago de los Caballeros (Guatemala), es decir Guatemala de la Asunción, tras la destrucción de aquellas en 1773 a causa de los terremotos. Comenta la autora que los edificios públicos de la nueva ciudad comenzaron a construirse en la década siguiente: “La plaza adquirió su carácter de plaza real en el momento mismo en que se marcó su centralidad con un monumento que simbolizaba el absolutismo borbónico: una fuente de piedra tallada, diseñada por Antonio Bernasconi, y en donde se destacaba una estatua ecuestre de Carlos III, terminada en 1789”⁴⁶².

Hito esencial en la estatuaria americana, tanto por la significación estética como por las vicisitudes que experimentó, las que inclusive fueron de suficiente peso como para que Enrique Salazar Híjar y Haro le dedicara un libro titulado *Los trotes del Caballito*, fue el monumento a Carlos IV en México, obra del arquitecto y escultor valenciano Manuel Tolsá. La llegada de este artista a México se produjo en 1791, contando con 33 años de edad; traía consigo setenta y seis cajas conteniendo libros, vaciados de esculturas, grabados, y otros objetos de utilidad para desarrollar sus clases en la Academia. Si bien donde más destacó Tolsá fue en la arquitectura, su faceta como escultor tuvo un notable desarrollo dedicándose particularmente a temáticas religiosas, aunque su obra más conocida será el Carlos IV. Realizó asimismo piras funerarias como las levantadas para las honras fúnebres de los arzobispos Idefonso Núñez de Haro (1802) y Francisco Javier de Lizana (1812)⁴⁶³.

Sergio Zaldívar Guerra apunta la significación que tuvo para el artista dicha obra, lo que marca también las limitaciones técnicas de la época en América: “...El artista no tenía grandes experiencias como fundidor y la empresa de vaciar en bronce le llevó ocho largos años de trabajo. El resultado es espléndido pero, para lograrlo, el artista dejó media vida en su taller, entre angustia, estrés y fatigas: debió diseñar cañuelas, conseguir el bronce, dosificar la aleación, preparar los hornos, todo con la idea clara y consciente de que al fallar el proceso, modelo, moldes, más de 10 años de trabajo se derrumbarían”⁴⁶⁴.

Encargada al artista valenciano por el virrey Branciforte, Tolsá empleó en ella 300 toneladas de bronce del mineral de Santa Clara del Cobre y su peso final fue de 20 toneladas; le tocó a Iturrigaray inaugurarla el 9 de diciembre de 1803 en la plaza central de la ciudad, de la cual se había quitado años atrás la estatua de otro rey, Fernando VI, ubicada sobre retorcida columna. La obra de Tolsá fue caratulada por Alexander von Humboldt, asistente al acto, como la segunda estatua ecuestre más importante del mundo, tras el Marco Aurelio del Campidoglio en Roma. Si para la primera versión en madera y estuco, y luego dorada, Tolsá había utilizado como modelo un caballo percherón andaluz que era propiedad del marqués del Jaral del Berrio, para la versión definitiva lo hizo con *Tambor*, un caballo de la hacienda de la Teja en Puebla de los

⁴⁶². SANOU ALFARO (2000), p. 255.

⁴⁶³. FERRÁN SALVADOR (1950), p. 320.

⁴⁶⁴. SALAZAR HÍJAR Y HARO (1999), pp. 7-8.

Ángeles⁴⁶⁵. Entre los actos que acompañaron la inauguración destacó el concurso literario presentado bajo el título de *Canto de las Musas Mexicanas* por el capellán del virrey Iturrigaray, don José Mariano Beristain de Souza, dentro del que se incluyeron concursos para decidir la mejor inscripción latina para la estatua, un soneto en elogio a la bondad del rey, tres octavas alabando la generosidad del Marqués de Branciforte por costear la estatua, un epigrama latino en alabanza a Tolsá, una oda castellana de seis estrofas elogiando la lealtad de los mexicanos y un romance que refiriera a la plaza, el pedestal y la estatua⁴⁶⁶.

En lo que respecta a los modelos utilizados por Tolsá las versiones son variadas. Una de las primeras que cobró fuerza y que los estudiosos mantienen como legítima es la que propuso Manuel Toussaint en *Arte Colonial en México* (1974) refiriendo a la estatua de Luis XIV de Girardon, de la cual la familia García Cubas tenía un pequeño modelo en bronce que usó Tolsá. Joaquín Bérchez aporta una nueva visión advirtiendo del parecido de la estatua de Tolsá con el modelo de una ecuestre de Carlos III, en madera y a escala reducida, presentada a concurso convocado por la Academia de San Fernando de Madrid poco después del fallecimiento de dicho monarca en 1788. Sabido es que Tolsá permaneció en Madrid entre 1780 y 1789, antes de partir hacia Nueva España, y que posiblemente conoció el citado modelo cuya atribución sigue siendo discutida⁴⁶⁷. La última catalogación realizada por Leticia Azcue Brea indica: “Modelo del concurso de 1778-80 para un monumento conmemorativo al primer rey borbón (Felipe V), modificándose posteriormente en época de Carlos IV, la cabeza por la de Carlos III, que es seguramente de otra mano; el caballo... concuerda con la estética de Pascual de Mena”⁴⁶⁸.

Antes de la inauguración de 1803 hubo una provisional en 1796, en la que el canónigo José Mariano Beristáin predicó el sermón que fue conocido como *Sermón del Caballito*, dando origen a la denominación popular de la obra, que no deja de evidenciar la desde entonces negación del monarca español, al que el historiador español Lafuente Ferrari, al comentar la obra de Tolsá, no vaciló en caracterizarlo como “el rey más flojo, temeroso y obtuso de toda la historia de España” y decir que tenía “coronadas las sienes de un laurel que personalmente no había ganado”⁴⁶⁹.

La amplia parafernalia de festejos que acompañaron la inauguración encierran notas por demás curiosas como la liberación de 43 reos de delitos leves o la publicación de la conocida estampa dibujada por Rafael Gimeno y grabada por Joaquín Fabregat donde se ve la estatua de Carlos IV en el centro de la Plaza Mayor de México. La inauguración de 1796 se había realizado con un modelo en madera y estuco, todo dorado, que a duras penas sobrevivió un par de años más; a partir de entonces el pedestal quedó vacío esperando la obra definitiva.

Tras la Independencia mexicana, la obra, de 20.700 kilos de peso, 5,04 metros de largo y 4,88 de alto, se salvó de ser fundida para la fabricación de cañones, siendo rescatada y colocada en el patio de la Real y Pontificia Universidad de México (Palacio de la Inquisición) donde se mantuvo hasta 1852, año en que se le ubicó a la entrada del Paseo Nuevo, cuando aun no era este el sitio elegante, ni ostentaba el carácter simbólico, que años después le cabría bajo el nombre de Paseo de la Reforma. Para este entonces se habían suprimido en la estatua el carcaj y el águila en donde se apoyaba una de sus patas traseras, lo cual era considerado por los mexicanos como humillante. En el

⁴⁶⁵. Ibidem, pp. 79.

⁴⁶⁶. ESCONTRÍA (1929), pp. 30-40.

⁴⁶⁷. BÉRCHEZ (1989), p. 45.

⁴⁶⁸. AZCUE BREA (1994), p. 213.

⁴⁶⁹. LAFUENTE FERRARI (1962), p. 476.

nuevo emplazamiento reemplazó a la fuente que en 1829 había sido dedicada al general Vicente Guerrero y que incluía, entre otros aspectos, una pirámide sobre la que estaba colocada una estatua alusiva a la Independencia⁴⁷⁰. Lorenzo de la Hidalga fue autor del nuevo pedestal, siendo las placas de mármol que aluden a la historia político-artística diseñadas por José María Lacunza.

En 1978 la estatua fue trasladada a su actual ubicación; para entonces ya se hallaba casi por completo desdibujado su carácter conmemorativo original, inclusive podríamos citar una frase publicada en 1889 que rezaba: “Conservamos la estatua de Carlos IV, no porque rescate de la ignominia histórica a aquel rey imbécil, sino porque es un monumento levantado a la gloria de Tolsá”⁴⁷¹. Este suceso muestra una realidad que es moneda corriente en América, como es la existencia de varios monumentos dedicados a personajes cuya significación histórica ha caído en el desprestigio, o de los cuales poco o nada se sabe, respondiendo en parte la conservación de la obra a la fama del artista que la ejecutó o a sus calidades estéticas, prevaleciendo así su valor como patrimonio histórico sobre el declive de su alcance conmemorativo. Podemos citar finalmente otro monumento a Carlos IV, el instalado en Manila en 1824, cinco años después de su fallecimiento en Roma, obsequiada por los habitantes filipinos en gratitud -como reza la placa- al don benéfico de la vacuna”, colocándose por parte del Ayuntamiento de Manila, en 1866, la fuente que rodea a la estatua de pie.

Aun con la estabilidad que se supone al último traslado y emplazamiento del Caballito frente al Museo Nacional de Arte y mirando al Palacio de la Minería, insigne obra arquitectónica de Tolsá, cada tanto y por lo general por razones políticas y por la invalidez de la carga simbólica del personaje representado, se producen solicitudes para trasladar aquella obra. Debemos acotar aquí que, como en este caso en que el monumento se termina uniendo a otra obra del escultor y “dialogando” con ella, fue habitual la ubicación de estatuas de ciertos personajes vinculadas a algún espacio o arquitectura con la cual tuvieran relación, por lo general casas natales, campos de batalla donde hubieran salido victoriosos, o, como podemos ver en Chile, a actividades sociales y educativas de importancia, como el monumento a Vicuña Mackenna junto al cerro de Santa Lucía, o la estatua sedente de Andrés Bello en uno de los patios de la Universidad. En España ocurre con Murillo, Velázquez y Goya, y sus estatuas lindantes con el Museo del Prado.

Manuel Tolsá sería el constructor de otro importante homenaje escultórico al rey Carlos IV, la columna clásica rematada con capitel jónico erigida en Aguascalientes en 1808, a la que acompañaban cuatro farolas, una a cada lado del pedestal cuadrado que la sostenía. Al concluirse, se tomó la decisión de que en la cima fuera colocado no el citado rey sino su hijo Fernando VII, ejecutándose entonces una estatua de piedra. Tras la Independencia fue quitada esta escultura y colocada en su lugar la figura de un águila devorando a la serpiente. Entre los años 1948 y 1949 se construyó la conocida exedra, obra del arquitecto Roberto Álvarez Espinoza, autor también en la parte posterior de la misma de la fuente-monumento dedicada al músico y poeta Manuel M. Ponce. La columna estuvo coronada durante varios años por un mástil, oficiando de monumento a la bandera. En 1986 fue colocada el águila que hoy ostenta, copia de la realizada por el escultor Jesús F. Contreras. La base de la exedra se convirtió en panteón para recibir los restos del héroe liberal José María Chávez, fusilado por los franceses en 1864. En 1985

⁴⁷⁰ . SALAZAR HÍJAR Y HARO (1999), pp. 136-137.

⁴⁷¹ . “La Patria reconocida”. *El Partido Liberal*, México, 2 de febrero de 1889. Cit.: RODRÍGUEZ PRAMPOLINI (1997), t. III, p. 246.

la Plaza de Armas y la exedra fueron remodeladas, eliminándose el tráfico automovilístico y construyendo una comunicación con la Plaza de la República⁴⁷².

El país que mayor cantidad de estatuas de reyes españoles vio emplazadas en sus calles fue indudablemente Cuba, cuya dependencia de España (al igual que Puerto Rico) se prolongó a lo largo de casi un siglo más que el resto de las naciones americanas. Destacaron allí varias estatuas ejecutadas en mármol como la dedicada a Carlos III, obra del Director de la Academia de Bellas Artes de Cádiz (España), Cosme Velázquez, que fue erigida en 1803 en el Paseo Público de Extramuros, o la también pedestre de Fernando VII inaugurada en 1834 en la Plaza de Armas, cuyo proyecto fue iniciado por el escultor español José Alvarez Bouquel y concluida tras la repentina muerte de éste, por Antonio Solá. Ignazio Peschiera realizó también un anacrónico monumento a Fernando VII, erigido en Matanzas en 1836.

La figura de Carlos III habría de gozar de mayor consideración por parte del pueblo cubano que sus sucesores, entre otros muchos aspectos de carácter progresista, por su intervención para salvar a La Habana de la dominación inglesa durante el sitio a que fue sometida en 1763. Su monumentalización había sido decidida tras el concurso efectuado por la Sociedad Económica de Amigos del País en 1794, en el que debían señalarse quiénes eran los “cuatro sujetos de la antigüedad que más derecho tenían a la gratitud nuestra”, siendo seleccionados Cristóbal Colón, Juan Caraballo, Martín Calvo Arrieta y Carlos III. Es interesante mencionar, respecto del autor del monumento de este rey, el escultor Cosme Velázquez, cómo éste intentaba aprovechar el envío de la obra desde España para hacer otros negocios. En 1802 un periódico de La Habana publicaba la siguiente noticia: “Aviso al público. D. Cosme Velázquez, Académico de mérito de la Real de S. Fernando y Director de la de Cádiz, tiene en su poder varias piezas de escultura, adornos de sala, como son mesas de piedra, rinconeras con sus correspondientes adornos primorosamente doradas y otras piezas de varios usos, desea saber si en La Habana se necesita alguna de dichas piezas, con el aviso correspondiente irán cuando vaya la célebre estatua de mármol que acaba de hacer para dicha Ciudad, representa al sr. D. Carlos III primorosamente labrada y también podrá enviar dicho autor una Purísima Concepción de más de cinco cuartas de alto, adornada con una nube y varios niños, un Crucifijo de dos tercias de alto, una Virgen del Carmen de idem, un S. Sebastián de vara y media, una Santa María Magdalena del mismo tamaño, un niño pastorcito de media vara y otras efigies, todo perfectamente encarnado, con bellas encarnaciones y pintadas de paño naturales y si piden piezas de bronce como son esculturas y adornos como también de mármol, todo se trabaja en su taller de Cádiz”⁴⁷³.

La estatua de dicho rey fue inaugurada el 4 de noviembre de 1803, festividad de San Carlos Borromeo. Fechada en 1799, sería trasladada en enero de 1837 desde el sitio donde se encontraba, frente a los almacenes del Camino de Hierro que se inauguraría ese año, a la primera glorieta de entrada del Paseo de Tacón que llevaría su nombre. Tras la declaración de la Independencia, en agosto de 1901 el Ayuntamiento de Madrid propuso se entablaran negociaciones con las autoridades habaneras con el fin de adquirir la estatua para ser colocada en la Puerta de Alcalá, gestiones que no tuvieron éxito. En la actualidad se encuentra en los portales del Museo de la Ciudad de La Habana antiguo Palacio de los Capitanes Generales-, en la Plaza de Armas con notables deterioros.

Hacia 1827 se dio la iniciativa de erigir en La Habana un monumento a Fernando VII, el rey de las “nada gratas facciones” como aseveraría Juan Antonio Gaya Nuño, promovida por el Intendente de Ejército Claudio Martínez de Pinillo. En España, al igual

⁴⁷² . En: <http://www.folklorico.com/lugares/plaza-patria.html>

⁴⁷³ . *Papel Periódico de La Habana*, La Habana, 1º de abril de 1802. Cit.: SÁNCHEZ DE FUENTES Y PELÁEZ (1916), pp. 492-493.

que veremos con la de Cuba, las estatuas dedicadas al rey Fernando no estuvieron exentas de variadas vicisitudes, por caso la instalada en la Plaza de Santo Domingo en Murcia (1828) realizada por Santiago Baglietto, que fue “destruida por los liberales, lo mismo que la inaugurada el 2 de febrero de 1831, en la misma ciudad, obra de Francisco Elías, en plomo y dorada, que habría de desaparecer en 1837. Similares avatares sufrió el monumento inaugurado en Barcelona el 13 de noviembre de 1831 en honor a Fernando VII en la Plaza del Palau, obra del escultor Chardigny de Monge... Fue derribada el 5 de agosto de 1835”⁴⁷⁴. Sobre estos monumentos señala Reyero, lo mismo que para los de Isabel II en Oviedo, Palma de Mallorca y Madrid, que “están más cerca del retrato escultórico propagandístico... La propia controversia que suscitaron inmediatamente después de su inauguración, lo que propició su desaparición o transformación explica ese carácter”⁴⁷⁵.

En el caso de la de La Habana, la ejecución de la misma fue encargada a José Álvarez Bouquel, hijo del más conocido José Álvarez Cubero, tras ser elegido su proyecto sobre los presentados por Francisco Elías Vallejo y Esteban de Agreda. La estatua iba a ser ejecutada en Roma -más allá de que en la iniciativa del monumento se señalaba que debía hacerla un famoso escultor de Roma-, pero la muerte sorprendió a Álvarez Bouquel en 1829. El proyecto quedó retrasado, siendo asumido años después por otro escultor español, radicado y reconocido en la capital italiana, Antonio Solá, quien le representaría con el traje de la Real Orden Americana de Isabel la Católica, “teniendo el cetro en la mano derecha, en la izquierda el sombrero y recogiendo el manto, y en la afectuosa actitud de mirar al pueblo con la predilección que tantas veces le ha demostrado en premio de su acendrado amor y fidelidad”⁴⁷⁶, según recogía la prensa del momento.

Antonio Solá se había radicado en Roma a principios del XIX, formándose dentro de los cánones neoclásicos con Canova y Thorvaldsen, y ascendiendo en su consideración hasta ser nombrado en 1830 director de los pensionados españoles, cuando finalizaba su monumento más conocido, el de Daoíz y Velarde emplazado en Madrid. Su punto culminante lo alcanzaría en 1837 al ser nombrado presidente de la Academia de San Lucas⁴⁷⁷. En medio de ambos hitos biográficos realizó la estatua de Fernando VII para La Habana. Mientras culminaba dicho retrato en mármol acaeció la muerte del monarca español, con lo cual la inauguración del monumento en Cuba se convertiría en un homenaje póstumo, que fue acompañado de grandes festejos que incluyeron la construcción efímera de cuatro temples octogonales de orden dórico cubriendo las cuatro fuentes que, junto a dieciséis farolas, se habían emplazado de forma definitiva junto a la estatua.

El segundo monumento en importancia dedicado a Fernando VII fue el realizado por el italiano Ignazio Peschiera, figura principal del último neoclasicismo en la Liguria y autor de destacadas obras como la figura de la *Tragedia* para el Teatro Carlo Felice (1828), la Inmaculada de San Antonio alla Marina y el altar de la Capilla Senarega en San Lorenzo de Génova⁴⁷⁸, y que había ejecutado el primer monumento dedicado a Colón de los realizados en dicha ciudad (1821), en mármol, localizado en el Palazzo Tursi. La primera iniciativa en Matanzas había surgido años antes y se había contratado a otro escultor italiano, con taller en la ciudad, José Antonio Zacagno, decidiéndose como día de la inauguración el 30 de mayo de 1834, festividad de San Fernando. Tras fracasar Zacagno en su cometido, se comisionó en Génova al comerciante Bernardo Gozo para contratar a

⁴⁷⁴ . REYERO (1999), p. 33.

⁴⁷⁵ . Ibidem, p. 164.

⁴⁷⁶ . SÁNCHEZ DE FUENTES Y PELÁEZ (1916), p. 542.

⁴⁷⁷ . Para más datos ver: BARRIO OGAYAR (1966).

⁴⁷⁸ . SBORGI (1988), pp. 325-326.

otro escultor, ofreciéndole el encargo a Peschiera. Concluida en 1835, fue inaugurada al año siguiente. En 1869, a causa de la caída de los Borbones en España, la estatua fue quitada de su emplazamiento, en donde tres años después se ubicó una fuente, destinándose aquella a una escalera del Palacio de Gobierno. En 1875, con la restauración monárquica, fue reubicada a la entrada del Paseo de Santa Cristina, luego llamado de Martí⁴⁷⁹.

Tras la Independencia, ambos monumentos de Fernando VII continuarían en sus emplazamientos, en la Plaza de Armas el de La Habana y en el Paseo Santa Cristina el de Matanzas, espacios que cambiarían de nombre adjudicándoseles los de los Padres de la Patria Carlos Manuel de Céspedes (en 1923) y José Martí, respectivamente. La estancia en ellos del rey español resultaba ya una paradoja. En 1944 la Plaza de La Habana había sido declarada Monumento Nacional, exceptuándose de la declaratoria el monumento a Fernando VII. Mucho antes, en 1916, se había mencionado la posibilidad de quitar la estatua del rey español para reemplazarla por la que estaba pendiente de arribo desde Italia, la del presidente Tomás Estrada Palma. Las iniciativas para erigir la de Céspedes en la Plaza de Armas basaban parte de su estrategia en la creación del eje simbólico que, a través de las manzanas de casas comprendidas entre las calles Obispo y O'Reilly, uniría su figura a la de Martí en el Parque Central. La estatua del rey permanecería allí hasta 1955 en que fue reemplazada por la de Céspedes ejecutada por Sergio López Mesa, pasando aquella a la Oficina del Historiador, en 1975 al portal de los Capitanes Generales y más tarde a su actual emplazamiento en la calle O'Reilly.

En cuanto a la estatua de Fernando VII en Matanzas, su remoción del Paseo Martí se produjo en 1947, satisfaciendo de esta manera a los muchos que no defendían a la figura del monarca, porque -parafraseando a Emilio Roig de Leuchsenring- “su bajeza moral como hombre y cómo gobernante se manifiesta contumazmente durante toda su vida cual tara congénita incurable, por lo que resulta absolutamente imposible intentar siquiera una explicación o atenuación de sus crímenes, vilezas y depredaciones”⁴⁸⁰.

La historia de la monumentalización de Isabel II encierra también notables contingencias, las que fueron ampliamente estudiadas por Eugenio Sánchez de Fuentes y Peláez⁴⁸¹, en cuyas investigaciones nos basamos para presentar un examen resumido de la misma. En este sentido debemos señalar la existencia de dos monumentos públicos dedicados a esta reina, el primero de ellos inaugurado en 1840 en la que se retrató a la reina niña, que en ese momento contaba con diez años de edad. La misma fue ubicada en la plazuela inaugurada entonces en la Alameda de Extramuros, frente al Gran Teatro de Tacón, espacio que pasó a llamarse de Isabel II. La estatua fue realizada en bronce, teniendo una altura de un metro y medio, y estando caracterizada por mostrar a la reina con el cetro en la mano derecha mientras, con la izquierda, sostenía el globo terráqueo. La estatua, el pedestal y la reja fueron donados por el Conde de Casa Brunet, que tiempo después pasaría a residir a Cádiz.

En 1853 surgió la iniciativa de reemplazar dicha obra por otra de mayor dignidad y sobre todo que representara una reina más acorde con la edad que en ese momento tenía. Aquí debemos aludir también a una diligencia similar originada en Manila al año siguiente, gestión iniciada por el teniente general Manuel Pavía, marqués de Novaliches, Gobernador Capitán General de Filipinas. En el caso de ésta, el encargo recaería en el escultor español Ponciano Ponzano, quien representaría a Isabel II con el traje de corte que llevaba el 2 de febrero de 1882 cuando fue agredida por el sacerdote sexagenario Martín Merino, al acudir a misa en Nuestra Señora de Atocha en Madrid. En 1857, avanzados los trabajos, recibió

⁴⁷⁹ . ROIG DE LEUCHSENRING (1956), pp. 81-82.

⁴⁸⁰ . Ibidem, p. 37.

⁴⁸¹ . SÁNCHEZ DE FUENTES Y PELÁEZ (1916), pp. 545-556 y 565-596.

en su estudio la visita de la Reina; ésta, gratamente sorprendida por la obra, comisionaría la realización de una semejante a su escultor de cámara, con la idea de ser destinada a Cuba, de la cual no tenemos noticia. Fundida en bronce en los talleres Eck & Durand de París, la de Ponzano se inauguró en Manila en 1860. Tras la revolución de 1868 y el derrocamiento de Isabel II la estatua fue quitada de su sitio, en actitud similar a lo que ocurriría en La Habana como comentaremos enseguida⁴⁸².

En cuanto a la de La Habana, se convocó una suscripción popular para recaudar fondos, la cual fracasó en su intento de juntar una buena suma de dinero. Se decidió de cualquier manera colocar la primera piedra, el 19 de noviembre de 1853, día de Santa Isabel de Hungría, y enviar a España la estatua a sustituirse como regalo a la propia reina, lo que no llegó a realizarse. El citado día, coincidiendo con el homenaje, fue inaugurada la primera línea de telégrafos eléctricos en Cuba. La nueva estatua le fue encargada al escultor marsellés pero residente en el país Philippe Garbeille, contratándose con una empresa italiana con sede en Nueva York, la casa Negretti y Leoni, la adquisición de un bloque de mármol de Carrara. Fue el retraso en la llegada del mismo a La Habana la causa de la postergación de la realización e inauguración del monumento por cuatro años. Las razones esgrimidas por los empresarios era que les estaba resultando difícil ubicar un barco a través de cuya escotilla pudiera entrar el gran bloque de piedra: “El único motivo que nos ha impedido cumplir hasta ahora, ha sido la imposibilidad de embarcar el block, y esto no se podía preveer, ni es nuestra la culpa, y por consiguiente, ya que no han querido remitirnos el *sbozzeto* o dibujo de la estatua para reducir la piedra, es preciso esperar a que se presente la oportunidad de un barco que lo pueda traer, pues en la contrata no está estipulado un tiempo determinado sino que dice: *lo más pronto posible*, y esta posibilidad no ha llegado todavía”⁴⁸³.

El nuevo monumento se inauguró con grandes festejos el 19 de diciembre de 1857, nuevamente coincidiendo con la festividad religiosa de la reina, trasladándose en 1863 al parterre construido entonces frente a Escauriza. Seis años después, como consecuencia del derrocamiento de los Borbones en España, fue quitada de su sitio, alojándose en su pedestal la estatua de Colón realizada por Cucchiari y que desde 1862 se encontraba en el patio del Palacio de los Capitanes Generales; en 1875, restaurada la monarquía, ambas esculturas regresarían a sus respectivos sitios. En 1899, tras la Independencia, la estatua de Isabel II fue quitada nuevamente y en 1903 sería solicitada por el Museo de Cárdenas donde actualmente se encuentra. Sobre el pedestal vacío del Parque Central se ubicó una discutida estatua realizada en calamina que representaba a la Libertad sujetando con su mano derecha un escudo de los Estados Unidos. En 1909 la misma fue quitada de allí ante la algarabía popular, siendo donada al Ayuntamiento de la Villa de Güines, ubicándose en la Plaza de Arango y Parreño donde años después sería derribada y destruida por un ciclón. En el Parque Central de La Habana se había inaugurado en 1905 el monumento a José Martí.

De todos los monarcas españoles en la América Independiente quien mayor fortuna alcanzaría como objeto de representación sería Isabel la Católica, en su vinculación al Descubrimiento de América, como se hizo en Bogotá en 1893 cuando el escultor italiano Cesare Sighinolfi colocó su estatua junto a la de Colón, o a la difundida idea del “hispanismo” que se produjo en los países del continente en torno a los años de celebración de los centenarios de la emancipación y en los lustros posteriores. Más tarde la hispanidad encontraría emblemáticas las figuras de los conquistadores (podríamos mencionar el período 1935 a 1962, desde la erección del monumento a Pizarro en Lima hasta la de Valdivia en Santiago de Chile).

⁴⁸² . Cfr.: RINCÓN (2002), pp. 91-96.

⁴⁸³ . SÁNCHEZ DE FUENTES Y PELÁEZ (1916), p. 587.

En el caso de Isabel de Castilla, unas veces aparece formando parte de un conjunto con otras figuras como coprotagonistas -como el citado de Bogotá- y en otras significando ella misma el monumento como es el caso de la estatua que se le dedicó en La Paz, obra del escultor balear Jaime Otero Camps, levantada en la avenida Arce de la capital boliviana en 1927, conjunto que completan las figuras alegóricas de España y Bolivia dándose la mano. En Guatemala se le dedicó otro, éste del escultor Rafael Yela Günther, autor también de los monumentos a Tecún Umán y el dedicado al Trabajo (popularmente conocido como el *Muñecón*) en la capital del país, y los de Benito Juárez y Gabriel Pinillos en Quetzaltenango. Otros reyes “históricos” aparecen monumentalizados, como es el caso de Fernando III obra del escultor Troiano Troiani que corona el frontón de la iglesia de la ciudad de San Fernando de Maldonado (Uruguay).

12.b. Los monumentos a Cristóbal Colón.

12.b.1. Algunas consideraciones históricas y conceptuales

La figura del descubridor de América puede considerarse como elemento unificador, al menos temáticamente, dentro de la escultura monumental en Iberoamérica. Puede afirmarse que prácticamente en todas las naciones del continente, en mayor o menor medida y según las posibilidades, se honró la memoria de Cristóbal Colón a través de monumentos. Destacó como característica interesante la planteada por Hugh Honour y recalada por Fausto Ramírez, vinculada al romanticismo en boga del XIX, que convertía a Colón en el viajero de viajeros: “podría ser reputado por prototipo del artista o del poeta romántico. Era el explorador que se había aventurado en un mundo totalmente nuevo, el visionario cuya mirada había sobrepasado los límites conocidos, el hombre de genio incomprendido por sus contemporáneos, pero merecedor por parte de sus pósteros de la gloria que se le había rehusado en vida”⁴⁸⁴.

En el análisis de los monumentos a Colón adquieren gran significación los pedestales, que definen la intencionalidad, ideología y carácter de aquellos. Las estatuas que los coronan pueden parecerse unas a otras, pero la “apropiación” del personaje y de sus hazañas se juega por lo general en el pedestal, en las figuras que incorpora, en los relieves que se integran y en las inscripciones que se colocan. En este sentido, cada comunidad se “adueña” de Colón, haciendo hincapié en los propios intereses, como lo hicieron los italianos al potenciar su origen genovés⁴⁸⁵, o como ocurrió por caso en los monumentos de Barcelona (1888) y de Las Palmas de Gran Canaria (1892), obra de Paolo Triscornia di Ferdinando, en los que se resaltan las vinculaciones entre Cataluña y América en el primero y el paso de Colón por el puerto de Las Palmas en el segundo. De fechas más recientes es un monumento al Descubrimiento en la localidad pontevedresa de Baiona (1965) cuya presencia allí responde a que fue esta villa a la que llegó el 10 de marzo de 1493 “La Pinta”, convirtiéndose en el primer pueblo de Europa en saber del Descubrimiento, o como reza una de las inscripciones del monumento, “en anunciar, para asombro del mundo, el milagro del descubrimiento de las Américas”⁴⁸⁶.

En el caso de Génova también es importante destacar que el “carácter nacional” del monumento inaugurado en 1862 fue dado también por la participación de ocho artistas de distintas partes del país, que con la misma propiciaban una imagen de “unidad nacional

⁴⁸⁴ . De Hugh Honour, citado por Fausto Ramírez en ACEVEDO Y OTROS (2001), p. 156.

⁴⁸⁵ . No debemos olvidar que durante mucho tiempo otras localidades italianas como Bugiasco, Gogoletto, Finale, Quinto, Nervi, Savona, Palestrella, Arbizoli, Cosseria, Val d’Oneglia, Castel de Curreo, Piacenza y Pradello, disputaron a Génova el supuesto honor del nacimiento de Colón.

⁴⁸⁶ . GALLEGO ESPERANZA (1996), p. 132.

operada a través del lenguaje del arte”, como señaló Franco Sborgi en el completo estudio sobre dicha obra⁴⁸⁷. Esta idea es aplicable también en buena medida, al monumento a Vittorio Emanuele II de Roma y al dedicado a Alfonso XII en Madrid, conjuntos monumentales de los que tomaron parte varios y reputados artistas de Italia y España respectivamente. En definitiva, Colón se trata de un personaje de carácter universal del que, según se localice el monumento, se exaltan unos u otros valores y/o hechos históricos, vinculándose como vimos al sitio de emplazamiento del monumento, lo que indica a la vez la importancia que tiene para ese sitio y justifica su presencia monumental en el mismo. Tampoco debe escaparse la acertada observación de Manuel García Guatas respecto de la vinculación de la figura de Colón a la idea del progreso, dado el emplazamiento de algunas estatuas en las cercanías de estaciones de ferrocarril como el de Génova (en la Plaza Acquaverde) o el inaugurado en Washington en 1912, frente a la Union Station⁴⁸⁸.

Existieron casos en los que las disputas se originaron a partir del momento en que el personaje fue reivindicado tanto por italianos como por españoles. Esto ocurrió por caso en 1892 en Chivilcoy, Argentina, país en el que las corrientes inmigratorias y en especial de las dos penínsulas, tenían ya una presencia más que relevante. “Llegado el momento de su inauguración surgió un inconveniente al resolver qué inscripción debía llevar el frente de la obra. Los españoles opinaron que la leyenda debía ser en idioma castellano; los italianos por el de su patria, lo que llegó a crear un conflicto entre los miembros de la Comisión al punto de poner en peligro su inauguración. Fue entonces cuando para resolver el problema decidieron consultar al cura párroco... quien obrando con talento y acierto aconsejó que la leyenda del frente se grabara en latín y en las otras tres caras restantes en castellano, italiano y francés”⁴⁸⁹.

También cuando se verificó la inauguración del monumento a Colón en Buenos Aires, en 1921, los discursos hacían referencia a Italia, España -el Descubrimiento de América fue el hecho más trascendental de su historia- y la Argentina, pero claramente privilegiando a la primera de las naciones, destacando a Roma como la “gran madre”. En los discursos se exaltó la formación italiana de Colón, lo que llevó a Van Deurs y Renard a referirse a una “celebración de italianos para italianos... y argentinos”⁴⁹⁰. No debe olvidarse que ciudades como la propia Roma carecían para entonces de un destacado monumento a Colón, aun cuando en esta ciudad se hubiese formado para 1892 un comité pro-monumento, decidiéndose emplazar la estatua frente a la de la Inmaculada Concepción en... la Plaza España!.

Los monumentos a Colón fueron en otras ocasiones motivo de tensión entre españoles e italianos. Podemos aquí rescatar los términos en los que se manifestó el arquitecto José Marín Baldo en 1876 al referirse al monumento inaugurado la década anterior en Génova, al cual consideraba un insulto a España: “Génova, la madrastra de Cristóbal Colón, en su envidia y su despecho, hace pocos años levantó un monumento a éste su hijo abandonado, y no encontró entre las páginas de su historia otra mejor que traducir en los bajos relieves que decoran el pedestal, que la de presentar a Colón cargado de grillos y cadenas en su oscuro calabozo. Sin duda con esto ha querido hacer un insulto a España...”. Este tema habría de ser motivo de un óleo firmado en 1864 por Lorenzo Delleani (Civica Galleria d’Arte Moderna, Génova).

Volviendo a Marín Baldo, hablaba también de Génova como “la madrastra de Colón”: “en vez del monumento que ha levantado, queriendo insultar a España en uno de sus bajo-relieves, debería haberlo hecho con programa de más verdad, diciendo: *Colón*

⁴⁸⁷ . SBORGI (1983-1985), p. 331.

⁴⁸⁸ . GARCÍA GUATAS (2003), p. 75.

⁴⁸⁹ . AMOROTO (1994), p. 26.

⁴⁹⁰ . VAN DEURS-RENARD (1994), p. 95.

abandonó esta su patria, donde fue despreciado su proyecto de viaje al descubrimiento de un Nuevo Mundo, para buscar hospitalidad en otra parte, el día tantos de tal año". A lo que más adelante, al esbozar su propio proyecto de monumento al Descubridor, al que referiremos más adelante, apuntaba el plan de indicar en el basamento a "todas las naciones a que presentó Colón sus proyectos de viaje, siendo menospreciado y desatendido", entre ellas a Génova. En un segundo basamento se ubicaría "la primera puerta que halló cerrada Cristóbal Colón, la puerta coronada con el escudo de Génova, *su madre patria*"⁴⁹¹. Líneas atrás señalábamos un lienzo de Delleani, que dañaba la imagen de España en su vinculación con la figura de Colón, pero no fue el único: quizá aun más humillante era el que mostraba a Colón ante el consejo de Salamanca en el que se ve al marino desahuciado e incomprendido, de quien se mofan algunos de los presentes, obra de Nicola Barabino que se halla en el Palazzo Orsini de Génova.

Estos conflictos identitarios no se limitaron a los señalados entre españoles e italianos, sino que también los encontramos entre catalanes y madrileños. Lógicamente estos no digirieron del todo bien que aquellos se le adelantaran en la conmemoración y menos que hubiesen cristalizado una imagen "catalanista" del Descubrimiento de América, diferente a la "hispanista" o "castellanista" que consideraban la más adecuada. El monumento que se inauguraría en Madrid exaltaría principalmente a Isabel la Católica y a la Cruz; en el de Granada aparecían la reina y el Descubridor; el de Barcelona ampliaba sus miras con una mirada más "imperialista", simbolizada en la representación emblemática de las cuatro potencias protectoras de la aventura, es decir Cataluña, Aragón, Castilla y León. Al celebrarse el cuarto centenario en 1892, el Ayuntamiento de Barcelona se mostró mesurado en los festejos y el monumento colombino solamente fue objeto de la colocación de una placa conmemorativa pero sin convertirse en eje de ninguna celebración especial. Michonneau se preguntaba "¿por qué la ciudad española dotada del monumento más grande del mundo dedicado a Colón se negaba a conmemorar el cuarto centenario del Descubrimiento?". Alude a irregularidades, desajustes del presupuesto y, finalmente, la salida a luz de escándalos de corrupción en el Ayuntamiento⁴⁹².

Otro aspecto interesante que refleja Reyero es la frecuencia con que las figuras secundarias del monumento se convierten en las principales, por encima del personaje central del monumento: "algunas figuras o grupos colocados junto al pedestal y que parecen, en principio, subsidiarias, al menos formalmente, porque se encuentran en un nivel inferior, funcionan, en realidad, como principales porque tienen mayor relevancia visual, incluso, que la figura conmemorada y, sobre todo, porque contribuyen a explicar el verdadero alcance ideológico del monumento mismo"⁴⁹³; ejemplifica Reyero con los grupos colocados en la base del monumento a Colón en Barcelona, al que podemos vincular al homónimo de México, obra de Charles Cordier inaugurada en 1877, en el que no obstante la preponderancia del genovés en lo alto del monumento, se ha dicho que las efigies de los cuatro religiosos que decoran los ángulos del primer cuerpo, eran artísticamente superiores a la figura de aquel: "Según los inteligentes, la figura de los frailes es muy superior a la de Colón, que según se dice no es muy parecida a éste, ni representa la edad que el navegante tenía cuando descubrió la América. El monumento además parece inspirado en uno erigido en Worms a Lutero, y del que es autor Ernesto Rietschel"⁴⁹⁴.

⁴⁹¹ . Ver: MARÍN BALDO (1876), pp. 14, 34 y 73.

⁴⁹² . Ver: MICHONNEAU (2002), pp. 123-141.

⁴⁹³ . REYERO (1999), p. 222.

⁴⁹⁴ . DE LA PEÑA Y REYESA.. "El Monumento a Colón". *Revista de Sociedad, Arte y Letras*, México, 9 de octubre de 1892. Repr.: RODRÍGUEZ PRAMPOLINI (1997), t. III, p. 362.

Si bien monumentos a Colón como los señalados incluyeron numerosas figuras de personajes vinculados no directamente a él y sí más al acontecimiento del Descubrimiento y los primeros años de la conquista, más usual fue la representación de Colón en el acto del Descubrimiento, en la que se le veía junto a una india desnuda que aparecía sentada en actitud sumisa, con una cruz en una de sus manos y desdeñando una flecha con la otra, simbolizando la aceptación de la evangelización. Esta iconografía fue la integrada por el arquitecto Michele Canzio en el proyecto de monumento a Colón que resultaría vencedor en el concurso que se realizó en Génova en 1846 y al inaugurarse el mismo en 1862, pudiendo apreciarse también en los monumentos emplazados en Lima (1860) y Cartagena de Indias (1895), por citar algunos ejemplos, realizados todos ellos por artistas italianos. Más allá de estas similitudes deben mencionarse notorias diferencias como ser la presencia del ancla sobre la cual se apoya Colón con su mano izquierda en los monumentos de Génova y Cartagena, donde también aparece con un rostro más juvenil, detalles que no aparecen en el de Lima, en el que, asimismo, vemos un pedestal mucho más austero y de menor elevación que el italiano⁴⁹⁵.

12.b.2. Iconografías italianas en los monumentos colombinos americanos

Aun cuando debemos tomar en consideración al busto de Colón integrado al Templete de la Plaza de Armas en La Habana (1828), gracias a la donación del obispo José Díaz Espada y Landa, o la estatua emplazada en Nassau (Bahamas) dos años después, el primer gran monumento al navegante en Iberoamérica fue el emplazado en Lima (Perú), en 1860, primitivamente en la Alameda de Acho y sucesivamente en la plazuela de Santa Ana (1868), en el Palacio de la Exposición (1872), “donde entraría a formar parte del primer proyecto de gran envergadura para la transformación de la ciudad”⁴⁹⁶, recalando finalmente en el Paseo Colón. La escultura destaca por aquel detalle de la india sosteniendo la cruz que le entrega Colón (quien mira a la vez hacia el cielo) y desdeñando una flecha con la otra, esquema de neto tinte eurocentrista inspirado en la estatua de Pietro Fraccia que coronaría el monumento a Colón inaugurado en la Plaza Acquaverde de Génova (Italia) en 1862, realizado bajo la dirección de Lorenzo Bartolini, y para el que Revelli hizo el bajorrelieve *Colón encadenado*, en el que incorpora la doliente figura de la “América” indígena que después se vería en el monumento limeño. En el monumento genovés, en el que Colón apoya su mano izquierda sobre un ancla, reza la inscripción: “A Cristóbal Colón, la patria”, y le acompañan las alegorías de la Piedad, Ciencia, Constancia y Prudencia. Para establecer un atuendo para el almirante lo más ajustado posible a la realidad los genoveses habían recurrido a la erudición del español Valentín Calderera quien elaboró un informe presentado en 1847⁴⁹⁷.

Nos interesa aquí introducir referencias acerca de Salvatore Revelli, que en América es conocido por el monumento de Lima aunque poco más se sabe de él. Una exposición realizada en 1995 en su localidad natal Taggia, quien cuenta inclusive con una calle que lleva el nombre del artista, permitió realizar un amplio estudio histórico sobre su obra⁴⁹⁸, que nos permite saber más de su trayectoria, inclusive las vinculaciones con América. El primer dato de interés en este sentido es su formación en Roma, a partir de 1839, en el taller de Pietro Tenerani, artista relacionado con nuestro continente por haber sido, fundamentalmente, uno de los iconógrafos de Simón Bolívar más reputados. Según

⁴⁹⁵ . GARCÍA GUATAS (2003), p. 78.

⁴⁹⁶ . MAJLUF (1994), p. 45.

⁴⁹⁷ . GARCÍA GUATAS (2000), p. 716.

⁴⁹⁸ . CERVINI (1995). Los datos de los párrafos procedentes provienen mayoritariamente de esta obra, aunque también debemos citar el trabajo de SBORGI (1988), pp. 348-350.

referencias documentales, Revelli habría colaborado con él en torno a 1844 cuando finalizaba la estatua del Libertador que se habría de inaugurar en la Plaza Mayor de Bogotá en 1846. Un año antes, en 1845, se convocó en Génova el concurso para dotar a la ciudad de un monumento a Colón, dando inicio al proceso que culminaría con la inauguración de 1862 y en el que participarían otros escultores italianos con obra en América como Santo Varni, autor de la figura de la *Religión*, o Giovanni Battista Cevasco, autor del relieve en el que se ve a *Colón presentado a los Reyes de España los frutos de la nueva tierra*. A Revelli le fue encargado el relieve de “Colón encadenado antes de partir para Europa”, iniciando así su vinculación estrecha al tema colombino⁴⁹⁹.

Sabedores del conocimiento histórico e iconográfico que Revelli había adquirido gracias al encargo genovés, las autoridades peruanas le contrataron en julio de 1853, y por 4.300 escudos, para realizar un monumento a *Colón y América* destinado a Lima. En 1855 la estatua estaba en condiciones de ser entregada a los peruanos pero el retraso en los pagos al escultor hizo que la cesión se dilatase. Finalmente en 1857 el monumento fue embarcado a Lima, inaugurándose en 1860, al año siguiente de la prematura muerte de Revelli, con sólo 43 años de edad. El monumento limeño fue considerado una de las obras insignes del artista, aunque su producción mayor estuvo vinculada a la escultura religiosa, con varias obras realizadas para iglesias de Taggia, y otras para el Vaticano, las que le valieron el nombramiento de académico de San Lucas en 1858. Al celebrarse el centenario de su nacimiento, se realizó en Taggia un cartel conmemorativo en el que junto a su efigie podían verse dibujados el Colón de Lima (siguiendo un grabado de Francesco Semino publicado en 1855) y la “Madonna del Sacro Cuore” de la parrocchiale di Santi Giacomo e Filippo, de la misma ciudad.

La iconografía creada para el monumento genovés se potenció desde Italia, ya que no tenemos referencia de monumentos españoles a Colón que recurran a ella. Muchos artistas italianos habrían de seguir dicho modelo, no sólo dentro de su propio país sino también en América, como el de la Plaza de la Aduana, de Cartagena de Indias (1895), que lo reproduce fielmente a excepción de pequeños detalles que lo hacen distintivo; fue realizada por un autor italiano cuyo nombre desconocemos, aunque sí está claro que fue donado por un empresario italiano, Juan Bautista Mainero y Trucco, nombrado entonces “hijo de Cartagena”, nacido en Pietra Ligure. Esta obra se erige indudablemente en el más importante de los elevados en Colombia, aunque también destaca el de Barranquilla, cuya erección data de 1910, realizado por la compañía Tomagnini de Pietrasanta (Italia) por iniciativa de un particular, Francisco Fiorillo, y que muestra a Colón también de pie e indicando, en una esfera terrestre ubicada a su izquierda, a América.

Con variantes iconográficas destaca el monumento erigido en 1870 en Ciudad Colón (Panamá, entonces Colombia), escultura del italiano Vincenzo Vela que, exhibida en la Exposición Universal de París de 1867, fue donada por la emperatriz Eugenia de Montijo. Esta obra, originalmente destinada al puerto mexicano de Veracruz, lo que la hubiera convertido en el primer monumento dedicado al almirante en México, fue colocada sobre un pedestal hecho por el italiano Mario Lambardi, radicado en Bogotá. La imagen de la indígena semidesnuda, en este caso de pie aunque agachada, pero no arrodillada como las de Génova, Lima o Cartagena, había sido utilizada muchos años antes, entre 1837 y 1843, por el italiano Luigi Persico, en el conjunto estatuario de homenaje a Colón emplazado junto al Capitolio de Washington (Estados Unidos), que representaba al Nuevo Mundo en el acto de ser descubierto⁵⁰⁰.

El origen de la monumentalización del Descubridor en Colombia está signado por una antigua ley de 1858 que establecía la erección de un homenaje escultórico en la ciudad

⁴⁹⁹ . Ver: ROSSI (1851).

⁵⁰⁰ . ACEVEDO Y OTROS (2001), p. 155.

de Colón, ubicada en el istmo de Panamá. La citada ley, firmada por el general Tomás Cipriano Mosquera, a la sazón presidente de la Cámara de Representantes, recién se vería cumplida con el emplazamiento de la estatua de Vela muchos años después. Tras la donación efectuada por la emperatriz Eugenia de Montijo, el ministro de Colombia en Francia, Torres Caicedo, le escribía agradeciéndole el gesto y diciéndole que “si la magnánima Reina Isabel cedió sus joyas para ayudar a la realización de la altísima empresa acometida por Colón, la no menos magnánima Emperatriz Eugenia cede a un país allende al Atlántico, una hermosa obra de arte”⁵⁰¹.

La estatua llegó a Panamá en 1870, siendo su primer emplazamiento público el patio del ferrocarril, integrándose el acto dentro de los festejos en honor de sir Charles Bright quien llegó a Colón para desembarcar el cabo del primer cable submarino que permitiría comunicar a la ciudad con el resto del mundo. En 1879, gracias a las gestiones del Conde de Lesseps, la estatua se trasladó a la entrada del nuevo puerto de Colón y del canal interoceánico. En 1904, al celebrarse el convenio Arias-Davis estableciendo los límites de la Zona del Canal, la estatua pasó a formar parte de la jurisdicción de Estados Unidos, siendo reclamada a posteriori por los panameños. En 1916 fue encerrada entre dos paredes para preservarla de posibles daños que pudiera originar la construcción de los nuevos muelles, siendo removida a terrenos privados, los del Hotel Washington; en 1926 Panamá logró la devolución de la estatua aunque debió seguir insistiendo con su traslado a un sitio público, lo cual logró en 1930 cuando fue erigida en el Paseo del Centenario, sobre pedestal diseñado por el ingeniero Genaro N. Ruggieri y ejecutado por los hermanos españoles Noriega⁵⁰².

En cuanto al escultor Vela, al momento de realizarla tenía tras de sí una destacada trayectoria que incluía un premio en la exposición de París de 1855 por su *Espartaco*, prestigio que se incrementaría sobre todo con *Los últimos días de Napoleón I*, obra presentada en la exposición parisina de 1867 y que hoy se conserva en Versalles. Destacó también Vela por la realización de otros monumentos como los dedicados al ejército sardo en la Plaza Castello de Turín (1857-1858), a Tommaso Grossi (1858) y a Agostino Bertani (1888), estos últimos en Milán. El propio artista, tras su fallecimiento en 1891, sería inmortalizado en un destacado monumento (1909-1911) realizado por el escultor Annibale Galateri, emplazado originalmente en el entorno de la Galería Moderna, y que en la década de 1950 se trasladó a la avenida Estados Unidos. Esta obra incluye una reconstrucción teórica de un boceto de *Los últimos días de Napoleón I*, frente al cual se ve al artista en el acto de estar meditando acerca de como continuar su trabajo sobre la piedra, pero asimismo de estar sumido en mutuo coloquio con Napoleón, en claro paralelo con la anecdótica miguelangelesca⁵⁰³.

12.b.3. Monumentos a Colón en la América española y en la Península

Mencionamos con anterioridad el busto de Colón de La Habana, de 1828. En la isla de Cuba, el primer proyecto de monumentalizar al almirante se había establecido el año anterior con la idea de ser erigido en la Alameda de Extramuros de la capital pero nunca se concretó entre otras cuestiones porque el Gobernador General de la isla consideró que su factura en piedra de San Miguel sería muy “grosera” pensando en el homenaje al insigne descubridor. Un segundo proyecto data de 1850 cuando se dio una iniciativa, al final

⁵⁰¹ . Cit.: SUSTO (1930), pp. 14-15.

⁵⁰² . Ibidem, pp. 24-30.

⁵⁰³ . LANZARDO (1992), pp. 132-133 y 177.

trunca, por parte del Regidor de la ciudad Ramón de Montalvo y Calvo, que establecía la posibilidad de que en el mismo quedasen albergados los restos del egregio navegante⁵⁰⁴.

En el patio del viejo Palacio de los Capitanes Generales, luego Ayuntamiento de la capital cubana, sería colocada mucho tiempo después, en enero de 1862, una estatua de Colón, realizada dos años antes en Carrara por el escultor J. Cucchiari; la misma llegó a atribuirse al francés Phillipe Garbeille, autor de la estatua en mármol de Isabel II (1857) y de una serie de bustos que fueron destinados a la Universidad Nacional, quien solamente había oficiado de intermediario para llevar la estatua a Cuba. En 1870, derrocados ya los Borbones en España, se quitó del Parque Central la estatua de Isabel II colocándose en su lugar la de Colón, situación que duró hasta la restauración de la monarquía en 1876, cuando ambas obras retornaron a sus lugares de origen⁵⁰⁵. La de Isabel II sería quitada definitivamente en 1899. El citado monumento habanero de Colón inicia en América la larga serie de homenajes estatuarios que muestra al almirante de pie y con la mano izquierda apoyada sobre el globo terráqueo, a su vez apoyado en un plinto. También para la capital cubana se destinó una escultura sedente de Colón, obra de Venancio Vallmitjana, que fue donada a la Real Sociedad Económica de La Habana, por el señor Gabriel Millet en 1881.

Sin embargo el monumento a Colón más destacado en el país fue el ejecutado en 1860 por el español José Piquer y Duart para Cárdenas, cuyos broncees fueron fundidos por Maurel en Marsella; éste y el de Cucchiari se constituyeron en los dos primeros homenajes estatuarios a Colón de importancia en territorio español. Este carácter pionero de Cuba ya había sido experimentado al trazarse las líneas ferroviarias en 1837, antes de que hubiese ferrocarril en la propia España. La importancia del valenciano Piquer y Duart es reconocida sobradamente en España, siendo el último artista en ostentar el cargo de “Primer Escultor de Cámara” de la corona española. En 1832 fue nombrado Académico de Mérito en San Fernando (Madrid). Tras ello, viajó a México y los Estados Unidos entre 1836 y 1840. En la capital mexicana realizó pocas obras, entre ellas el busto de su protector, el señor Motreño, un Cristo colosal encargado por el Conde del Peñasco, y pintó las *Mujeres fuertes de la Biblia* en la iglesia de Santa Clara. Obras suyas en España fueron los relieves del monumento a Cervantes de Madrid, cuya estatua principal fue realizada por Solá. Uno de ellos muestra a *La Diosa de la Locura guiando a Don Quijote y Sancho*, “curiosa mezcla de viejas convicciones clasicistas con otras declaradamente románticas. El otro relieve, alusivo a la aventura de los leones...”⁵⁰⁶. Realizó también Piquer la Isabel II (Biblioteca Nacional de Madrid) y el Sepulcro del general Espoz y Mina (Catedral de Pamplona). La citada reina le encargaría la “*Virgen del Refugio*” para Vieques (Puerto Rico)⁵⁰⁷. En 1874 el Marqués de Molins leyó el discurso de la sesión inaugural de la Academia, que versó sobre “Piquer y sus amigos”⁵⁰⁸.

La estatua de Colón realizada por Piquer para Cárdenas destacaba por el alejamiento de este artista de los cánones clasicistas, mostrándose más cerca de los arrebatos del romanticismo, dada también su admiración por David d’Angers y Rude, lo cual es palpable no solamente en la efigie principal sino también en el relieve frontal del monumento, dedicado a la Fe, aunque esta iconografía también generó discusiones: “El

⁵⁰⁴ . SÁNCHEZ DE FUENTES Y PELÁEZ (1916), pp. 227-238.

⁵⁰⁵ . “La estatua de Colón en el Ayuntamiento”. *Arquitectura*, La Habana, N° 131, junio de 1944, p. 204.

⁵⁰⁶ . GAYA NUÑO (1966), p. 170.

⁵⁰⁷ . Ver: DÁVILA, A.. “Un regalo de Isabel II a la isla de Vieques: la Virgen del Refugio, obra de José Piquer y Duart”. *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, San Juan, N° 36, julio-septiembre de 1967, pp. 6-9.

⁵⁰⁸ . Para ampliar detalles biográficos de José Piquer y Duart consultar: SENTENACH, N.. “Miscelánea. Don José Piquer”. *Boletín de la Real Academia de San Fernando*, Madrid, 31 de marzo de 1914, pp. 172-184.

bajo relieve del frente, muy hermoso, representa según algunos, el triunfo de la fe y la derrota del infierno por la victoria obtenida con el descubrimiento, pero otros lo explican diciendo que la figura central es la Fe, la tierra es la descubierta y las naves que flotan sobre el mar son las famosas carabelas, lo cual simboliza el pensamiento de que Colón dio a España, por su fe, un Nuevo Mundo⁵⁰⁹. Los broncees fueron fundidos por M. Maurel en Marsella en 1861, inaugurándose el 25 de diciembre de 1862 en Cárdenas en medio de amplísimos festejos.

Dichos fastos fueron reseñados en un folleto publicado a la sazón por D. R. Zambrana. Entre los discursos que allí se transcriben, nos interesa señalar un párrafo del ofrecido por el ingeniero Arturo Marcoartú, vinculando el sentido del monumento tanto a la religión como a España: “su simbólico nombre fue el de Christóphorus, portador de Cristo...; su apellido español, Colón, representa la idea de la colonia, del viaje, de la agricultura de Ultramar”⁵¹⁰. Refiere Zambrana a la ornamentación que engalanó los actos, en especial a tres transparentes con escenas colombinas que se acompañaban con sugerentes versos, representando los mismos a la chusma amotinada contra Colón, la Cruz y el Pendón de Castilla clavados en tierra, y la presentación de Colón a los Reyes Católicos en Barcelona. Sobre el monumento reflexionaba: “A la luz templada de la luna la estatua aparecía como el genio de la población, velando por ella. No era la estatua de Génova, ni el exquisito mármol de Carrara dio materia para formarla: no costó 300.000 francos como aquel suntuoso monumento, ni ha costado 80.000 su inauguración, ni ha tardado 16 años en ejecutarse, ni trabajaron en ella Fercia, Fransoni y Svanastini; y sin embargo, así, más humilde sin duda, sin la magnificencia del grupo que forma Colón con la americana sentada a sus pies en el monumento de Génova, de ejecución admirable, según el parecer de los inteligentes, la estatua de Piquer es igualmente admirable”⁵¹¹.

Otro artista vinculado en Cuba a la monumentalización de Colón fue Miguel Melero, quien obtuvo su primer premio como escultor a los veinte años de edad, ejerciendo posteriormente como director de la Academia de Pintura y Escultura de La Habana. De los varios monumentos públicos que realizó sobresale justamente uno dedicado a Colón, en la Villa homónima, que fue erigido en el centro del Parque de Isabel la Católica, destacando sus cuatro pilares separados y otros tantos leones de bronce, también modelados por Melero. La estatua principal es también de bronce, de aproximadamente dos metros y medio de altura, y Colón aparece de pie, apoyado con la mano izquierda en un ancla y cabrestante, y con la derecha extendida en el acto de descubrir el Nuevo Mundo⁵¹².

No debe soslayarse aquí la dedicatoria que se hace en La Habana a Cristóbal Colón dándole su nombre al cementerio que con el tiempo se iría convirtiendo en uno de los recintos más señalados de la estatuaria funeraria en el continente americano. En 1870 se convocó el concurso para la necrópolis, siendo escogido en agosto del año siguiente el proyecto del arquitecto español Calixto Aureliano de Loira y Cardoso, quien habría de ser designado director de las obras. La primera piedra se colocó en octubre de 1871 y al mes siguiente se decidió que el cementerio llevase el nombre de Colón. Inclusive llegó a plantearse la erección de un monumento a su memoria en el propio recinto, que guardase las cenizas del almirante, a situarse en la avenida principal, entre la Capilla y la portada norte. Si bien este monumento no se llevó a cabo, al menos se decidió que una de las avenidas del cementerio llevase su nombre.

En 1891 se expidió una Real Orden por parte del Ministerio de Ultramar español para que se erigieran en La Habana dos monumentos a la memoria de Colón, uno sepulcral

⁵⁰⁹ . ZAVALA (1991), p. 115.

⁵¹⁰ . ZAMBRANA (1863), p. 24.

⁵¹¹ . Ibidem, p. 27.

⁵¹² . PONCE DE LEÓN (1893), p. 104.

en el crucero de la Catedral y otro conmemorativo público, a ser ubicado en el Parque Central. Convocados sendos concursos, el funerario quedó encargado a Arturo Mérida, mientras que en el otro venció el proyecto presentado por Antonio Susillo. La fundición de este último “se verificó en París, por ‘Thiebaut Frères, fondeurs’. Pero mientras se hacía la obra estalló la guerra entre los Estados Unidos y España. Perdimos la Isla de Cuba y no tenía ya objeto el traslado del monumento, ya terminado. Numerosas poblaciones elevaron súplicas pidiendo para ellas el monumento. Pero fue atendida Valladolid por razón tan convincente de que en ella había muerto y había sido enterrado el Almirante”⁵¹³. “El proyecto de Susillo difería del que en 1905 se instaló definitivamente en Valladolid, pues sobre el globo guiado por la personificación de la Fe se disponía una barca con la figura de un indio, símbolo del Nuevo Mundo; una figura, por cierto, que la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando aconsejó sustituir por la de Colón”⁵¹⁴.

Reyero hace alusión a este monumento para graficar cómo en algunas ocasiones proyectos que habían sido derrotados en concurso llegaban a aprovecharse e inclusive a alcanzar mayor fortuna que los que habían vencido. Esto, que en el caso de la Argentina se vivió con el concurso para el monumento a la Independencia cuyo proyecto vencedor no se llevó a cabo, y el segundo, reconvertido en “monumento a los Dos Congresos”, sí fue erigido, se dio en España con el monumento a Colón de Valladolid cuyo proyecto, de Susillo, había quedado segundo en el concurso para un monumento a Colón en Salamanca en el que, en 1892, venció Eduardo Barrón, quien hizo un monumento que no alcanza la espectacularidad del que después construiría su contrincante⁵¹⁵.

En Madrid, las primeras ideas para elevar un monumento a Colón datan de 1864, según ley promulgada el 22 de junio de ese año⁵¹⁶; el mismo habría de colocarse frente a la Casa de la Moneda. Ya para ese entonces el arquitecto murciano José María Marín Baldo y Caquía había trabajado sobre un proyecto de monumento a Colón que cristalizó en un boceto que fue entregado a Isabel II en 1866. Diez años después obtendría por una nueva versión la medalla de oro en la Exposición Universal de Filadelfia de 1876. En un folleto explicativo publicado ese año, sentaba las bases de su proyecto de monumento, que debía ser emplazado en Madrid en un espacio circular de 400 metros de diámetro, que habría de recibir el nombre de Plaza de América. De 59 metros de altura, estaría coronado por la estatua del Almirante, siguiendo una iconografía diferente a los modelos coetáneos más conocidos, como el de Charles Cordier emplazado al año siguiente en México, o aquel en el que le muestra descorriendo un velo bajo el cual aparece la esfera terrestre, entre los que podía mencionarse al de Piquer inaugurado en Cárdenas (Cuba); ambos tipos, afirmaba, no decían particularmente nada, siendo la primera de ellas “más ingeniosa” que “monumental”. “Es necesario colocar a Colón de modo que hombre ninguno pueda venir a colocarse encima del pedestal que se le prepare. Es necesario que antes que la estatua de Colón venga al monumento, se comprenda que sólo Colón puede asentar su planta sobre aquel punto”⁵¹⁷.

La propuesta de Marín Baldo era de una estatua de 5,50 metros de altura, viéndose a Colón frente a la isla de San Salvador, a bordo de la Santa María, con la mano derecha sobre la caña del timón y la izquierda sosteniendo la carta de navegación, retratándose el supremo momento del triunfo, es decir dando el grito de “tierra”. Dadas las grandes dimensiones del conjunto, concebía el autor un gran templo consagrado a las glorias y hechos que rodearon el acontecimiento del Descubrimiento, incluyendo una

⁵¹³ . MARTÍN GONZÁLEZ (1996), p. 71.

⁵¹⁴ . CANO DE GARDOQUI GARCÍA (2000), p. 61.

⁵¹⁵ . REYERO (1999), p. 315.

⁵¹⁶ . Ibidem, p. 287.

⁵¹⁷ . MARÍN BALDO (1876), p. 26.

cripta que alojara los restos de Colón, entonces supuestamente en La Habana. Más interesante aun se manifiesta el proyecto de incluir un “museo americano”, cuya arquitectura debía estar inspirada en la prehispánica de México, Uxmal y Perú, revelándose así como un ejemplo pionero de neoprehispanismo. Con ello continuaba Marín Baldo en la línea historicista, que ya había llevado a la práctica tres años antes al construir la torre neorrománica de la iglesia de la Asunción en Cieza (Murcia). En la galería que rodeaba a aquel “museo americano” estarían adosadas 24 pilastras que delante ostentarían otras tantas estatuas representando los tipos raciales americanos, con sus adornos armas, instrumentos y utensilios de uso doméstico. Culmina, como era costumbre en aquella época, colocándose en modesta postura: “en mi humilde condición de artista, dotado de escasa inspiración y oscuro nombre, he cumplido ya con la patria y con Colón...”⁵¹⁸.

En 1877 se convocó el concurso que devendría en la realización del monumento madrileño, obra del vencedor de dicho certamen, el arquitecto Arturo Mélida y Alinari. El proyecto original se conoce por un dibujo firmado y fechado al año siguiente que muestra como detalle más interesante un enorme pedestal que integra en uno de sus frentes una réplica de la portada del hospital de La Latina en la capital española, situándose el conjunto sobre un basamento que simulaba una nave, navegando a su vez esta sobre un estanque⁵¹⁹. La obra definitiva, en donde Mélida pondría su acento goticista en consonancia con su postura de revalorización de la arquitectura isabelina, se coronaría con la estatua realizada por Jerónimo Suñol, la que impone una imagen más retórica del almirante que seguirían años después Achille Canessa y Antonio Coll i Pí para los monumentos en San Juan de Puerto Rico y Mayagüez, respectivamente, mostrándolo de pie (en el caso de ambos monumentos puertorriqueños, sobre el globo terráqueo) y mirando al cielo. El madrileño estaba dispuesto para ser inaugurado en 1886, pero la entrega, sin actos ceremoniales, se verificó recién en 1892. En el medio, en 1887, se había erigido el monumento dedicado al almirante en Santo Domingo, obra de Ernesto Guilbert. Mélida sería luego autor del mausoleo a Colón destinado a La Habana, que tras la independencia de la isla se llevó a la catedral de Sevilla.

Gaya Nuño critica al Colón madrileño señalándolo como uno de los daños que se infligieron a la estatuaria, en el sentido de haberse autorizado el que “arquitectos voluntariamente desconectados del siglo y afectos a cualquier otro de los pasados... diseñaran y proyectaran escultura”. Habla del pedestal como de un “feo candelabro de hibridez tal, en supuesto estilo isabelino, en el que se ignora donde acaba la arquitectura y donde empieza la escultura, con daño para ambas”. En cuanto al sepulcro diseñado por Mélida, es “aun más arcaizante que el pedestal madrileño y colombino. Cuatro reyes de armas llevan a hombros el féretro del Almirante, con lo que se procuraba reactualizar la gran creación de Antoine Le Moiturier, esto es, la tumba del senescal Philippe Pot, en el Louvre”⁵²⁰. Lo curioso del caso es que el pedestal goticista de la catedral de Sevilla no era el original, es decir el que se utilizó en La Habana y que allí se quedó al trasladarse el grupo escultórico a España, tras la Independencia cubana. El mismo se hizo siguiendo los lineamientos marcados por Mélida en su proyecto que indicaba: “Está inspirado, el basamento, en los templos aztecas, como símbolo del suelo americano, en que se erige el monumento, y sobre él cuatro heraldos representando los cuatro reinos que entonces formaban la monarquía española sustentan el féretro destinado a guardar los restos de Colón”⁵²¹. El de Sevilla incorporaría cartelas con letras góticas; en una de ellas se lee:

⁵¹⁸ . Datos extraídos de MARÍN BALDO (1876). La cita textual es de la página 83.

⁵¹⁹ . NAVASCUÉS PALACIO (1972), p. 235.

⁵²⁰ . GAYA NUÑO (1966), pp. 308-309.

⁵²¹ . Cit.: SÁNCHEZ DE FUENTES Y PELÁEZ (1916), p. 316.

“Cuando la ingrata América se emancipó / de la Madre España, Sevilla obtuvo el / depósito de los restos de Colón y su / Ayuntamiento erigió este pedestal”.

En lo que al monumento de Madrid respecta, además del pedestal y la estatua, destacan por su significación simbólica los relieves, los cuales representan a la reina Isabel la Católica ofreciendo las joyas a Colón, la Virgen del Pilar entre dos ángeles sobre el nombre de las tres carabelas, Cristóbal Colón exponiendo sus proyectos a fray Diego de Deza, y una carabela con el globo terráqueo. Por su parte, el de Valladolid de Susillo presenta los temas de Colón en el puerto de Palos, en Salamanca, la llegada a América y el recibimiento, a su regreso, que le dan los Reyes Católicos. Granada tiene como relieves *El sitio de Vélez* y *Las Capitulaciones de Santa Fe*, es decir temas directamente relacionados con la historia de la ciudad donde se emplazó; el de Las Palmas, de Triscornia, alude en sus inscripciones a las llegadas de Colón a ese puerto.

En 1888, con motivo de la Exposición Universal, se inauguró el portentoso monumento a Colón de Barcelona, cuyo proyecto había sido publicado seis años antes por el arquitecto Cayetano Buigas Monrabá bajo el lema *Honrando a Colón, Cataluña honra a sus hijos predilectos*, tendente, como se desprende también de la lectura de la Memoria, a destacar el papel de Cataluña en la gesta descubridora. Con anterioridad se habían extinguido dos iniciativas de monumentalizar a Colón en la ciudad condal: en la primera, en torno a mediados de siglo, se planteó su ubicación en la columna de la Plaza del Duque de Medinaceli que finalmente se dedicó a Galceran Marquet, y en la segunda en 1874, acordándose erigir el monumento en la puerta de la Paz. En 1881 el primer concurso quedó desierto, venciendo Buigas en segunda instancia; a posteriori se realizó el certamen para seleccionar a los escultores que llevarían a cabo el proyecto; la estatua principal la ejecutaría Rafael Atché.

En el monumento, cuya inauguración se acompañó de un desfile de carros alegóricos diseñados entre otros por Alexandre de Riquer y Torcuato Tasso, se incluyeron estatuas de catalanes vinculados a la aventura americana y grupos escultóricos como el del padre Boil catequizando a un indio que fue realizado por Manuel Fuxá. Como afirma Manuel García Guatas significó una auténtica “exhibición de las industrias de fundición de Barcelona”, decidida inclinación a mostrar una imagen del progreso de la ciudad⁵²², idea que completó Stéphane Michonneau al llamar al monumento, por su significación, la “Torre Eiffel de Barcelona”, un año antes que la parisina se construyera para la Exposición Universal de 1889. La referencia cronológica nos permite incorporar otro hecho que era reciente como la inauguración, en 1886, del imponente monumento de la *Libertad iluminando al mundo* en Nueva York, de Frédéric-Auguste Bartholdi, cuya erección fue posible gracias a la enorme estructura de hierro diseñada por el propio Gustave Eiffel. En 1889 se inauguró en el monumento colombino de Barcelona el ascensor hidráulico con tanta mala fortuna que el día indicado quedaron atrapados en el mismo tanto el alcalde Rius i Taulet como los dos periodistas que le acompañaban. En la posguerra se accedería a la colocación de un aparato más moderno⁵²³.

La representación de Colón en el monumento barcelonés le muestra con el brazo extendido en actitud de señalar el continente que se aprestaba a descubrir. En cuestiones iconográficas debemos aludir al teatral monumento a Isabel la Católica realizado por Mariano Benlliure e inaugurado en Granada en 1892, en el cual se ve a la reina recibiendo a Colón. Se trata de una iconografía sin precedentes en la escultura; “Colón

⁵²² . GARCÍA GUATAS (2000), p. 719.

⁵²³ . Ver: HUERTAS-FABRE (1984), pp. 41-48.

se inclina con gravedad ante el trono de la reina católica, como si se tratara del fragmento de un gran cuadro de historia en tres dimensiones”⁵²⁴.

También vale apuntar como curiosidad un proyecto de anormales dimensiones diseñado por el arquitecto vasco Alberto de Palacio para un concurso en los Estados Unidos, publicado por *L'Illustrazione italiana* en 1892, y cuya repercusión alcanzó a sentirse en los periódicos mexicanos de la época, quienes, además de recalcar que lo integrarían la estatua del Almirante, de otros descubridores y representaciones de todas las naciones americanas, señalaba que “En el seno de la esfera cabrían holgadamente las pirámides de Egipto, la Esfinge y los colosos todos prodigiosos de la inventiva y el trabajo humanos”⁵²⁵. En efecto, se trataba de una enorme esfera terrestre donde se aprecia la silueta de América, de 300 metros de diámetro, de 80 metros de altura, ubicada sobre un pedestal que forma una arcada con galerías. En lo alto de la esfera, en el polo norte, aparece la carabela que conducía a Colón al Descubrimiento. Se trataba de un proyecto de monumento utilitario, incluyendo una biblioteca colombina, un museo de zoología, botánica y mineralogía de América, una sociedad geográfica, un museo naval, cafés, restaurantes, teatro...”⁵²⁶. Alberto de Palacio daba cuenta aquí del carácter de visionario que le fue adjudicado en repetidas ocasiones, y su decidida inclinación por el uso del hierro como elemento constructivo, característica que en esos años había mostrado en obras como la madrileña Estación de Atocha (1888-1892) y el Puente de Vizcaya en Portugalete (1893), verdadero arco de triunfo de la era industrial que realizó junto al constructor de cables francés Ferdinand Arnodin.

En 1896 se inauguró en Mayagüez (Puerto Rico) uno de los más destacados monumentos a Colón en la región caribeña, obra realizada por el catalán Antonio Coll i Pí, quien desempeñaría una fructífera carrera como escultor en Chile en las primeras décadas del XX. La estatua de Colón que corona este monumento guarda claras semejanzas iconográficas con la realizada por Jerónimo Suñol para Madrid, y también con la de Achille Canessa para San Juan de Puerto Rico, ambas inauguradas en 1892, en el sentido de mostrar al Almirante de pie, con la cabeza levantada hacia el cielo, y portando en la mano derecha el estandarte, y la izquierda levantada. En el caso del de Mayagüez, al igual que el de San Juan, se yergue sobre el globo terráqueo que en el de Madrid aparece a un costado del personaje, quien apoya sobre el mismo el pendón de Castilla. En el de Canessa el estandarte es sostenido con la mano izquierda, mientras en la derecha se ve la gorra del mismo. Suñol sería comisionado para realizar una muy similar a la suya de la capital española para Nueva York, inaugurada en 1894.

El escultor Achille Canessa, con taller en Génova, fue el autor del monumento a Cristóbal Colón que se inauguró en enero de 1894 en la Plaza Santiago, en San Juan de Puerto Rico, que a partir de entonces se denominó Plaza Colón. Canessa era un prolífico escultor, con más de un centenar de obras en Staglieno, el cementerio de aquella ciudad italiana en el que otros artistas vinculados a América como Pietro Capurro dejaron su impronta. Canessa también ejecutó obras de carácter funerario para cementerios americanos como el mausoleo de la familia Alfaro Ricart en Santo Domingo, la Tumba Goldmeister en Lima, y, en la Argentina, el del cuidador del camposanto David Alleno en la Recoleta de Buenos Aires y el de la familia Palencia en Mendoza. En Brasil es autor de los bustos en mármol de Carlos Gomes y Henrique Gurjão ubicados en el salón noble del Teatro de La Paz, en Belém. En cuanto al monumento de Colón, habría de reemplazar a la estatua de Ponce de León que allí se encontraba y que fue trasladada a la Plaza de San

⁵²⁴ . REYERO (1999), p. 73.

⁵²⁵ . “Monumento a Colón”. *El Nacional*, México, 16 de octubre de 1890. Cit.: RODRÍGUEZ PRAMPOLINI (1997), t. III, p. 308.

⁵²⁶ . PAVONI (1990), pp. 180-181.

José, en el norte de la ciudad. Canessa había realizado con anterioridad, en 1850, la fuente de la Plaza de Weyler en Santa Cruz de Tenerife (España).

12.b.4. Conmemoraciones colombinas en la América independiente

El monumento a Colón del francés Charles Henri Joseph Cordier, levantado en el Paseo de la Reforma en 1877, fue el más importante de cuantos se emplazaron en México. El mismo fue encargado al francés en 1874, se presentó como una donación hecha por el magnate pulquero Antonio Escandón, concesionario del ferrocarril México-Puebla y a quien se debe el camino de fierro que unió la capital con el puerto de Veracruz. Cordier llevaba consolidada para entonces una producción vinculada a la etnografía, habiendo influido en su obra los tipos costumbristas de países como Argelia y Egipto, a los que había viajado en las décadas de 1850 y 1860; de hecho, fallecería en Argel en 1905⁵²⁷. En esta línea destacaría por los atlantes y cariátides negras de raíz etíope que sostienen la tribuna del Gran Salón del palacio de los Rothschild en Ferrières (1861-1862), y que le consolidan como uno de los innovadores, durante el Segundo Imperio, en el uso de la policromía en la escultura. En México, había realizado una estatua de Escandón destinada a la Villa de Orizaba, que figuró en la exposición nacional de 1874⁵²⁸.

En noticias aparecidas más de una década después de inaugurado el monumento, se cuestionaba aquel carácter de “donación” indicándose que bajo ese término se había solapado la verdad que escondía un acuerdo con el Ayuntamiento de México de entregar la estatua a cambio de concesiones que éste había hecho a Escandón como era la cesión de los terrenos en que se construyó la estación de Buenavista, de la Compañía del Ferrocarril Mexicano de la que Escandón era concesionario. Originalmente, a cambio, éste se comprometió a hacer una parte del acueducto, pero al dilatarse esta obra, se ofreció a reemplazar sus prestaciones por otras de ornato público. Fue entonces cuando el Ministerio aceptó su oferta indicándole que contratara a su costa un monumento a Colón en Europa. El proyecto fue realizado por Rodríguez Arangoity, en base al cual Cordier ejecutó el monumento⁵²⁹.

Hasta prácticamente el arribo de la estatua desde Francia, no se tenía claro el sitio donde esta iba a ser colocada, tanto que los propios periódicos promovieron un debate entre los ciudadanos para que se discutiera el asunto. “La gran dificultad consiste en México: en que la ciudad no posee ni grandes, ni mucho menos hermosas plazas”⁵³⁰. *El Eco de Ambos Mundos* sentaba su postura señalando que “el artista Cordier debe ser el que escoja el lugar en que se ha de colocar el monumento a Colón pues sería sensible que se tomara una determinación con la cual no estuviera conforme el más interesado: el artista”⁵³¹. Es de las pocas veces en que, en el XIX, vemos que se piensa que la opinión del artista vale y que inclusive puede hasta llegar a determinar el lugar donde debía colocarse su obra, algo que normalmente decidían las autoridades.

En lo que a la estatua de Colón respecta, se le añadieron, en lo escultórico, las figuras de los frailes Pedro de Gante, Bartolomé de las Casas, Juan Pérez Marchena y Diego de Daza, además de dos relieves laterales hechos también por Cordier, *Desembarco de Cristóbal Colón* y *Construcción de una iglesia*, escena que también

⁵²⁷ . Ver: MAISON (1982), p. 160.

⁵²⁸ . ZAVALA (1991), p. 8.

⁵²⁹ . “El Sr. Antonio Escandón y el monumento a Cristóbal Colón”. *El Partido Liberal*, México, 24 de octubre de 1888. Cit.: RODRÍGUEZ PRAMPOLINI (1997), t. III, pp. 241-242.

⁵³⁰ . “Boletín. La estatua de Colón”. *El Eco de Ambos Mundos*, México, 23 de diciembre de 1875. Cit.: RODRÍGUEZ PRAMPOLINI (1997), t. II; p. 332.

⁵³¹ . “La estatua de Colón”. *El Eco de Ambos Mundos*, México, 11 de noviembre de 1875. Cit.: RODRÍGUEZ PRAMPOLINI (1997), t. II; p. 327.

generó controversias acerca del tema que allí se representaba, virando entre quienes afirmaron que se trataba de la visita de Colón al padre Marchena en La Rábida, mientras hay quienes apuntan -teoría que ha tenido mayor fortuna- que se trata de la construcción de la primera iglesia en La Española, con el marco de la exuberante vegetación de esa isla⁵³². La clara vinculación de este monumento a Colón con la evangelización americana es por este motivo una rareza dentro de la estatuaria continental, esto sin olvidar por supuesto la iconografía en que se presenta al marino junto a la joven india que deja la flecha para abrazar la cruz, en la que también es evidente este simbolismo religioso. Entre las críticas que recibió destaca la que le hizo Francisco Sosa quien apuntó que Colón, más que un hombre de origen latino, parecía un sajón.

El emplazamiento del monumento a Colón en el Paseo de la Reforma debe entenderse como parte de un proceso que incluyó intentos anteriores que fueron frustrados por diversos motivos. Si bien no está del todo confirmada, existe la versión de que en la época de Maximiliano (1864-1867) hubo una propuesta del rey de Bélgica Leopoldo I de obsequiar a los emperadores una estatua, realizando entonces Ramón Rodríguez Arangoity algunos proyectos que fueron enviados a Europa para su aprobación. A finales de 1865 falleció el monarca belga y la elección del plan quedó en manos de Maximiliano. El mismo debía ser ejecutado por el escultor catalán Manuel Vilar y fundido por Felipe Sojo. Se incluirían alegorías a los cuatro mares americanos, a ser realizados por Epitacio Calvo, Miguel Noreña, Miranda y los hermanos Islas, pero el proyecto fue pospuesto por razones políticas⁵³³.

El monumento de Cordier, tras arribar en 1875 a Veracruz, permaneció allí durante un año hasta que el ministro de Fomento Vicente Riva Palacio ordenó su traslado a México, inaugurándose en el Paseo de la Reforma en agosto de 1877. Casi al mismo tiempo, Riva Palacio convocaba el concurso para el monumento a Cuauhtémoc, que sería inaugurado diez años más tarde. Es interesante señalar que en la Exposición Nacional del Centenario (1883) en Venezuela, al conmemorarse los cien años del nacimiento de Bolívar, se expusieron tres maquetas de monumentos, dos de ellas dedicados a Bolívar, y otra que era la de Charles Cordier de Colón, que fue ofrenda de José María de Rojas, Cónsul venezolano en Londres, que fue premiada con Medalla de Plata, en la que se ve al navegante rodeado de las figuras de los cuatro misioneros⁵³⁴. Esta maqueta, que fue la base para el monumento emplazado en México en 1877, se encuentra hoy en el Museo "Eleazar López Contreras" de la Escuela de Formación de Oficiales de las Fuerzas Armadas de Cooperación (EFOFAC), Fuerte Tiuna, Caracas.

El segundo monumento a Colón de relevancia en la ciudad de México fue el inaugurado en 1892 en la Plaza de Buenavista, "obra reposada, sin los ademanes teatrales y brazos extendidos que se hicieron normales en las iconografías escultóricas del navegante"⁵³⁵. Fausto Ramírez ha publicado recientemente un completísimo ensayo acerca de esta obra proyectada por el catalán Manuel Vilar, discípulo en Roma de Pietro Tenerani y maestro por excelencia de los escultores mexicanos del XIX. El colosal yeso, de 314 cms. de altura, fue presentado en la décima exposición anual de la Academia de San Carlos en 1858. La idea rondaba la cabeza del escultor desde principios de esa década cuando le había solicitado a su hermano José que le enviara retratos de Colón y de Hernán Cortés con la intención de hacer dos estatuas. En 1856 Vilar consignaba en su diario de trabajo que había empleado catorce días en dibujar varias composiciones para la estatua de Colón y ocho días en leer historias del genovés, entregando para su aprobación a la Junta de

⁵³². ZAVALA (1991), p. 24.

⁵³³. Ibidem. Cit.: GÓMEZ TEPEXICUAPAN (1994), p. 44.

⁵³⁴. ESTEVA GRILLET (1986), p. 142.

⁵³⁵. GAYA NUÑO (1966), p. 189.

Gobierno de la Academia el boceto, aparentemente consentido. La estatua en yeso permaneció en la Academia sin posibilidades de ser llevada al bronce, lo que fue propuesto en 1865 por Ramón Rodríguez Arangoity en época de Maximiliano para coronar un monumento. En 1877 se inauguró en el Paseo de la Reforma el de Cordier, debiendo esperar la estatua de Vilar a 1892 en que, con motivo del Cuarto Centenario, se erigió frente a la estación de Buenavista, en la que un pedestal diseñado por el arquitecto Juan Agea sostuvo el bronce fundido por Miguel Noreña⁵³⁶.

En México sobresalieron por su singularidad otros monumentos a Colón, en especial los levantados en Querétaro y en Toluca, que Silvio Zavala se encargó de reseñar con detenimiento. Ambos destacan por sus respectivas tipologías, correspondiendo el primero a la que ubica la estatua del almirante sobre una columna clásica, mientras la segunda, menos habitual pero en cualquier caso más espectacular, lo presenta de pie sobre un globo terráqueo de enormes proporciones. El de Querétaro, inaugurado en 1894, muestra al almirante de pie sobre una columna de cantera rosa, con capitel corintio, que curiosamente antes había tenido otras significaciones: originalmente la columna se hizo en recuerdo de la Constitución de Cádiz de 1812, y luego pasó a formar parte del monumento a Juan Antonio de Urrutia y Arana cuya primera piedra se puso en 1843. La estatua de Colón le muestra con la mano derecha sosteniendo un compás y con la izquierda un pequeño globo terráqueo. Fue realizada ésta por Alphons Pelzer, siendo copia de la erigida dos años antes en Columbus (Ohio), con la diferencia de que en ésta aparece a la izquierda de la estatua una peana que en el frente presenta una cruz esculpida sobre el cual hay un globo mayor que el que sostiene Colón, y sobre él una paloma con las alas extendidas y un ramo de laurel en el pico⁵³⁷. Una copia exacta de este modelo es el que se inauguró en 1902 en Peoria, mientras que en otra ciudad estadounidense, en Phillipsburg, se había emplazado diez años antes una igual a la de Querétaro, es decir sin la peana. Podría decirse, pues, que la de esta ciudad mexicana es copia de ésta última.

La estatua del de Toluca fue realizada por Guillermo Cárdenas y fundida por Jesús Contreras, inaugurándose en 1892. Guarda similitudes con el que fue erigido en Maracaibo (Venezuela) tras decreto de 1892, en el que sobresale nuevamente un gran globo, sobre el que está depositado un fuste que a su vez sostiene un busto de Colón. Esquema similar lo vemos en los monumentos a Colón erigidos en Tegucigalpa (Honduras) en 1892 y en la Plaza Colón de Guatemala en 1896, más complejo éste en su realización, en el que se ve a Colón de pie sobre la esfera, que es sostenida por tres figuras que a su vez están sobre un medio globo que es atravesado por una banda en el que reza el nombre del almirante. La esfera sobre la que éste se posa presenta un escudo español y la banda con la leyenda “Plus Ultra”.

En estos años se inauguraría uno de los primeros monumentos que conocemos a Colón en el cual se excluye su efigie, aunque luego existiera un proyecto de incorporarla. Se trata de una obra modesta pero de amplio sentido simbólico, y se inauguró en la Plaza Independencia de Durazno (Uruguay) en 1893. Los autores de la misma fueron el artesano ligur Giovanni Azzarini, quien realizaría en 1899 la columna conmemorativa dedicada a Artigas en la Meseta que lleva su nombre en el Departamento de Paysandú, y los venecianos Francesco Poser y Michelle de Moro. Se trata de una columna de mármol que corona una bola de granito, simbolizando el globo terráqueo. En dicha bola, hueca, se encerró tras la ceremonia de inauguración una caja de plomo conteniendo detalles de la actuación de la Comisión para el monumento, recortes de prensa, medallas, información sobre el Departamento y un ejemplar de *Los Derechos del Hombre* de Mazzini. “Se dejó establecido que era deseo del Comité Ejecutivo, que al cumplirse el quinto centenario del

⁵³⁶ . Ver: ACEVEDO Y OTROS (2001), pp. 152-162.

⁵³⁷ . ZAVALA (1991), pp. 94-95.

Descubrimiento, vale decir en 1992, se abra la caja y se haga un estudio comparativo del progreso del Departamento en esa centuria”⁵³⁸. También para 1892 se planteó la realización de un monumento a Colón en Montevideo y si bien el concurso se llevó a cabo, no llegó a concretarse el homenaje escultórico; como indica Laroche, en 1888 se había emplazado una estatua del Descubridor, por iniciativa privada, en la Plaza Guayabos (luego Roma), pero que hacia 1960 cuando Laroche escribió la misma se hallaba sin cabeza y sin brazos⁵³⁹.

En Colombia debe citarse la labor del escultor italiano Cesare Sighinolfi, formado con Luigi Mainoni en la Academia de Módena y con Giovanni Dupré en la de Florencia. Sighinolfi fue autor de obras emblemáticas como los monumentos al Cardenal Niccolò Forteguerri (1863) en la Piazza dello Spirito Santo de Pistoia, y a Ciro Menotti (1879) en la Piazza Roma de Módena, ciudad natal del artista para cuyo cementerio de San Cataldo realizó el mausoleo de los Marqueses de Molza. Recibió además numerosos encargos, en especial bustos, en España, Portugal y la corte portuguesa en Brasil. Arribó a Bogotá hacia 1884, contratado por el gobierno colombiano para realizar obras escultóricas y enseñar el oficio por el transcurso de cuatro años, el que luego fue prorrogado. Realizó la estatua pedestre del general Antonio Nariño para ser colocada en uno de los patios del Capitolio, que pasó en 1910 a la plazuela de San Victorino y actualmente se encuentra en la Plaza de Armas de la Casa de Nariño.

Sighinolfi recibió el encargo, a principios de 1893, de realizar los monumentos a Isabel la Católica y a Cristóbal Colón, ordenados por ley en octubre del año anterior, conmemorándose el cuarto centenario del Descubrimiento. Esta ley incluía otros homenajes como el de cambiar el nombre del Teatro Nacional por el de Cristóbal Colón, además de la erección de un arco conmemorativo. Las esculturas fueron modeladas en yeso en Bogotá, fundidas en bronce en Pistoia, y llevadas a Colombia en 1897. Debido al mal momento que atravesaba el país, las mismas fueron depositadas en Barranquilla, pasando luego a la Imprenta Nacional de Bogotá a la espera de mejor suerte. Eduardo Posada logró, recién en 1906, que el gobierno las colocara en la calle 13, que a partir de entonces recibió el nombre de avenida Colón. Ambas estatuas fueron trasladadas años más tarde al Puente Aranda y luego, en 1988, a la Avenida del Dorado, una de las entradas a la ciudad, en donde han recibido numerosos agravios físicos, desde graffitis a saqueos⁵⁴⁰.

La iconografía de la estatua colombina de Sighinolfi muestra al almirante con el brazo derecho extendido, con el que “señala al occidente, lugar desconocido a donde lo lleva su genio y donde dormía el nuevo mundo, al paso que apoya la mano izquierda sobre el palo del navegante”⁵⁴¹. La estatua de la reina Isabel que le acompañaba, la muestra manteniendo en la mano derecha “un rollo de papeles que son el permiso concedido a Colón para emprender el temerario viaje. Con la mano izquierda sostiene el manto real”⁵⁴². La colocación conjunta de ambas estatuas dio origen a graciosos comentarios e interpretaciones populares, típicos en muchos países con respecto a las estatuas. Para éstas se construyó un diálogo imaginario en el que Colón, señalando al occidente de Bogotá, le decía a la Reina “todo esto es nuestro”, mientras que Isabel, mostrando el rollo de papeles respondía: “sí señor, aquí están los papeles”. Más aun, dado que la estatua de Nariño se situó más arriba, en la Plaza de Victorino, en la que se le veía levantando con la mano derecha, en actitud enhiesta, su chaqueta desabrochada, se decía que le gritaba a Colón

⁵³⁸ . LAROCHE (1960), pp. 41-42.

⁵³⁹ . Ibidem, p. 57.

⁵⁴⁰ . FAJARDO DE RUEDA (2000), pp. 329-330.

⁵⁴¹ . CORTÁZAR (1938), p. 114.

⁵⁴² . Ibidem, p. 187.

“me robaron la cartera”, a lo que Colón le replicaba con el brazo extendido “por allá huyó el ladrón”⁵⁴³.

Otros destacados monumentos a Colón fueron el del venezolano Rafael de la Cova emplazado en el Parque Los Caobos, de Caracas, titulado *Colón en el Golfo Triste* y que se inauguró en 1904, cuando De la Cova había ya fallecido. El italiano Pietro Capurro fue autor del monumento a Colón en Guatemala, ciudad en cuya antigua Plaza de Armas se colocó una estatua del Descubridor realizada por el español Tomás Mur, también autor de la escultura de Bartolomé de las Casas levantada en Guatemala, en 1897, y que fue obsequiada por la corona española. En cuanto a Capurro, colaboró en varias obras monumentales con los hermanos Francisco y Pedro Durini en el Ecuador, realizando esculturas en Génova las cuales las enviaba al país sudamericano, tal el caso de los mausoleos Teodoro Larrea y Gonzalo S. Córdova en Quito, los mausoleos Naranjo - perdido posiblemente en el terremoto de 1949- y Albornoz en Ambato, y el monumento a Juan Montalvo en la misma localidad, inaugurado en 1911.

En la Argentina, en 1906 se creó un Comité Pro Monumento a Colón, por iniciativa de Antonio Devoto, un inmigrante italiano. El concurso internacional se convocó en Italia, participando en su mayoría escultores de ese país, aun no siendo excluyente el mismo; el jurado otorgó el premio al proyecto presentado por Arnaldo Zocchi, de Roma, autor de monumentos notables como el Dante de Trento, el de Alejandro II en Sofía y el Garibaldi en Bolonia. El monumento a Colón de Buenos Aires, cuya inauguración se postergó, debido a la guerra europea, hasta 1921, tiene tres temas centrales, siendo el más importante el del descubridor y su hazaña. La estatua del almirante, de 6 metros de altura, fue realizada en Roma. “En la cara principal de la obra cuatro musculosas figuras masculinas empujan la proa de una nave sobre la cual se asienta una gran imagen femenina que personifica a la Civilización, flanqueada por la Ciencia y por un genio alado. En la cara sur dos titanes hacen girar un globo terráqueo, permitiendo el surgimiento del Nuevo Mundo caracterizado por un hombre joven rodeado por una serpiente. La cara norte presenta la figura de un anciano cubierto por una piel de foca, que personifica al Océano. Finalmente, a través de las figuras emplazadas en la cara posterior del monumento y a la representación de la implantación de la cruz, se remite a la presencia de la Iglesia Católica en el Nuevo Mundo”⁵⁴⁴. Este tema, y el de la participación española en la empresa, que fue integrado al conjunto mediante dos relieves en bronce, no habían sido previstos para su inclusión por Zocchi, pero finalmente recibió órdenes de hacerlo así. En uno de esos relieves se ve a Colón presentando su proyecto a los reyes de España, y en el otro presentándose ante la corte con los presentes traídos tras el regreso.

La estatua iba a ser inaugurada en 1915; el año anterior, en Rapallo (Italia), cerca de Génova, se procedía al homenaje de los residentes italianos en la Argentina a Italia, simbolizado en la erección de un monumento a Colón realizado por Arturo Dresco, escultor argentino muy vinculado a los circuitos oficiales, que también sería el autor del homenaje argentino a España, con el monumento inaugurado en la Costanera Sur de Buenos Aires. El monumento de Rapallo presenta al almirante con el brazo derecho elevado, señalando hacia América, presidiendo el frente del pedestal la proa de un barco y ubicándose en los lados del conjunto diversas alegorías en bronce.

Antes que el de Zocchi, existieron otros monumentos a Colón en el país, siendo los dos primeros realizados por iniciativa privada. En 1871 el empresario genovés Juan Bautista Castagnino ubicó en lo alto de su nueva residencia en Villaguay (Entre Ríos) un conjunto escultórico homenajeando a Colón que incluía su efigie acompañada de un globo terráqueo y una carabela. El mismo había sido llevado desde Italia, y antes de llegar a

⁵⁴³ . CANTINI ARDILA (1990), p. 161.

⁵⁴⁴ . AGUERRE (2000), p. 81.

Villaguay pasó por el puerto de Buenos Aires, de allí pasó a Concepción del Uruguay en un vapor, para ser llevada finalmente a Villaguay en una pesada carreta de bueyes, ya que el ferrocarril aun no había llegado a esta zona. Esta obra perduró en su emplazamiento original, que era conocida como la “Casa del Barco”, hasta 1946, año en el que las autoridades municipales dieron la orden de ochavar los edificios de la ciudad que terminaban en esquina, acto que al ser llevado a la práctica obligó a que se quitara aquella obra. La misma fue transportada a diferentes sitios, perdiéndose finalmente con el tiempo. En 1980 fue colocada una réplica de la misma, realizada en cemento armado por Miguel Ángel Amoroto por propia iniciativa⁵⁴⁵.

Le siguieron al de Villaguay otros homenajes escultóricos como el busto que hizo colocar en 1884, en un edificio esquinero de la calle Reconquista, en Buenos Aires, un inmigrante procedente de la localidad italiana de Cogoleto, Antonio Carta, y más tarde, el que hizo levantar en 1889 en su estancia “La Polvareda”, en Bernal (Provincia de Buenos Aires), otro empresario genovés, Agustín Pedemonte, obra que décadas más tarde pasaría a la Municipalidad de Quilmes. Tres años después, con las celebraciones del IV Centenario, sería inaugurados los de Monte Caseros (Corrientes), Gaimán (Chubut) y Chivilcoy (Buenos Aires). Indudablemente es una rareza que en Buenos Aires la inauguración de un monumento en honor del Almirante se haya postergado tantos años, pero no debe escaparse una temprana iniciativa privada potenciada por el fundador del Museo Histórico Nacional, Adolfo P. Carranza, como miembro del Instituto Geográfico Argentino, esto sin contar el monumento efímero levantado ese año a Colón por la colectividad italiana.

El conocimiento de este proyecto se debe a Adriana Van Deurs y Marcelo Renard⁵⁴⁶, quienes rescataron del ostracismo a la autora del casi desconocido monumento a Colón, María Josefa Lidia Aguirre de Vassilicós. El grupo fue realizado en París hacia 1889 -quizá con miras al IV Centenario o para la exposición universal realizada ese año en la capital francesa-, titulándose *El genio de Colón señalando su ruta en el océano*, que la artista donaría en 1898 a la Municipalidad de Buenos Aires, planteándose la posibilidad de ser vaciado en cemento o bronce para ser colocado en uno de los salones del Teatro Colón, edificio que llevaba implícito el homenaje al Descubridor pero que finalmente fue inaugurado en 1908 sin contar con una efigie suya.

El monumento se emplazaría entre 1923 y 1924 en la Plaza Martín Yrigoyen del porteño barrio de Villa Luro. “El grupo escultórico está conformado por la figura del descubridor, de pie, en su nave, surcando el mar. Colón observa con gesto atento y decidido el océano que atraviesa. A su derecha, sobre un pedestal vemos un pergamino en el cual se lee: “Tierra”. El navegante señala dicho pergamino. Por detrás, una figura femenina alada, el Genio del almirante, lo inspira desde lo alto, indicándole el camino hacia América. Este personaje coronado de laureles y con el pecho desnudo porta en su mano derecha una palma, símbolo de victoria e inmortalidad”⁵⁴⁷.

Pocos años después, en 1927, se emplazaría en Montevideo el monumento a Colón realizado por el escultor italiano Antonio Bozzano, quien había participado activamente en la exposición colombina de Génova en 1892, muestra italoamericana con motivo del IV centenario del Descubrimiento, para la que había diseñado un carro alegórico. El arco dedicado a Colón en la capital uruguaya recurre a una de las iconografías más tradicionales como es la que muestra al navegante de pie, con una carta marítima sujetada en la mano derecha y contra el pecho, mientras apoya la izquierda sobre un globo terráqueo. Lo interesante y original de este monumento es que la estatua se ubica en lo alto de un arco de triunfo, el cual tiene esculpidas escenas vinculadas a la vida del homenajeado, la *Partida*

⁵⁴⁵ . Datos extraídos de AMOROTO (1994).

⁵⁴⁶ . VAN DEURS Y RENARD (1996).

⁵⁴⁷ . Ibidem, p. 130.

del Puerto de Palos y el Desembarco en el Nuevo Mundo en Guanahany. El monumento está colocado en la plaza del Colegio Pío IX, dado que fueron su Director y los exalumnos de esta institución quienes mandaron levantar el monumento, en el cincuenta aniversario de la fundación del mismo; también por esta característica se distingue del resto de los que conocemos⁵⁴⁸.

12.b.5. El Faro a Colón en Santo Domingo y otros dislates conmemorativos

Quizá el monumento a Colón más emblemático, por sus dimensiones que no por sus calidades artísticas, de cuantos se erigieron en Iberoamérica, sea el “monumento-faro” inaugurado en Santo Domingo en el año 1992. La idea inicial había sido lanzada en 1852 por el escritor dominicano Antonio del Monte y Tejada, quien planteó la realización de un monumento con características de faro. Sería retomada en 1914 por el norteamericano William Ellis Pulliam, aunque la idea cristalizó recién en 1923, al celebrarse en Montevideo la V Conferencia Internacional de los pueblos americanos. En 1927 la Unión Panamericana convocó el concurso internacional al que fueron presentados 452 proyectos. Ya en los inicios, se estipulaba que el certamen quedaría limitado a artistas americanos. Esto causó controversia en España, no solamente por la posibilidad manifiesta de quedar al margen de una conmemoración tan ligada a su historia sino también por la duda que generaría el mensaje final del monumento, lo que “nos obliga a una mayor vigilancia de nuestros intereses morales”⁵⁴⁹, como se leía en una revista madrileña de la época. Esto quedó solamente en un susto, ya que pronto la Comisión del Faro de Colón, tras intervenir su presidente el argentino Honorio Pueyrredón, determinó el carácter mundialmente abierto del concurso: “Hemos pensado que la obra de Colón no podía limitarse a los pueblos de este continente; su obra es más bien universal. Colón no descubrió esta parte del mundo para nosotros solamente; la descubrió para la humanidad”⁵⁵⁰. El certamen, sí, estaba destinado exclusivamente a arquitectos titulados.

Cualquier diferencia con España quedaría olvidada al señalarse a Madrid como sede de la exposición de los proyectos presentados a concurso, en 1929, durante la cual se elegirían los diez finalistas. El jurado estaba integrado por cuatro arquitectos, Albert Kelsey (quien había construido el edificio de la Unión Panamericana en Washington), Raymond Hood (por Estados Unidos), Eliel Saarinen (por Europa) y el uruguayo Horacio Acosta y Lara (por América Latina). Curiosamente, ni entre los diez finalistas ni entre los diez a los que se otorgó mención figuraban proyectos presentados por iberoamericanos, siendo que conocidos profesionales como el brasileño Flavio de Carvalho o el argentino Manuel Torres Armengol, ambos basándose en diseños prehispánicos, y el peruano Héctor Velarde con uno de reminiscencias goticistas, habían presentado, entre otros, interesantes proyectos. También reputados europeos quedaron al margen de los honores, por caso el francés Tony Garnier. Entre los diez finalistas figuraban los españoles Joaquín Vaquero y Luis Moya Blanco, que, a la postre, quedarían clasificados en tercer lugar.

La mayor parte de los proyectos se destacaban por la verticalidad, dado su carácter de faros, entre ellos algunos caracterizados por su extravagancia, “productos -al decir de Acosta y Lara- de cerebros que buscan el éxito haciendo algo que jamás se haya visto, procedimiento que puede dar resultado cuando lo inspira el genio, pero que cae en lo ridículo cuando falta esa inspiración superior”. Así, señala el uruguayo los proyectos de

⁵⁴⁸ . BRESCIANO (1986), p. 39.

⁵⁴⁹ . “Un magno proyecto. El faro-monumento a Colón en Santo Domingo”. *Revista Hispanoamericana de Ciencias, Letras y Artes*, Madrid, año V, N° 44, diciembre de 1926, p. 296.

⁵⁵⁰ . “El Faro Panamericano de Colón”. *Arquitectura*, Montevideo, año XIII, N° CXXIV, marzo de 1928.

dos arquitectos, el constructivista ruso Konstantin Melnikov y el francés Marcel Gangois, éste reproduciendo el velamen de un buque de 200 metros de altura.

La misma elevación proponía Melnikov en su obra, que, a lo sólido, incorporaba como elementos al agua y al viento que haría girar dos enormes aletas adheridas a un cono invertido que a su vez introducía su vértice en otro tronco de cono. Éste tronco se vería rodeado por una espiral que recogería el agua de lluvia, a manera de turbina, regulando el movimiento giratorio a fin de que el mismo se hiciera con calma. “La finalidad de todo esto, según su autor, es recordar a la Humanidad que no debe detenerse en el camino de las grandes conquistas”⁵⁵¹. Este proyecto tiene claras vinculaciones con otros anteriores como el paradigmático monumento a la III Internacional de Vladimir Tatlin (aunque este se planteaba una altura de 395 metros), en la combinación de formas puras, utilitarismo y movimiento real. El de Melnikov habría de ser rescatado del olvido en la película *Batman For Ever* de Joel Schumacher, quien lo hace realidad en la máquina de lavado de cerebro de El Acertijo, artefacto diabólico que se sitúa temporalmente entre las décadas del treinta y cuarenta, con la única diferencia que mientras que en el proyecto de Melnikov el cuerpo principal es blanco traslúcido y los aletones rojo y azul, en la película el aparato es verde⁵⁵².

La determinación de los resultados finales se llevó a cabo en Río de Janeiro en 1931, siendo vencedor el arquitecto inglés, de sólo 21 años de edad, Joseph Lea Gleave, egresado de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Manchester y que a la sazón trabajaba junto al arquitecto Howith, autor del edificio de la Bolsa de Nottingham. El jurado era el mismo que había deliberado y sentenciado en Madrid dos años antes, a excepción de Hood quien fue reemplazado por Frank Lloyd Wright. El proyecto vencedor ligaba a Colón con la idea, una vez más, de la cristianización del Nuevo Mundo, planteando genéricamente una enorme cruz, declarándose inclusive en la Memoria del proyecto: “Este es un monumento dedicado a Cristóbal Colón, a los ideales por los cuales él vivió y por los cuales aun vivimos nosotros. Es un monumento al *Progreso a Dios*”⁵⁵³. Agregaba más adelante: “Como hasta ahora Colón no ha tenido un símbolo, yo he inventado uno que tiene también un significado... En el futuro cuando se vea esta larga y penetrante doble Cruz todo el mundo sabrá que se trata de Colón. Estoy plenamente convencido que esto se cumplirá”⁵⁵⁴.

La decisión del jurado tuvo sus detractores, pudiendo señalar entre ellos a Emilio Harth-Terré, quien no vacilaba en afirmar que “verdaderamente hemos sufrido una cruel decepción... esperábamos encontrarnos con algo que marcara una etapa en la historia de la arquitectura de los tiempos modernos”. Criticaba el carácter horizontal tan acentuado del monumento, afirmando que “el símbolo quedará tan cerca del suelo, tan pegado a esta mísera costra que sólo nos llevará a pensar que allí se levanta otra de las tantas construcciones que el genio sajón pone en el mundo como hitos de su poderío”⁵⁵⁵.

La construcción del proyecto ganador, “lamentable, carente de imaginación y de concepciones enriquecedoras del ámbito caribeño” al decir de Roberto Segre⁵⁵⁶, se retrasó durante seis décadas, aunque en los años cuarenta tomó nuevo impulso que terminó por decrecer. En 1946 Gleave propuso modificar el proyecto agregando en los muros del

⁵⁵¹ . ACOSTA Y LARA (1946), pp. 20-21.

⁵⁵² . RANCIER, O.. “Batman Forever y el Faro a Colón: De Fritz Lang a Melnikov”. En: <http://www.periferia.org/publications/batmanforever.html>

⁵⁵³ . “Memoria del Proyecto del Arquitecto J. L. Gleave”. *Arquitectura*, Montevideo, año XVII, N° 168-169, noviembre-diciembre de 1931, p. 255.

⁵⁵⁴ . *Ibidem.*, p. 259.

⁵⁵⁵ . HARTH-TERRÉ, E.. “El Faro a la Memoria de Cristóbal Colón”. *Arte y Decoración*, La Habana, año I, N° 5, diciembre de 1931, pp. 48-49.

⁵⁵⁶ . SEGRE (2003), p. 145.

monumento una exuberante decoración inspirada en las arquitecturas maya y azteca⁵⁵⁷, a lo cual se opusieron los miembros del jurado, entre los cuales Saarinen sentenciaba que “si esa monstruosidad decorativa llegara a realizarse, nosotros estaríamos a cubierto de toda responsabilidad”. Acosta y Lara se lamentaba de la posibilidad de que ese cambio se produjese, ya que significaría la pérdida de “toda la simplicidad, la vigorosa y enérgica expresión, la sobriedad de sus líneas, todo lo que le daba el verdadero carácter grandioso e inmutable”⁵⁵⁸.

De una u otra manera era una oportunidad perdida para la arquitectura iberoamericana; “recientemente, lo más lamentable fue la decisión del presidente Joaquín Balaguer de construir el premio, como participación de la República Dominicana en las celebraciones del Quinto Centenario del Descubrimiento de América. Lo que fue retrógrado en 1929, lo es aún más en 1992”⁵⁵⁹. En efecto, fue en 1986 cuando el arquitecto dominicano Teófilo Carbonell tomó a su cargo las postergadas obras, con la diferencia de que acometió la construcción en hormigón y no en piedra como lo había proyectado Gleave. De 210 metros de longitud, 60 de anchura en los brazos de la cruz y una altura máxima de 31 metros, conservó la idea primigenia de constituirse en monumento funerario y conmemorativo, con marcado carácter utilitario lo que se definió con la incorporación de distintos espacios museísticos.

Para su inauguración en el paradigmático año, se trasladó desde la Catedral de Santo Domingo el mausoleo que conserva los supuestos restos del almirante, tal lo dispuesto en origen por Albert Kelsey. Esta obra, instalada en dicho templo en 1899, había sido realizada por dos catalanes, el escultor Pedro Carbonell y Huguet y el arquitecto Fernando Romeu, quienes recurrieron al estilo gótico como antes lo había hecho Arturo Mélida para el monumento madrileño y para la tumba de Colón en Sevilla. Preside el mausoleo dominicano una imponente figura femenina que representa a la República. Ambos artistas catalanes no limitarían su acción en la isla a dicha obra: Carbonell realizaría bustos de Duarte, Ángel Perdomo, el vicepresidente Figuerero y Carmita García, la primera esposa de Federico Henríquez y Carvajal, modelando asimismo el Cristo de la iglesia de Sánchez, en la península de Samana (1898). Por su parte Romeu destacó por la estatua ecuestre del general Ulises Heureaux, más conocido como Lilís.

El año 92 y los subsiguientes fueron acicate para que surgieran proyectos de nuevos monumentos dedicados a Cristóbal Colón y a su gesta histórica. En estas épocas de grandes inversiones en conmemoraciones, no faltaron oportunistas como el ruso Zurab K. Tsereteli, hábil en la autopromoción y en gozar de jugosos favores políticos, considerado artista-embajador de Rusia en los años que siguieron a la *Perestroika*. Su obra más importante es el enorme bronce del zar Pedro el Grande en Moscú, de 94 metros de altura. Es autor asimismo de la obra titulada *Break the wall of Distrust* (1989-90) en Londres, en donde en 2001 ofreció a la Royal National Rose Society la erección en unos jardines de las afueras de la ciudad de una estatua de Lady Di, vestida con ropa de gala y un ramo de flores en la mano. En España, realizó el llamado *Huevo de Colón* en Sevilla, en las inmediaciones del predio donde se desarrolló la Exposición Universal de 1992, obra cuya copia en menor tamaño fue ubicada delante de la sede de la UNESCO en París. Es autor asimismo de la polémica “estatua rusa” de Marbella, recordada por haber originado una de las tantas investigaciones respecto de posibles fraudes a la administración del alcalde Jesús Gil y Gil.

En Iberoamérica habría de empezar su periplo con la inauguración de los monumentos a León Tolstoi y Yuri Gagarin (2000) en Montevideo, momento en que

⁵⁵⁷ . GUTIÉRREZ (2002b).

⁵⁵⁸ . ACOSTA Y LARA (1946), pp. 29-30.

⁵⁵⁹ . SEGRE (2003), p. 145.

adelantaba la idea de construir un monumento a Magallanes en el sur de la Argentina. Para entonces Tsereteli intentaba en vano lograr que se erigiera un monumental proyecto dedicado al *Nacimiento del Nuevo Mundo-Estatua de Cristóbal Colón* (que inclusive llegó a circular como imagen de un sello postal ruso), negándose a ello las localidades estadounidenses de Fort Lauderdale, Nueva York, Miami, Columbus y Baltimore. Hasta que logró la connivencia del discutido alcalde de Cataño (Puerto Rico), Edwin Rivera Sierra, alias *El Amolao*, para localizarlo en esa ciudad de la bahía de San Juan y que, como predice Mayra Montero, “sabrán alumbrar a los cruceros de placer y a los veleros de la tempestad. Y, como si fuera poco, nos recordará a cada instante que alguna vez fuimos descubiertos”⁵⁶⁰. El citado alcalde afirmó que el monumento se trataba de una “donación”, cuando en realidad había suscrito un pago de más de dos millones de dólares.

Las dimensiones de la controvertida obra, que tendría (¿tendrá?) 297 pies de alto, se refleja en el hecho de que fueron necesarios 43 furgones para traerla desarmada desde Rusia, mientras que la cabeza del almirante tuvo que ser llevada desde Miami ya que no cabía en un vagón. Se trataba de 660 toneladas de bronce, y, en lo económico, un costo de 92 millones de dólares incluyendo la renovación de un sector de Cataño. Las polémicas internas fueron feroces, ya que las autoridades decidieron expropiar las viviendas de diez familias para ubicar la estatua en el llamado Frente Marítimo. Tras su arribo en 1998 las piezas se amontonaron en el Parque La Esperanza de esa ciudad, y en una de las inspecciones aparecieron 24.780 artículos que tenían impreso el nombre de Tsereteli: estatuillas de bronce de cuatro tamaños (14,495), ceniceros plásticos (3,524), medallas plásticas (6,223) y cajas de pañuelos (538), objetos cuya existencia no constaba en el Municipio, lo que vino a aumentar las suspicacias respecto de la discutida legalidad del procedimiento. A la interperie, la obra fue deteriorándose, aunque no faltó la aclaración del alcalde de que “El monumento allí no se daña porque eso es bronce. Mucha gente de la prensa dice que ha cogido moho; eso no coge moho, eso lo que tiene es que se está poniendo como verde, pero viene siendo como un relleno, como un ‘spray’ para protegerla...”⁵⁶¹. Palabras sabias y tranquilizadoras donde las haya...

12.c. Otros “descubridores”

Además de Colón, en América la fortuna de los otros “descubridores” como asimismo de los conquistadores y fundadores, en el proceso monumentalista tendrían presencia dispar. No será sino hasta bien entrado el siglo XX, cuando los viejos resquemores con España queden en parte saldados abriéndose paso al “reencuentro” y a la proyección de nuevas visiones históricas. Dentro de ellas las figuras de los primeros españoles arribados a nuestras tierras alcanzarían una importancia icónica de relevancia, acentuándose en los años del franquismo cuando las iniciativas hispanistas del “Caudillo” y de su gobierno potenciaron esos homenajes. La obra de escultores como Enrique Pérez Comendador o Juan de Ávalos, por citar solamente dos de los fundamentales, se inclinará en el caso americano por la representación de aquellos personajes heroicos para España pero que en América supieron recibir críticas punzantemente contrarias y no obtuvieron en muchas ocasiones el veredicto positivo de la población en su carácter de héroes. En casos extremos, como el ocurrido durante

⁵⁶⁰ . MONTERO, M.. “Galería delirante”. <http://www.tricom.net/rumbo/1998/239/galeria.htm>

⁵⁶¹ . CRUZ MAISONAVE, L. A.. “‘Revive’ la estatua de Colón”. *El Vocero*, San Juan, 8 de agosto de 2002.

2003 en Lima (Perú) en que el monumento a Francisco Pizarro fue retirado de la Plaza Mayor, esas voces se hicieron oír, como analizaremos más adelante.

Comenzando con los personajes vinculados a los descubrimientos americanos, una de las primeras iniciativas que podemos señalar data de 1888 y se trató de un emprendimiento de carácter privado. El mismo fue llevado a cabo en la localidad de Punta Gorda, en el departamento uruguayo de Colonia, en el sitio donde se suponía había desembarcado Juan Díaz de Solís. Allí fue emplazado un obelisco conmemorativo que homenajeaba al descubridor del Río de la Plata y también a sus pilotos Sebastián Gaboto y Álvarez Ramón, responsables del descubrimiento y primera navegación de los ríos Paraná y Uruguay entre 1516 y 1527⁵⁶².

Más al norte, será monumentalizada la figura de Pedro Álvares Cabral, “descubridor” de Brasil en 1500, siendo el monumento más recordado el que realizó Rodolfo Bernardelli para la Praça da Glória de Río de Janeiro. Con el mismo se cumplía la misión de conmemorar aquel suceso en su IV centenario. Si bien los primeros contactos con el escultor datan de 1889, no sería hasta una década después cuando se contrataron sus servicios para el monumento, ante la inminencia de la efeméride y el asunto sin resolver. Un año le quedaba a Bernardelli para salvar la honra, con lo que puso su dinámica a prueba empezando por esculpir la maqueta en sólo 24 horas. Apenas firmado el contrato, el artista partió hacia Europa para investigar en archivos portugueses y alquilar un taller en París para llevar a cabo las obras, las cuales concretó en once meses incluyendo las fundiciones en bronce realizadas en Thiebaut Frères. La obra final, debido a las habituales interferencias de las comisiones, no fue la que originalmente había planeado Bernardelli, cuyo proyecto estaba pensado para ser colocado junto al mar, consistiendo en una quilla de navío avanzando sobre el mismo y desde cuyo centro se elevaba el grupo escultórico de los descubridores⁵⁶³.

Finalmente la estatua de Álvares Cabral sería la encargada de representar la gesta descubridora, siendo concebida en el acto de tomar posesión de la nueva tierra a la que arribaba. La bandera de los descubridores se convertía también en un elemento simbólico significativo de la escultura. Inaugurada en 1900 por donación del Brasil, de la misma se encuentra una réplica en Lisboa, inaugurada en 1940, que fue fundida con el bronce de cañones de antiguas fortalezas brasileñas, siendo realizada en la italiana Casa Lombardi bajo la dirección de los escultores brasileños Correia Lima y Magalhães Correia, aunque sin alcanzar las calidades de movimiento del modelo original. El pedestal, idéntico al del monumento carioca, fue ejecutado en piedra en la ciudad de Porto⁵⁶⁴. La costumbre, muy habitual, de utilizar cañones en desuso para la fundición de monumentos, además de su sentido estrictamente práctico, encerraba la idea de que objetos que habían tenido un uso militar, vinculado a las guerras, tenían con el paso del tiempo un destino más edificante, en definitiva el arte⁵⁶⁵.

De los monumentos más recientes a Álvares Cabral, destaca el inaugurado en 1988 en São Paulo, obra de Luiz Morrone, en la avenida que lleva el nombre del descubridor, sita en el Parque Ibirapuera, en el que el personaje aparece mirando al cielo, con los brazos levantados, sirviéndole de pedestal el escudo portugués. Pocos años antes, en 1985, el mismo artista había dado forma a la estatua del infante D. Henrique, de concepción más modesta, ubicado en la avenida de Sagres.

La importancia dada por Portugal a estos temas queda demostrada también con monumentos como el dedicado en Lisboa a los Descubrimientos Marítimos, cuyo

⁵⁶² . LAROCHE (1960), p. 51.

⁵⁶³ . GODOY WEISS (1996).

⁵⁶⁴ . SAIAL (1991), p. 100.

⁵⁶⁵ . REYERO (1999), p. 348.

origen está en la obra diseñada por el arquitecto Continelli Telmo y el escultor Leopoldo de Almeida en 1939, que se culminó en sólo dos meses, debido entre otros aspectos a que trabajaron en ella cuarenta operarios y que los materiales utilizados fueron hierro y cemento; del mismo existe una copia a menor escala emplazada en Recife (Brasil). Ya en aquellos años hubo solicitudes para que la obra fuera ejecutada en mármol y granito, pero sólo dos décadas después fue cuando se decidió pasar la obra a piedra, inaugurándose el monumento en 1960, al conmemorarse el quinto centenario de la muerte del Infante D. Henrique. Los personajes esculpidos por Almeida y colocados ascendentemente hacia la proa, donde destaca el infante⁵⁶⁶, recuerdan de lejos los que Víctor Brecheret realizó en São Paulo en el Monumento a las Bandeiras. La monumentalización de personajes como João Gonçalves Zarco, Diogo Cão, João Rodrigues Cabrilho o las abundantes dedicadas al Infante D. Henrique confirman este interés portugués por inmortalizar a los responsables de la acción descubridora⁵⁶⁷.

En Punta Arenas (Chile) se inauguró en 1920 el monumento a Hernando de Magallanes realizado por el escultor Guillermo Córdova Maza, coincidiendo con el IV centenario del descubrimiento del estrecho que llevaba su nombre. “El monumento, constituido por un pedestal de granito, de severa arquitectura, está coronado por la figura principal que representa a Magallanes en la actitud de comprobar, ante la inmensidad del océano Pacífico, que había descubierto el buscado Estrecho; esta figura, como la de los indios patagón y fueguino, colocados lateralmente y arriba de los altos relieves -que representan la entrada y salida de las carabelas por el Estrecho- son de bronce, así como también la figura que va colocada en el frente del monumento, sobre el pedestal, y que representa a una sirena sosteniendo los escudos de la madre patria y de Chile. Este motivo se ha proyectado posteriormente y en reemplazo a la Fama...”⁵⁶⁸.

Este homenaje surgió por iniciativa de un inmigrante español, José Menéndez, siendo sus herederos los encargados de materializar el proyecto, encargando al director de la Escuela y el Museo de Bellas Artes de Santiago, Joaquín Díaz Garcés la redacción de las bases para el correspondiente concurso. Del mismo participaron prestigiosos artistas como Antonio Coll i Pí con dos proyectos, lo mismo que su compatriota Ramón Roura; Carlos Lagarrigue y Aliro Pereira, presentaron un proyecto cada uno y otro en conjunto. Finalmente, se presentó también al certamen Guillermo Córdova quien saldría vencedor por encima de Lagarrigue y Coll, en ese orden. Córdova realizó la obra en el taller que tenía instalado en Buenos Aires, donde había realizado el monumento a O’Higgins para esa ciudad, siendo fundidos los bronce por la empresa Hernández y Gemelli de la capital argentina. La inauguración se llevó a cabo en Punta Arenas el 15 de diciembre de 1920 con la presencia, en representación del rey de España, del infante Fernando de Baviera y Borbón, y el carácter hispano-chileno que su promotor original había querido imprimirle se concretó en la figura de la sirena que se encuentra en el frente sosteniendo los escudos de ambos países. De este monumento existe desde 1950 una réplica en bronce en la Plaza Chile de Lisboa, sobre un pedestal de piedra financiado por este municipio, que sugiere ser la proa de un navío. La piedra fundamental del monumento fue colocada en 1930, siendo donación del gobierno chileno.

Vasco Núñez de Balboa, descubridor del Mar del Sur, antigua denominación del Océano Pacífico, tendría su monumento más señero en Panamá. Núñez de Balboa había llegado a América formando parte de la expedición de Rodrigo de Bastidas quien, como

⁵⁶⁶ . SAIAL (1991), pp. 96-97. Ver también: LABORDE FERREIRA-LÓPES VIEIRA (1985), pp. 14-15.

⁵⁶⁷ . Cfr.: SAIAL (1991), pp. 74-102.

⁵⁶⁸ . “Monumento a Magallanes en Punta Arenas”. *El Arquitecto*, Buenos Aires, vol. I, N° 5, abril de 1920, p. 96.

fundador de Santa Marta (Colombia) tiene también su monumento en esa localidad. El monumento de aquel fue realizado por Mariano Benlliure junto a Miguel Blay, siendo inaugurado en 1926. De la estatua principal, realizada por el primero, existe una maqueta en bronce en el Museo del Ejército en Madrid. En la misma Balboa aparece apoyado sobre el globo terráqueo, simbolizando la conquista, y cubierto con armadura en gallarda actitud; en su mano derecha empuña la espada, la que eleva mostrando la cruz de la misma, priorizando así, simbólicamente, lo cristiano sobre lo guerrero. En Madrid, Balboa sería conmemorado con la fuente-monumento inaugurada en 1954 y coronada con la estatua del descubridor realizada por Enrique Pérez Comendador. La misma, en la que el personaje aparecía originalmente con una espada, hoy desaparecida, se realizó por iniciativa del XIII Congreso de la Unión Postal de las Américas y España, hallándose en los jardines del Museo de América.

En el Río de la Plata una de las figuras que se monumentalizará será Hernando Arias de Saavedra, Hernandarias, primer Gobernador del Río de la Plata e introductor del ganado bovino en el Uruguay, cuyo monumento más destacado se halla en Montevideo, realizado por el escultor uruguayo Antonio Pena e inaugurado en 1963. La figura de Hernandarias está situada en medio de un estanque, teniendo a sus espaldas un muro de granito que contiene varias escenas alegóricas. En lo que al escultor Pena respecta, había realizado junto al arquitecto Julio Vilamajó el monumento dedicado a la Cordialidad Rioplatense (1962), cuyo armado se finalizó en el Parque Lezama de Buenos Aires cuando ambos habían ya fallecido. Nos interesa destacar este dato porque en dicha obra se incorpora una gran columna de granito caracterizada por los relieves que, en este caso, representan a los doce signos del zodiaco pero que están realizados de una manera muy similar a la que Pena utilizó en la pantalla del monumento a Hernandarias.

Juan Sebastián Elcano, navegante y descubridor español que consiguió dar la primera vuelta al mundo y demostrar así la esfericidad de la Tierra, tuvo tres de sus primeros monumentos en Guetaria, su localidad natal. El primero fue obra de Alfonso Giraldo Bergaz desapareciendo durante las guerras carlistas en 1836. En 1861 fue inaugurado otro, en el puerto de esa localidad, obra de Carlos Palao, mientras que algunas décadas después se colocaría el más conocido, de mármol, frente al Ayuntamiento, realizado en 1888 por Ricardo Bellver. De los que conocemos, el más imponente es el inaugurado en Sevilla en 1973, obra de Antonio Cano Correa que está ubicada en la Glorieta de Marineros Voluntarios. Incluye como parte de la obra un gran estanque con surtidores, al frente de los cuales se ubica un mural con un mapamundi en relieve. A su vez, delante del mismo está colocada la estatua del navegante. A su derecha, una columna compuesta por bajorrelieves distribuidos en cuatro pisos en los que el artista, además de representar a sacerdotes, marineros, indígenas y soldados, se tomó la libertad de inmortalizarse, además de hacerlo con el arquitecto Antonio Delgado Roig y con el historiador Antonio Sancho Corbacho.

12.d. Conquistadores y fundadores españoles

Como se señaló oportunamente, la presencia de monumentos conmemorativos dedicados a los conquistadores y fundadores españoles, recién se tornaría posible en los países americanos más de un siglo después de producidas las emancipaciones nacionales, cuando ya las antiguas tensiones entre España y estos habían remitido ostensiblemente. De cualquier manera hay casos que nunca terminaron de resolverse del todo como ocurre con México respecto de Hernán Cortés, personaje que prácticamente no tiene presencia monumental en aquel país, salvo contadísimas y vilipendiadas

excepciones. En el resto de las naciones las conmemoraciones a los conquistadores tardaron su tiempo pero finalmente se fueron incorporando al imaginario público.

Una de las características más sobresalientes es que estas esculturas fueron realizadas, en la mayor parte de los casos, por escultores españoles, muchos de ellos consagrados en la Península durante el siglo XX. Tal el caso de Victorio Macho, autor del monumento ecuestre a Sebastián de Belalcázar en Popayán (Colombia), de Juan de Ávalos, quien esculpió el Gonzalo Jiménez de Quesada, para Bogotá (1960), y, sobre todo, de Enrique Pérez Comendador, quizá el artista que más ejemplos dejó en lo que a iconografías de conquistadores respecta, entre ellas el monumento a Pedro de Valdivia en Santiago de Chile.

Pérez Comendador, artista nacido en Hervás, (Cáceres) en 1900, fue uno de los escultores españoles más prolíficos, con una obra de variadas características en la que la ejecución de monumentos tuvo un lugar de preminencia. Dentro de estos, el tema de los personajes vinculados a la conquista de América habría de jugar un papel esencial en su trayectoria por la significación artística e histórica que le cupo, centrándose esta actividad fundamentalmente a partir de la ejecución de la serie de “conquistadores” entre 1945 y 1947 que se hallan en el Museo de Badajoz, y hasta la década de 1960 inclusive. En 1961, al exhibir por primera vez su estatua ecuestre de Valdivia en Madrid, el artista pronunció un discurso en el cual remitía a los orígenes de esta pasión escultórica: “Eran los tiempos en que un Valdivia, hombre de clara visión política, consciente de que gobernar no es únicamente administrar o mandar, don Juan Murillo de Valdivia, presidía la Diputación Provincial de Badajoz. El quiso que yo plasmase en bronce la efigie de los extremeños que llevaron a América nuestra civilización cristiana e hispánica. Cortés, Pizarro, Vasco Núñez, Valdivia. Se me encargaron sus bustos, no había dinero para más. Yo, sin embargo, concebía a estos personajes fabulosos siempre a caballo. A mi costa y riesgo rebasé el encargo e hice medias figuras, con lo que los brazos y otros elementos me permitían darles aire heroico y distinta personalidad. / La escultura de Valdivia fue donada por la Diputación Provincial de Badajoz a la chilena ciudad de Concepción, y la llevó personalmente don Juan Murillo”⁵⁶⁹.

El encargo de la ecuestre para Santiago de Chile fue realizado por el embajador en España, Tomás Suñer, en nombre de la Asociación de Instituciones Españolas de Chile. El plazo era limitado ya que la colectividad española de Chile pretendía ofrecerlo en el 150º aniversario del Primer Gobierno Nacional. El bronce utilizado fue una donación del Ejército español a partir de unos viejos cañones, “metamorfoseados en esta obra de paz” como diría el propio artista, y la multitudinaria inauguración se produjo en la Plaza de Armas de Santiago en 1962.

Para describir la obra recurrimos a lo expuesto por el artista cacereño, quien indica: “Quise que fuera algo así como un padre amoroso que, iluminado y enérgico, obedeciendo a un alto designio, funda ciudades donde albergar a la grey... (y que) estuvo siempre presto a emprender por sí mismo no sólo las arduas empresas, sino las faenas más humildes y trabajosas. / Así veis sus brazos robustos y desnudos, como los de un héroe mitológico, prontos a soltar la espada y empuñar el compás o el arado, a juntar una piedra con otra o a contribuir al alivio de la parturienta oveja... mantiene la espada como símbolo de justicia, de un nuevo orden y de una fe universal”. A lo que agrega más adelante: “Procuré que bestia y hombre formasen un todo armónico desde cualquier punto de vista que se le enfoque, y para acentuar esta idea que los nativos tuvieron en un principio de los ‘dioses blancos y barbudos’, prescindí de algunos arreos, con lo que además creo lograr que luzca más noble y pura la plástica del cuello y la relinchante cabeza del caballo. Éste, “reunido”, en movimiento, pero no trotando, como

⁵⁶⁹ . PÉREZ COMENDADOR (1962), pp. 481-482.

todo buen jinete sabe mantenerlo, dispuesto para la marcha, alza y vuelve la libre cabeza, brioso, y con esa cierta coquetería, cimbreante y femenina, característica de estos brutos”⁵⁷⁰.

Hay quienes han considerado que parte del interés de Pérez Comendador por estas representaciones respondía a sus orígenes extremeños, ya que es bien sabido que de esa región son nativos personajes como Hernán Cortés o Francisco Pizarro, quienes justamente fueron objeto de su inspiración. A Hernando de Soto, protagonista de la conquista de Florida, le dedicó tres monumentos, uno en aquella península, otro en Bradenton y otro que se emplazó en Badajoz con carácter póstumo. A Vasco Núñez de Balboa le dedicó una estatua ubicada en la Ciudad Universitaria de Madrid en la que el descubridor del Mar del Sur aparece con los brazos abiertos, como abarcando los dos mares.

Hubo muchos casos en que la inexistencia de una iconografía llevó a los artistas a idealizar la imagen de sus representados, en especial cuando se trataba de figuras históricas, buscando caracterizarlos a través de la indumentaria, los gestos o un cúmulo de atributos que, como veremos más adelante, pasaron a formar parte importante del retrato escultórico. Esto ocurrió con la estatua de Valdivia. Enrique Lafuente Ferrari refiere a las dificultades con las que se topó el artista en este sentido, comparables a las que vivió otro biografiado de Lafuente, el pintor vasco Ignacio Zuloaga, al realizar el retrato del mismo personaje (1941) encargado por Santiago de Chile. En el archivo de Santiago-Etxea, la casa de Zuloaga en Zumaia (Guipúzcoa), se halla una carpeta que contiene numerosos grabados y fotografías de lienzos con retratos del conquistador de diversa proveniencia, con los que el pintor pudo definir un rostro acorde con las exigencias. Lafuente apostillaba respecto del desafío de Pérez Comendador: “Deficientes como estamos en la información sobre los rasgos de Pedro de Valdivia, el rostro puede por ello parecer impersonal porque es símbolo y no retrato, y el puño firme sobre las riendas y la bengala que representa a la vez mando e inteligencia, son suficientes para expresar lo que quieren decir. Un gesto de imperator antiguo, con su media coraza y su manto corto, enlazan con el recuerdo de Roma el imperio que Valdivia representa”⁵⁷¹.

Señalamos párrafos más arriba la escasa existencia de monumentos a Hernán Cortés en América, casi nula en México, al igual que sucede con Pedro de Alvarado en Guatemala. Apenas podríamos citar el existente en el refugio de “Almonzoni”, ubicado a 3.900 metros de altura en el ascenso al volcán Iztaccíhuatl, y, de los no llevados a cabo, los proyectos de Manuel Vilar y la maqueta de monumento presentada por el francés Louis-Henri Cordier en la Exposición de París de 1878, un año después que se inaugurase en el Paseo de la Reforma la estatua de Colón hecha por su padre Charles. En 1794 Manuel Tolsá había realizado un busto de bronce para ser colocado en el sepulcro del conquistador en la iglesia del Hospital de Jesús en México, que actualmente se encuentra en Palermo (Italia). En España, ya desde 1853 existía la idea de levantar un monumento a Cortés en su ciudad natal, Medellín, lo que recién se concretaría en 1890 al inaugurarse el ejecutado por el escultor Eduardo Barrón. En el mismo, Cortés aparece modelado “como un soldado arrogante, pero ajeno a pasiones mundanas, regido por un sentido superior, orgullo y ejemplo para sus paisanos”⁵⁷², e indudablemente humillando a América como lo representa el hecho de que aparezca apoyando su pie izquierdo sobre un fragmento escultórico prehispánico, como símbolo del “triumfo” sobre los aztecas. Barrón destacaría en el ámbito del monumento público, siendo sus obras más

⁵⁷⁰ . Ibidem, pp. 483-484.

⁵⁷¹ . LAFUENTE FERRARI (1962), p. 478.

⁵⁷² . REYERO (1999), p. 53.

señeras, además de la de Cortés, la de Viriato en Zamora (1884), la de Colón para Salamanca (1893), y la de Emilio Castelar en Cádiz (1905)⁵⁷³.

También en Extremadura, y más concretamente en Cáceres, se produciría décadas después un hecho insólito que fue el emplazamiento de un monumento ecuestre a Cortés realizado, después del fallecimiento de Pérez Comendador, a partir de los moldes de su Pedro de Valdivia (el caballo) y del busto del conquistador de México, modelos que se fusionaron para lograr una iconografía singular que se atribuye a Comendador aunque tendría que entenderse paradójicamente como una obra póstuma y a la vez inédita. Fundido por Eduardo Capa, María del Mar Lozano Bartolozzi la explica de esta manera: “El escultor realizó un cuerpo y varias cabezas que representaban a distintos conquistadores. Según a quien se dedicase el monumento se le ensamblaría una cabeza u otra. De ahí que un periodista calificase a esta estatua de Condotiero polivalente. En este caso la cabeza estaba hecha a otra escala y ha tenido que ser adaptada por el fundidor”⁵⁷⁴.

Otras estatuas que versan sobre los conquistadores son las del fundador de la ciudad de Asunción del Paraguay, Juan de Salazar de Espinoza, frente al Palacio Legislativo, de cuerpo entero algo desproporcionado, y una de reciente factura e instalación, dedicada a Domingo Martínez de Irala, que fue inaugurada el 5 de julio de 2001, realizada por Guggiari. Se trata de un andamiaje de partes metálicas que sostiene el medio cuerpo del conquistador insinuado a través de la armadura y el busto del mismo. Se cuenta como anécdota que el escultor utilizó para la efigie de Irala el busto de un embajador español que había sido encargado por éste años antes, y que se le había “olvidado” reclamar al artista tras retornar a su país de origen. El monumento se erige en lo alto de una escalinata para dar mayor resalte a su figura. En Guayaquil (Ecuador), el fundador de la ciudad en 1537, Francisco de Orellana, había sido conmemorado en noviembre de 1923 con el busto realizado por la escultora quiteña Rosario Villagómez.

En la década siguiente se emplazaría en Lima quizá, y por los hechos recientes, el que puede considerarse el monumento a un conquistador más emblemático del continente, el dedicado a Francisco Pizarro (1935). La monumentalización de Pizarro compone uno de los apartados de la estatuaria y de la conmemoratividad española y americana que nos aportan valiosos ingredientes para el análisis, estando potenciado además con dichos sucesos, la extracción y traslado desde el centro de Lima hacia un depósito, de la estatua de quien fue su fundador. Pretendemos analizar aquí, junto con las causas y consecuencias de esta discutida decisión, los antecedentes históricos que en buena medida han sido tergiversados, sobre todo en la equivocada afirmación de que en su origen el mentado monumento representaba a Hernán Cortés, y que ha sido una de las razones esgrimidas para quitar el monumento del sitio donde se encontraba hasta finales de abril de 2003.

Podríamos empezar la historia señalando el año de 1892, coincidiendo con el IV centenario del Descubrimiento, como fecha en que se dio la primera iniciativa que conocemos de monumentalizar a Pizarro, cabiéndole la misma a la española ciudad de Trujillo, lugar de nacimiento del conquistador. No sería hasta veinte años después, en 1912, cuando se reflatase el proyecto pero, convocada la suscripción popular, el dinero reunido no fue suficiente para acometer los gastos de la estatua y del pedestal correspondiente.

En el año 1915 se celebró la recordada Exposición Internacional Panamá-Pacific en San Francisco de California, siendo el proyecto arquitectónico-artístico más sobresaliente la llamada *Towers of Jewels*, del arquitecto Thomas Hastings, cuyo

⁵⁷³ . VALLINA (1985).

⁵⁷⁴ . LOZANO BARTOLOZZI (1988), p. 70.

promotor, Alexander Stirling Calder, encargó a diferentes escultores la realización de estatuas de personajes históricos. En la selección de los mismos se incluyó a Hernán Cortés y Francisco Pizarro, quienes a la postre serían objeto de los monumentos más destacados, tanto por su carácter ecuestre y sus dimensiones, como por ser ubicados flanqueando el emblemático edificio. Es en este punto donde hay que dejar bien claro que la estatua del conquistador de México fue realizada por Charles Niehaus y la de Pizarro por Charles Cary Rumsey, ambos escultores norteamericanos, lo cual es lapidario para aquellas afirmaciones que indican que la estatua de Pizarro era originalmente una representación de Cortés. Pizarro siempre fue Pizarro.

Existen numerosas fotografías de la estatua de Cortés realizada por Niehaus, cuyo parecido compositivo con la Juana de Arco realizada por el francés Emmanuel Fremiet que se encuentra en la parisina Plaza de las Pirámides es evidente. Curiosamente, la de Pizarro también se acerca a la estética de Fremiet, de quien Rumsey había sido discípulo en París, sobre todo en la confección del caballo. En efecto, tras graduarse en Harvard en 1902, Rumsey partió a París acudiendo a las academias Julian y Colarossi, además de frecuentar el taller de Fremiet, de quien seguramente asimiló no solamente su inclinación a la estatua ecuestre sino también su interés por la realización de obras de consumo privado, en especial de figuras de animales como la ingente cantidad de bronceos caballos de polo que labró. Su temprana pasión por el deporte la demuestra su consagración como campeón amateur de boxeo en Francia. En cuestiones de arte, el sentido de promoción de Fremiet, de quien se conservan fotografías del stand de ventas que montó en la exposición universal de París en 1900, fue claramente heredado por su discípulo estadounidense quien habría de gozar a lo largo de su vida, ya regresado a su país, de un relevante éxito comercial.

Volviendo a Pizarro, no es el caso entrar aquí en el análisis de sus discutidos detalles iconográficos y de indumentaria, y su supuesto carácter de “guerrero medieval”, sobre lo cual se han publicado ya largas alusiones⁵⁷⁵, sino abordar la polémica “partida de nacimiento” de la estatua. Finalizada la exposición de San Francisco de California, en la que fue premiada con medalla de bronce, la estatua de Pizarro, fundida por H. Rouard en París, retornó al taller del escultor, desde donde saldría una década después para emplazarse en Trujillo. En 1922 Rumsey falleció en un accidente automovilístico dejando, además de la estatua de Pizarro, destacados monumentos públicos en Nueva York como el memorial dedicado a Edward Henry Harriman (1911) en Goshen y la figura de la Victoria que se integraría al World War Memorial (1925) en el Zion Park de Brooklyn⁵⁷⁶.

Pocos años después de la muerte del artista, en España, e intercediendo el Duque de Alba, quien había conocido a un hijo del escultor durante una cacería de tigres en África, habría de concretarse la donación por parte de la viuda de Rumsey del monumento a Pizarro para ser emplazado en Trujillo. Para su aprobación definitiva, el mismo pasó el examen de Mariano Benlliure. En el año 1929, de connotaciones americanistas para España, marcado sobre todo por la realización de la Exposición Iberoamericana de Sevilla, fue inaugurado en la ciudad extremeña el monumento a Francisco Pizarro, el día 3 de junio. La celebración estuvo presidida por los Infantes D. Alfonso y D^a Beatriz, asistiendo asimismo el jefe del Gobierno, general Primo de Rivera, quien ese mismo día se trasladaría a Villanueva de la Serena para inaugurar el monumento de Pedro de Valdivia, conquistador de Chile, cuya estatua de pie fue realizada por Gabino Amaya. En cuanto a la estatua de Pizarro, la misma fue ofrecida por la viuda de Rumsey, dándose con ello un caso curioso: “Ya en este año de gracia de

⁵⁷⁵ . GAMARRA PUERTAS (1996).

⁵⁷⁶ . Ver: LINDEMANN-WEEKLY (1983).

1929 se han registrado tres casos análogos, y en todos, la mujer norteamericana juega importante papel: mistress Huntington y mistress Whitney, autoras y donadoras de los monumentos al Cid Campeador y a Colón, inaugurados recientemente en Sevilla y Palos, y ahora mistress Rumsey, donadora del magnífico monumento a Pizarro⁵⁷⁷.

Para las fechas de celebración del IV centenario de la Fundación de Lima, en 1935, y habiéndose encargado una copia del monumento existente en Trujillo, el alcalde Luis Gallo Porras inauguró en la capital peruana, en el atrio de la Catedral, el monumento a Pizarro. Años después, en 1952 y por pedido de las autoridades religiosas, el propio Gallo Porras que ejercía un nuevo mandato en la alcaldía, lo hizo colocar en una céntrica plazoleta construida a los efectos, entre el palacio de gobierno y el edificio de la municipalidad, que recibió el nombre del conquistador. Allí estuvo hasta el 26 de abril de 2003 cuando el intendente Luis Castañeda Lossio, sin previo aviso y sin consultar al concejo municipal, ni pedir opinión ni a los académicos de la Historia ni a los profesionales del Colegio de Arquitectos, hizo retirar la estatua de Pizarro basando su postura en la existencia de un proyecto de remodelación de la plazoleta y negando cualquier ánimo chauvinista. El destino de la estatua de Pizarro no estaba claro, variándose entre la posibilidad de que fuera a la ciudad Piura, cuyo alcalde la solicitó, aunque prevaleció la idea de ubicarla en el Parque de la Muralla.

Las voces a favor y en contra de la arbitraria decisión estuvieron a la orden del día a partir del suceso, posicionándose los defensores del acto en la idea de que no era posible tener por más tiempo la figura del conquistador. Entre ellos se encontraba uno de los principales impulsores del retiro de la estatua, el arquitecto Santiago Agurto quien con orgullo afirmaba: “acabé con Pizarro y ahora regreso con el tema del Himno Nacional, ya que existe una estrofa falsa que dice: ‘largo tiempo el peruano oprimido’ que tiene que ser modificado. Es mi próxima gran tarea. Estos son los dos grandes servicios que pienso hacerle a mi Perú porque es el momento de sentirse orgulloso de ser peruano”⁵⁷⁸.

El escritor Mario Vargas Llosa encabezó la protesta más encendida ante la actitud del alcalde, a quien tildó de demagogo y a su decisión de “mera ficción de provincianos confusos”, atacando la postura de que en lugar de Pizarro habrían de colocarse las banderas del Perú, de Lima y del Tahuantinsuyo: “Como esta bandera nunca existió, cabe suponer -decía Vargas Llosa- que la está manufacturando a toda prisa algún artista autóctono y que la engalanará con muchos colorines para que resulte más folclórica”. Apuntaba asimismo que dicha bandera representaría un minúsculo segmento de las culturas prehispánicas, ya que fuera de la conmemoración quedarían mochicas, chimús, aimaras, nazcas, chancas, puquinas y otros muchos⁵⁷⁹. No faltó asimismo quien indicase que la fecha escogida para el desplazamiento de la estatua se había producido al momento en que la primera dama y el vicepresidente peruanos lanzaban mundialmente en Madrid el pisco y el caballo peruano, introducidos en el Perú por los españoles⁵⁸⁰.

Otros fueron más allá y exigieron a las autoridades otros niveles de congruencia: “Si el retiro del monumento a Pizarro pasa por una cuestión sobre la legitimidad de la conquista o no, entonces se debería proceder del mismo modo con el monumento a Manco Cápac en La Victoria. Esto en razón de que ambas figuras representan a Estados

⁵⁷⁷ . “En Extremadura se inauguran los monumentos a Pizarro y Valdivia”. *Revista Hispanoamericana de Ciencias, Letras y Artes*, Madrid, año VIII, Nº 74, junio de 1929, p. 282.

⁵⁷⁸ . CÁCEDA, M.. “El enemigo de Pizarro”.

En: http://www.peru.com/noticias/idocs/2003/5/2/DetalleDocumento_78433.asp

⁵⁷⁹ . VARGAS LLOSA, M.. “Los hispanicidas”. *El País*, Madrid, 11 de mayo de 2003.

⁵⁸⁰ . AMPRIMO PLÁ, N.. “Pizarro”.

En: http://www.peru.com/noticias/idocs/2003/4/30/DetalleDocumento_78189.asp

colonizadores. Así como España hace cinco siglos emprendió la conquista de tierras ultramarinas, el Tahuantinsuyo también cimentó su expansión como una cultura colonizadora que subyugó pueblos y etnias en pro de un Estado poderoso. Lógicamente, los métodos y los medios bélicos de uno y otro imperio colonizador eran distintos, pero el hecho de fondo es que conquistaron”⁵⁸¹. Desde España, Francisco Bejarano recordaba que allí existían varios monumentos a los independentistas americanos (que habían vencido a los españoles) y criticaba abiertamente a los impulsores del retiro de Pizarro: “Los demagogos han aprendido un nuevo truco: hacer justicia en el pasado para eludir hacerla en el presente y no pensar siquiera en la del futuro”⁵⁸². Un apunte final, para señalar que el de Lima no fue el primer “retiro” sufrido por Pizarro, ya que en la Plaza de Manises, en Valencia, existió un monumento suyo como homenaje “a la raza”, que la Diputación quitó en 1969 para sustituirlo por una estatua de Ausias March⁵⁸³.

En Colombia destacó la erección de dos monumentos a Sebastián de Belalcázar, conquistador español que fundó las ciudades Popayán y Cali (1536), ambos realizados por el escultor palentino Victorio Macho. El primero en inaugurarse fue el de Cali, en 1936, que mostraba al fundador de pie, con la mano izquierda colocada sobre la empuñadura de la espada mientras que la derecha, levantada, señala en dirección a la ruta del Pacífico. De mayor envergadura y repercusión sería el que, con la presencia de Macho, recién arribado a América, se inauguraría en Popayán en 1939. Esta estatua ecuestre fue ubicada entonces en el Morro de Tulcán, un sitio que al escultor no le pareció el más apropiado y que le generó conflictos con las autoridades. La obra, al igual que el monumento a Rafael Uribe Uribe realizado por Macho y emplazado en el Parque Nacional de Bogotá en 1940, fue fundida en los talleres parisinos de Rudier. Los dos Belalcázar, el Uribe Uribe y el mausoleo Leo Siegfried Kopp en el Cementerio Central de la capital colombiana constituyen el testimonio del artista en ese país, donde permaneció hasta 1940. En ese año comenzaría en el Perú su etapa americana más fructífera, durante la cual ejecutó el monumento a Miguel Grau en Lima (1946) aunque también obras como el monumento a Belisario Porras en Panamá (1948). En 1952 retornó a España tras trece años de ausencia.

Otro escultor español, Juan de Ávalos, sería el autor de tres monumentos a fundadores y conquistadores en América. Ávalos estaba suficientemente avalado en España a partir de sus creaciones escultóricas para el Valle de los Caídos, obra insigne del período franquista inaugurada en 1959. El colosalismo monumental de dichas figuras, que nos recuerda a obras americanas como el Morelos de la isla de Janitzio o la Virgen alada del Panecillo quiteño, le abrieron al artista las puertas a América, diseñando y ejecutando las estatuas de Diego García de Paredes (1957), Gonzalo Jiménez de Quesada (1960) y Pedro de Heredia (1963). La primera de ellas se realizó para celebrar el cuarto centenario de la fundación de Trujillo (Venezuela), conmemorándose con la figura de García de Paredes nacido en la ciudad extremeña homónima, y destacado por su victoria en Cajamarca ante Atahualpa; para su ejecución posó para Ávalos el luchador Henry Plata, también nacido en la Trujillo española⁵⁸⁴.

Para Colombia realizaría las otras dos, las de Quesada y Heredia, fundadores respectivamente de Bogotá y Cartagena. La de Quesada no fue la primera que existió en Bogotá, ya que hubo una anterior en la plazoleta de la estación de la Sabana, pero por “antiestética” y por dificultar el tráfico, fue traspasada al municipio de Chía y ubicada en la plaza central de dicha población hasta que también fue removida de allí al

⁵⁸¹ . SACO VALDIVIA, A.. “Taita Pizarro”. En: <http://www.editoraperu.com.pe/edc/03/05/01/opi.asp>

⁵⁸² . BEJARANO, F.. “La peruanidad”. *El Diario de Cádiz*, Cádiz, 30 de mayo de 2003.

⁵⁸³ . REYERO (1999), p. 13.

⁵⁸⁴ . BAZÁN DE HUERTA (1996), p. 107.

plantearse que el sitio debía estar ocupado por el monumento a la diosa Chía, de la mitología chibcha. La estatua de Quesada fue vendida entonces a otro municipio, el de Bosa, que la emplazó en su plaza principal donde estuvo durante un tiempo hasta que también fue quitada de allí, desconociéndose su paradero posterior⁵⁸⁵. Las estatuas de Quesada y Heredia le traerían aparejado a Ávalos importantes encargos como las estatuas de quince literatos que fueron ubicadas en 1961 en el edificio de la Academia de Lenguas de Colombia. Iniciativas similares asumiría en Santo Domingo en los años 1970 y 1994, con estatuas de prestigiosos representantes de las letras españolas. Otras obras americanas de Ávalos serían los monumentos dedicados a Román Baldorioty de Castro y a José Celosa Barbosa (1964-1966) en San Juan de Puerto Rico, a la Independencia (1971-1974) en Santo Domingo y a la Paz Victoriosa en el Cerro Lambaré de Asunción del Paraguay (1982). Proyectaría, sin la fortuna de verlos erigidos, los dedicados a Cuba (1955-1958) en La Habana, al Sagrado Corazón en Guayaquil (1957-1958), a Simón Bolívar (1962) y a la Joven América (1981) en Panamá⁵⁸⁶.

En la Argentina gozaría de fortuna estatuaría la figura de Juan de Garay, segundo fundador de Buenos Aires en 1580, que fue monumentalizado en la capital argentina en 1915 por el alemán Gustav Eberlein. Esta obra incluye dos bajorrelieves, uno con una vista de la recién fundada Buenos Aires y otro con un plano de la ciudad en época contemporánea, donde ya luce el edificio del Congreso inaugurado poco antes. La monumentalización de Garay en otra de las ciudades que fundó, Santa Fe, tendría una historia más larga y caracterizada por las postergaciones. La primera iniciativa data de 1905, llegándose a colocar en ese año la primera piedra en la Plaza de España, pero no hubo continuidad. En 1934 se daría una ordenanza para concretar el monumento pero ante la inacción se derogaría seis años después. En 1946 y 1956 se darían otros casos fallidos, inclusive en la primera se planteó erigir el monumento en el Parque Sur, cambiando el nombre del mismo, “Manuel Belgrano” por el de “Juan de Garay”; el Parque del Oeste pasaría a tener el nombre del creador de la Bandera argentina. En 1962 el intendente de Buenos Aires ofreció el molde de una estatua similar a la de Eberlein emplazada en la capital, pero hasta 1973 no alcanzaría la iniciativa a tomar fuerza, cuando el IV centenario de la fundación de Santa Fe. No sería hasta 1980, tres cuartos de siglo más tarde, cuando se emplazaría, finalmente, la estatua de Garay, obra de Juan Domingo Páez Torres⁵⁸⁷.

En cuanto a la primera fundación de Buenos Aires, por el accitano Pedro de Mendoza en 1536, también habría de ser conmemorada, en este caso a través del paradigmático obelisco de Alberto Prebisch inaugurado durante las celebraciones del IV Centenario y con el monumento dedicado al propio Mendoza tras concurso convocado hacia 1935. Debe señalarse a este último lustro de los años treinta como otro momento de “estatuomanía” en la Argentina, en donde a las obras citadas deben agregarse entre otras la inauguración en 1936 del monumento a España de Arturo Dresco (aun pendiente desde la Ley del Centenario) y los concursos para monumentos a Alberdi, Urquiza y Roca. Entre los proyectos presentados al certamen para el monumento a Pedro de Mendoza, algunos de ellos recurrieron a la colocación de una proa en frente al monumento⁵⁸⁸, característica que destacaba en el monumento a Colón de Arnaldo Zocchi que había sido inaugurado en 1921. El vencedor del concurso resultó ser el escultor Juan Carlos Oliva Navarro cuyo proyecto consta de una fuente cuadrada que

⁵⁸⁵ . BATEMAN (2002), p. 21.

⁵⁸⁶ . Cfr.: BAZÁN DE HUERTA (1996).

⁵⁸⁷ . Cfr.: CERVERA (c.1980).

⁵⁸⁸ . *La Prensa*, Buenos Aires, 15 de marzo de 1936.

incorpora la estatua de pie de Mendoza, teniendo como fondo un relieve con la figura indígena de *La Raza*, no ajena a un carácter reivindicativo. La obra fue inaugurada en 1937 en el Parque Lezama; dos bajorrelieves laterales hacen referencia a la primera fundación de la ciudad.

Carácter más verticalista tenía el monumento a Bruno de Zabala, fundador de Montevideo, inaugurado en la capital uruguaya en diciembre de 1931, en la plaza que lleva su nombre. Fue su autor el español Lorenzo Coullaut Valera, quien recibió la colaboración del arquitecto Pedro Muguruza Otaño, con el que ya había colaborado en el monumento a Cervantes de Madrid. Coullaut Valera asistiría a la inauguración, falleciendo a su regreso a la Península el 21 de agosto de ese año, en momentos en que estaba a punto de concluir el dedicado a los hermanos Álvarez Quintero para el Retiro madrileño, que fue concluido por su hijo Federico. Coullaut Valera había sido discípulo en Madrid de Agustín Querol, quien influyó en su primera época, aunque luego anticipó en cierta medida la estética de José Clará como queda evidenciado en el desnudo femenino de *La Abundancia* que integra el monumento montevideano⁵⁸⁹. Además de los citados, realizó otros monumentos entre ellos el dedicado a Bécquer (1911) en Sevilla.

Coullaut Valera tenía algunos antecedentes americanistas en su obra, al haber sido autor, en 1921, del león de mármol blanco y de las carabelas de bronce que conformaban el monumento al Descubrimiento de América en los jardines de Catalina de Ribera, en Sevilla. Al realizarse la Exposición Iberoamericana en dicha ciudad en 1929, para presidir la Plaza de los Conquistadores, y donada por el primer Marqués de Luca de Tena, el escultor realizó una estatua de Colón, de pie y sobre pedestal neogótico, sosteniendo con una mano el Pendón Real de Castilla y apoyando la otra sobre un ancla. Esta obra fue “víctima lamentable de nuestra incuria sevillana, como tantas otras cosas, al estar amontonada, desde la década de los cuarenta en que pereció indebidamente aquel bello conjunto en que se alzaba, en los Almacenes Municipales”⁵⁹⁰.

El monumento a Zabala fue, junto al de Cervantes para Madrid, el máximo proyecto monumental que le cupo a Coullaut Valera. Constaba, además de la estatua ecuestre del fundador, dos relieves alusivos a la conquista de la ciudad y a la fundación del cabildo, dos grupos representando la prosperidad agrícola y ganadera uruguaya, y de la figura femenina desnuda representando a la *Abundancia* que aparece en el frente. La concreción del monumento había partido de la iniciativa de la Sociedad Laurak Bat de Montevideo, actuante en la capital uruguaya para ayudar a los inmigrantes vascos, y que propuso al Estado la erección del monumento al fundador Zabala, originario de esa región española. La ley aprobando la idea se dictó en 1883; como tantas otras, cayó en el olvido, transcurriendo cuarenta años hasta la apertura del concurso que otorgaría el primer premio al proyecto de Coullaut Valera⁵⁹¹. Un error iconográfico que se le ha señalado al monumento es el hecho de que Zabala, al momento de llegar al Río de la Plata, había ya perdido un brazo, detalle que no se contempla en la obra de Coullaut Valera.

Es interesante advertir como con el paso del tiempo se fueron perfilando nuevas maneras de monumentalizar a los fundadores de las ciudades americanas. Ya no se tratará únicamente de efigiar al personaje español o portugués de turno sino que se llegará a una posición podríamos decir conciliadora, en la que también aparecen como “fundadores” los naturales del lugar. Esto puede advertirse en el monumento a Domingo Martínez de Irala (1965) en Asunción del Paraguay, también realizado por Enrique

⁵⁸⁹ . GAJATE GARCÍA (1997), pp. 31 y 35.

⁵⁹⁰ . DE LA BANDA Y VARGAS (1979), p. 57.

⁵⁹¹ . Ver: ÁLVAREZ CRUZ (2002).

Pérez Comendador. El relieve dedicado a Martínez de Irala tiene parentesco con los que el escultor había incluido en el monumento dedicado a Hernando de Soto en la Florida (1959-1960), y representa el abrazo y encuentro de dos culturas, una idea que España potenció durante buena parte del siglo XX en sus relaciones con América y que en cierta medida sigue aun manteniendo su vigencia. Este concepto queda simbolizado con el abrazo del conquistador y de un indio, rodeados ambos por varias figuras. Una copia del relieve se halla en la Real Academia de la Historia en Madrid. Justamente, al año siguiente, en la localidad colombiana de Cumaná, el escultor Hugo Daini realizaba el monumento a los Fundadores, siendo los personajes centrales un misionero y un indígena, mostrando así la confluencia de dos razas y culturas diferentes. Daini agregó a su obra un relieve que muestra la vida de los naturales del lugar como si esta se desarrollase en un paraíso, mientras al fondo se divisan las naves de los conquistadores.

En 1931 se había inaugurado en Bahía Blanca (Argentina), realizado por César Sforza, el monumento dedicado a los Fundadores de dicha ciudad. El mismo ya presenta marcadas variaciones respecto de lo que era la tónica general al abordarse esta temática. El escultor, quien en principio se vio con la complicación de no contar con una imagen del fundador, el Coronel Ramón Bernabé Estomba, vinculó la fundación a quienes la hicieron posible y que son homenajeados a través de cuatro bajorrelieves: el principal simboliza la conquista del desierto y los primeros agricultores, pudiendo verse asimismo, en los restantes, a los Cosechadores, los Estibadores y un episodio de *El Rodeo*. Este monumento, que tiene 11 metros de altura y cuyo pedestal fue realizado con granito expresamente traído desde Hamburgo, se remata con un conjunto en bronce cuyas figuras representan la unión de los precursores: el gaucho, los colonos (plantando el primer árbol) y el soldado. Precede al grupo una mujer, que, portando una bandera, simboliza la protección nacional.

Otro ejemplo argentino lo representa la Torre del Tajamar (también llamada Reloj Público), monumento conmemorativo al 350º aniversario de la fundación del pueblo de Alta Gracia (1938), en la provincia de Córdoba, conocido por ser allí donde vivió sus últimos años el músico Manuel de Falla. Dicho monumento fue realizado por los arquitectos Cima y Azpilicueta, quedando la parte escultórica a cargo de Troiano Troiani, quien realizó para el monumento cuatro cabezas en mármol blanco nacional Olain, de 1,45 m. de altura, con otros tantos tipos humanos: el Indio, representando la época precolombina; el Conquistador; el Misionero, factor espiritual de la conquista; y finalmente el Gaucho, “derivación etnológica del cruce de razas anunciando ya el avance pacífico de la civilización sobre las pampas”⁵⁹². El escultor Troiani, de origen italiano, había gozado de numerosos encargos en especial para estatuaria incorporada a edificios de Buenos Aires como las del Teatro Grand Splendid o los grupos escultóricos y relieves para el Pabellón Argentino en la Exposición del Centenario en Río de Janeiro (1922) realizado por Alejandro Christophersen, con quien se presentaría en 1928 al concurso para el monumento a la Bandera en Rosario.

Distinta propuesta es la verificada en 1958 en el monumento a los Fundadores de Nuevo Laredo (México). Se erigió al conmemorarse el primer centenario, y el conjunto muestra a una familia (en representación de las 118 que habían fundado la localidad) que, portando la bandera nacional, se dispone a cruzar el Río Bravo, cuya representación es un estanque que incluye los caracoles de las orillas. Poco después, en 1963, se inauguró un monumento en honor a los fundadores de São Paulo, siendo su autor Luiz Morrone, que, en la cima del mismo colocó, compartiendo protagonismo, al padre Manoel da Nóbrega, el bandeirante João Ramalho y los indios Tibiriça e Bartira.

⁵⁹². “Monumento conmemorativo del 350º aniversario de la Fundación de Alta Gracia”. *Revista de Arquitectura*, Buenos Aires, noviembre de 1940, p. 632.

Este no era el primero que evocaba el tema, que ya había sido conmemorado en el monumento titulado *Gloria inmortal a los Fundadores de São Paulo*, de Amadeo Zani, discípulo italiano de Rodolfo Bernardelli, realizado en 1913 pero inaugurado en esa ciudad recién en 1925. En la base el monumento muestra escenas esculpidas que recuerdan la fundación de la ciudad, entre ellas la de los padres jesuitas catequizando, la celebración de la primera misa (uno de los temas más representados en la pintura de historia americana), la defensa de la Villa de São Paulo de Piratininga por parte del cacique Tibiriçá y finalmente el encuentro de los religiosos con los indios tamoios. La figura femenina que corona la columna de granito simboliza a la ciudad, mientras en el pedestal se rinde homenaje a personajes que colaboraron con el padre Nóbrega en la fundación.

13. AMERICANISMO EN LOS ESPACIOS PÚBLICOS. DE LOS HÉROES PREHISPÁNICOS AL MONUMENTO INDIGENISTA

13.a. La conmemoración del pasado prehispánico. Conceptos y realizaciones

Si bien será a partir del siglo XIX cuando los héroes indígenas de época prehispánica comenzarán a recibir con fuerza el homenaje de sus respectivos países, incorporándolos a través del monumento a la “historia grande” de los mismos, podemos señalar algunos ejemplos más tempranos cuyas características nos sirven como preludeo para abordar el presente capítulo. Se trata de las estatuas de los reyes azteca e inca Moctezuma y Atahualpa que formaron parte del programa escultórico compuesto por 98 estatuas de reyes de España, destinadas a coronar las partes superiores del Palacio Real de Madrid, muchas de las cuales están ubicadas hoy frente al mismo, en la Plaza de Oriente. Este proyecto se realizó en el siglo XVIII, tras haberse producido el incendio del viejo alcázar, pero ya para 1776 varias de las efigies habían sido quitadas de su emplazamiento. Entre los personajes vinculados a América que formaron parte del plan se encontraban Cortés y Pizarro, que fueron propuestos en 1747 por el padre Martín Sarmiento, erudito encargado de diseñarlo. Las estatuas de los conquistadores, proponía, debían acompañarse de representaciones de sus hechos históricos correspondientes, añadiéndose también esculturas emblemáticas de las provincias del Imperio. En este mismo dictamen se propuso la incorporación de los reyes indígenas, lo que acabó por predominar en 1749⁵⁹³.

Sarmiento proponía la idea de integrar “una docena de adornos”, lo que suponía-gustaría a los americanos, seis dedicados a México a un lado del Palacio, y otros seis al Perú en el otro. En el de México, Moctezuma y sus cinco predecesores, siguiendo los lineamientos marcados en el libro de fray Juan de Torquemada *Los veinte i un libros rituales y Monarchia Indiana* (1723), mientras que en el caso del Perú, Atahualpa y los cinco Incas anteriores, utilizándose para ellos las láminas publicadas por Antonio de Ulloa y Jorge Juan en *Relación histórica del viage a la América Meridional* (1748). Finalmente se realizaron sólo la de los dos últimos monarcas, aunque no se sabe cuáles escultores de los integrados al proyecto (Felipe de Castro, Olivieri, Carnicero, Carmona, Salzillo y Manuel Álvarez) las realizaron; fueron ubicadas en la fachada meridional del Palacio, orientadas hacia la Plaza de Armas o de la Armería. Al apearse varias de las esculturas y ser repartidas por Madrid y otros sitios de España, las de Moctezuma y Atahualpa fueron ubicadas en Aranjuez, a la entrada del puente sobre el Tajo.

Sobre las estatuas en sí, remitimos al análisis y descripción que de ellas hizo Ramón Ezquerra: “No son muy congruentes los atavíos de los dos desgraciados caudillos amerindios con el ambiente del Renacimiento y clasicista, austríaco y borbónico de los vergeles de Aranjuez. Sugestionados con el lente de la historia, vemos en ellos demasiadas magnificencias cortesanas, ceremonias regias y etiqueta borgoñona, pero todo del más puro estilo y tradición europeos, como asimismo la vegetación que les sirve de marco en nada recuerda la exuberancia tropical. / Coraza y manto parecen romanos, salvo que asoma una túnica de plumas entrelazadas en Moctezuma, armado con un carcaj a la espalda y un alto gorro de plumas con aire de capitel corintio. No menos aire clásico presenta Atahualpa, pero con los retoques necesarios para convertirle en un hijo del Sol, cuya efigie exhibe en el pecho...”⁵⁹⁴.

En la América decimonónica los personajes y hechos del pasado prehispánico tardaron en imponerse dentro de las lecturas iconográficas de la historia, debiéndose a México y a Perú fundamentalmente la potenciación de dicho imaginario, en especial

⁵⁹³. Para abordar este tema hemos recurrido a EZQUERRA (1948).

⁵⁹⁴. EZQUERRA (1948), pp. 573 y 579.

avanzada la segunda mitad de siglo. En esta recuperación papel importante le cupo a la pintura de temática histórica sobre todo en México, donde se había de potenciar en las últimas décadas del XIX la creación de un imaginario histórico prehispánico en las aulas de la Academia de San Carlos, tanto en lo que a pintura como a escultura respecta, siguiendo la tradición “arqueologista” de las academias, caracterizadas por la reivindicación de lo clásico y luego, con el eclecticismo, de todo tipo de antigüedades.

Entre las pinturas sobresalió un amplio conjunto que incluyó la reconstrucción de diversos períodos históricos, desde la vida indígena hasta la irrupción de los conquistadores. Particularmente este momento será visto con ojo muy crítico por varios pintores mexicanos como puede apreciarse en *Escenas de la conquista* (1877) de Félix Parra o *El suplicio de Cuauhtémoc* (1894) de Leandro Izaguirre.

En el caso de la escultura puede decirse otro tanto. La iconografía de personajes indígenas en la Academia, si bien no se dio en forma mayoritaria, sí puede afirmarse que fue importante en la trayectoria de artistas como Manuel Vilar quien introdujo la temática autóctona en la Academia de San Carlos a través de obras conservadas en yeso como Moctezuma II (1850), la Malinche (1852) y, sobre todo, Tlahuicole (1851), figura colosal de 216 cms. de altura, obras con las que el catalán esperaba ir consolidando una clientela privada y oficial en el país al que no hacía mucho tiempo que había arribado. Sin embargo, el monumento público alcanzaría una dimensión popular mucho más amplia que el lienzo, y, a partir de 1887 con la inauguración del monumento a Cuauhtémoc en el Paseo de la Reforma, el pasado prehispánico entraría con fuerza en la historia monumental mexicana. Debemos destacar que en dicho monumento el pedestal sería realizado en estilo neoprehispánico, como ya comentaremos, pero que no fue la primera vez que esto se había planteado: poco antes, en 1882, en pleno proceso de construcción del monumento a la Libertad para Nueva York, el escultor Bartholdi vio la posibilidad de ubicar la estatua sobre un pedestal inspirado en una pirámide maya, de lo que existen testimonios gráficos, con la idea de dar un carácter “continentalista” al monumento.

La representación del indígena como símbolo heroico del pasado prehispánico, tanto en la escultura como en la pintura, no tuvo en los países sudamericanos durante el XIX la importancia que, como vimos, alcanzó en México; apenas si su imagen se utilizaba para simbolizar a los ríos americanos en varios monumentos, por caso el río Maipo en el monumento a Bolívar del escultor Orsolino en Santiago de Chile, o el monumento a Pedro I en Río de Janeiro del francés Rochet, o para acompañar algunas representaciones ya analizadas de Colón. Dos ejemplos sudamericanos de interés en la línea de recuperación de lo prehispánico y su integración al discurso histórico nacional los tenemos en Chile con *Caupolicán prisionero de los españoles*, pintado en París por Raymond Quinsac Monvoisin en 1859, dos años después de dejar el país andino, y en Perú con el cuadro *Los funerales de Atahualpa* (1865), verdadera “máquina de persuasión” realizada por Luis Montero en Florencia y que fue expuesta con notable éxito dos años después, y antes de recalar en Lima, en Buenos Aires⁵⁹⁵. Esta obra, una de las pinturas más tempranas e importantes de la pintura de historia en el continente, antecedió a emplazamientos escultóricos, ya en el XX, como el monumento a Manco Capac del escultor David Lozano, inaugurado en 1926 como donación de la colonia japonesa al Perú en el centenario de la Independencia.

El araucano Caupolicán, recién citado, fue llevado a la escultura en Chile por Nicanor Plaza en 1869. Para entonces, en España, el joven escultor Ricardo Bellver, que se consagró con *El Ángel Caído* (1878; ubicado en el Parque del Retiro, Madrid), había ejecutado una estatua del cacique Tupapel, héroe del poema *La Araucana* de Alonso

⁵⁹⁵ . Al respecto puede consultarse: AMIGO (2001).

de Ercilla. *La Araucana* sería también el título de una conocida obra del escultor chileno Virginio Arias. En el Uruguay, los caciques charrúas Abayubá y Zapicán fueron esculpidos respectivamente por los hermanos Juan Luis y Nicanor Blanes, siendo pasados al bronce por Edmundo Prati en 1930 y emplazados en espacios públicos montevidianos. Formado en la Academia de Brera junto a Giuseppe Graziosi, Prati sería autor del monumento a Artigas en Salto (1940) y a San Martín en Montevideo (1963). De sus manos saldría la obra titulada *Los últimos charrúas*, localizada en la misma ciudad, y para la que contó con la colaboración de Gervasio Furest Muñoz y Enrique Lussich. Representa a los charrúas Senaqué, Vaimaca, Guyunusa y Tacuabé y fue inaugurada en 1938. En cuanto a los Blanes, hijos del pintor Juan Manuel, destacó sobre todo Juan Luis, por obras como la estatua que hizo del libertador José Artigas para ser colocada en la ciudad de San José, y el proyecto del monumento a Joaquín Suárez, modelado por el italiano Pietro Costa, fundido en Florencia e inaugurado en 1896 en la Plaza Independencia de Montevideo y trasladado en 1905 a la intersección de las avenidas Agraciada y Joaquín Suárez.

La alusión a *Los últimos charrúas* nos permite hacer una vinculación a una obra de temática similar como es el grupo escultórico *Los Andes* realizado por el escultor argentino Luis Perlotti e inaugurado tres años después que el uruguayo. En el mismo Perlotti representa a los “tres Andes” argentinos simbolizados en otras tantas razas: en el centro la araucana (Andes centrales o región de Cuyo), a su derecha la calchaquí (norte) y a la izquierda la ona (sur)⁵⁹⁶. La prolífica obra de Perlotti que lo convierten seguramente en el escultor argentino que mayor número de obras tiene emplazadas en espacios públicos en su país, estuvo dirigida en gran medida a la temática indigenista por la que fue reconocido por Ricardo Rojas como el “escultor de Eurindia”. Para su formación, Perlotti se valió de la ayuda del Dr. Juan Bautista Ambrosetti quien lo llamaba a menudo a visitar su gran taller-despacho donde el artista se habría de familiarizar con elementos aborígenes, en especial tejidos incaicos, calchaquíes y aztecas.

En Perú, el escultor indígena de Huanta Luis Medina, presentó a la exposición de Lima de 1872, cuatro obras en yeso: un indio de tamaño natural, una india con su hijo a las espaldas, una Venus y un busto. Sobre el de la india con el hijo, “éste lleva un pito en la boca, que produce sonidos por medio de un mecanismo interior. Por el mismo mecanismo echa humo por la boca de un brasero que lleva en la mano”⁵⁹⁷. En Brasil, se atribuye a Chaves Pinheiro una escultura representando un indio, alegoría que simboliza el Imperio brasileño. Sin embargo el “indianismo” o “indigenismo” como tal, con sus intenciones, llegó de la mano de Cândido Caetano de Almeida Reis, hijo de un santero, que ingresó a la Academia de Bellas Artes en 1852, pasando luego, en 1856, a estudiar escultura con aquél. Becado en 1865, marchó a Francia formándose junto a Louis Rochet. A su regreso, fundó en Río de Janeiro la casa *Acropolia* con el pintor Araujo de Souza Lobo y el arquitecto Rodríguez Moreira. Entre sus esculturas se destaca *El genio de Franklin* realizada para la Estación del Ferrocarril Central y la obra *El paraíba* en la que coloca la figura de un indígena con esencia más naturalista que simbólica. Ya en el XX podemos citar al *Guaraní*, en la Plaza Ramos de Azevedo de São Paulo, realizado por Luigi Brizzolara dentro del conjunto del monumento a Antonio Carlos Gomes (1922).

La representación de los indígenas heroicos debe entenderse en buena medida desde la óptica de tratarse, en muchos casos, de invenciones literarias. Tal es el caso de la figura de Tabaré creada por el uruguayo Juan Zorrilla de San Martín quien creó este personaje a través de un poema de carácter épico; podría en este sentido compararse con lo

⁵⁹⁶ . BALIARI Y OTROS (1985), p. 174.

⁵⁹⁷ . COLOMA PORCARI (2002), pp. 443-444.

que fue el Quijote para la Mancha o el Martín Fierro como emblema del gaucho. Todos ellos eran parte de la idea de la existencia de un “alma nacional” que se estaba consolidando en aquellos años de finales del XIX. El caso de Tabaré venía a reivindicar una raza prácticamente extinguida en Uruguay, y en cierta medida tapaba lo que había sido una realidad cuando el indio tenía aun presencia física, época en la que para el poder representaba “un molesto residuo que no tenía sitio en la figura de la Nación diseñada desde los círculos letrados”⁵⁹⁸. En el caso de México, monumentos como el de Cuauhtémoc y otras construcciones neoprehispánicas pueden interpretarse como concesiones hechas por el gobierno del afrancesado Porfirio Díaz para evitar conflictos.

La arquitectura historicista de raíz prehispánica fue fundamental dentro del imaginario urbano de nuestras ciudades⁵⁹⁹. En plena efervescencia de los “neos”, el continente americano incorporó exotismos ajenos entre ellos el neogipcio, el neoárabe, y las arquitecturas neogóticas importadas de Europa. Estos neoestilos, que solían verse profusamente en las urbes del Viejo Mundo como asimismo en las frecuentes exposiciones universales que tanto allí como en Estados Unidos se realizaban, potenciarían estilos de propia raigambre como el neoprehispánico y, más adelante el llamado neocolonial. En ambas vertientes un papel importante le cupo al país del norte, tanto en la difusión de las ruinas precolombinas y la realización de lo que se llamó el “maya revival”, como potenciando el “mission style” que, con la recuperación contemporánea de la arquitectura de las misiones franciscanas, permitió una revalorización del pasado hispano.

13.b. Los primeros monumentos prehispánicos en México y Perú. De Cuauhtémoc a Manco Capac (1887-1926)

El primer monumento conocido dedicado a Cuauhtémoc en la ciudad de México es obra de autor anónimo y fue inaugurado en 1869 en el Paseo de la Viga, en el lugar donde se formaba la glorieta de Cuauhtemoczn; así se lo ve en el grabado realizado entonces por Hesiquio Iriarte. El pequeño busto fue trasladado en 1922 al atrio de la Catedral siendo colocado sobre un pedestal compuesto por fragmentos pétreos como lo muestran las fotografías de Hugo Brehme realizadas en esos años. En fechas más recientes, con las excavaciones del templo mayor y las obras de restauración de la Catedral, la obra fue desplazada, mejor dicho arrumbada, a un costado del atrio donde pocos advierten su presencia⁶⁰⁰.

El concurso para el monumento a Cuauhtémoc en el Paseo de la Reforma fue convocado el 23 de agosto de 1877, casi coincidiendo con la inauguración del monumento a Colón en dicha arteria simbólica. Esta nueva convocatoria, realizada por el ministro de Fomento del gobierno de Porfirio Díaz, Vicente Riva Palacio, tendía a integrar al discurso monumental y nacionalista del Paseo a uno de los representantes más conspicuos del período prehispánico. No se oculta en la decisión la intención de atenuar con este gesto una política ciertamente desfavorable a la población indígena del país y, como afirma Fausto Ramírez, el fomento de lo prehispánico como política cultural nacionalista. El citado autor basa su aseveración en evidencias como la creación de la Inspección General de Monumentos Arqueológicos de la República (1885), la promulgación de la Ley de Monumentos Arqueológicos (1896-97), el incremento en presupuesto y colecciones del Museo Nacional de Arqueología, Etnología e Historia y la

⁵⁹⁸. IRIGOYEN (2000), p. 104.

⁵⁹⁹. Ver: GUTIÉRREZ VIÑUALES (2002).

⁶⁰⁰. SCHÁVELZON (1988a), pp. 109-111.

difusión turística de los sitios precolombinos⁶⁰¹. Esta política prehispanista convivió con la, más marcada aun, vertiente afrancesada; Schávelzon habla de la “oscilación de la política artística y cultural oficial del porfiriato, entre dos polos, según mejor conviniera a sus intereses: uno, acentuadamente nacionalista y apoyado en la exaltación de valores históricos específicos: otro, voluntariamente cosmopolita y moderno”⁶⁰².

El concurso se resolvió muy pronto, siendo vencedor el proyecto por el ingeniero Francisco M. Jiménez, cuya propuesta arquitectónica estaba basada en una libre interpretación de diversos lenguajes del arte precolombino, que habrían de plasmarse en el pedestal, aumentando así el contenido simbólico que coronaría la estatua del monarca azteca que sería llevada a cabo por el escultor Miguel Noreña, autor también de uno de los relieves laterales del monumento, el dedicado a la *Prisión de Cuauhtémoc*. El otro relieve fue realizado por Gabriel Guerra con el tema del *Tormento de Cuauhtémoc*, obra que habría de servir de antecedente al realizar el pintor Leandro Izaguirre, en 1894, su monumental lienzo *El suplicio de Cuauhtémoc*, y al propio José Guadalupe Posada para una de las láminas sobre el asunto distribuidas dentro de la colección “Biblioteca del Niño Mexicano”, destinadas a la educación escolar.

Gabriel Guerra estaba trabajando en esos años, también junto a Noreña, en un relieve para el monumento a Miguel Hidalgo en Dolores Hidalgo (1886), en el que se representa a la Historia a manera de grave matrona escribiendo el nombre del prócer. El relieve del monumento a Cuauhtémoc tuvo una primera versión con sólo cinco personajes (boceto en el Museo de la Ciudad de México); en la definitiva se agregaron tres más⁶⁰³. La escena es de gran dramatismo: “Cuauhtémoc parece no hacer esfuerzo alguno para separar sus pies de las llamas que lamen sus plantas, carbonizándolas; su rostro impassible es verdaderamente insensible al dolor, domina la escena con un gesto majestuoso y altivo y su estoicismo nada tiene que envidiar al de Mucio Scévola; en tanto que en el semblante de su compañero de suplicio Tetzpanquetzal se retrata la angustia... se retuerce a impulsos del dolor, y se oyen salir de sus labios las palabras de debilidad que arranca a su espíritu la putrefacción de la carne...”⁶⁰⁴.

En cuanto a la estatua del monarca indígena que coronaba el monumento, Reyes afirmaba que la misma poseía una “noble actitud”: “plantada sobre la pierna izquierda, apenas, apoyada la otra sobre el extremo de la planta del pie, arqueado el cuerpo y la cabeza erguida, traduce el movimiento natural que hay que efectuar al prepararse para arrojar con fuerza el dardo que Cuauhtémoc agarra en la diestra para lanzarlo sobre el enemigo y demostrarle que, resuelto a la continuación de la lucha, no acepta la intimación de rendición que le hiciera el Capitán Conquistador”⁶⁰⁵.

El lema bajo el que Jiménez había presentado su proyecto era *Verdad, Belleza y Utilidad*, síntesis ideológica que Justino Fernández afirmó se trataba de “verdad histórica, belleza artística y utilidad moral, que juntos componían lo que se anhelaba que el arte fuese”⁶⁰⁶. Uno de los detalles que más llamaron la atención fueron las columnas situadas en los ángulos del plinto. Las mismas estaban inspiradas en las piernas de los atlantes de Tula, descubiertas por Désiré Charnay en 1850, aunque no directamente sino a través de la visión que dos décadas después diera Howard H. Brancfort, quien las publicó a manera de columnas pero colocándolas al revés. Jiménez se basó en esta interpretación errónea, agregando como detalle propio el hacerlas triples, ya que al ir en los ángulos, se podrían

⁶⁰¹ . RAMÍREZ (1986).

⁶⁰² . SCHÁVELZON (1988a), p. 139.

⁶⁰³ . DÍAZ (1986), p. 12.

⁶⁰⁴ . REYES, V.. “El monumento de Cuauhtémoc”. *Anales de la Asociación de Ingenieros y Arquitectos de México*, México, 1886, t. I. Cit.: RODRÍGUEZ PRAMPOLINI (1997), t. III, p. 199.

⁶⁰⁵ . Ibidem, p. 209.

⁶⁰⁶ . FERNÁNDEZ (1953).

ver dobles desde ambos lados del basamento. Así, se conformaron cuatro haces de tres columnas cada uno⁶⁰⁷. En abril de 1884 falleció Jiménez, continuando la obra Ramón Agea e inaugurándose finalmente el 21 de agosto de 1887.

La estatua de Cuauhtémoc confeccionada por Miguel Noreña, se consagraría como emblemática para el personaje, sirviendo de inspiración iconográfica para varios monumentos emplazados en el interior del país. Podríamos señalar el que corona la fachada del Ayuntamiento de Cuetzalan (Puebla) y el existente en la Villa de Cuauhtémoc (Veracruz), sirviendo asimismo como logotipo de la cervecería Cuauhtémoc de Monterrey⁶⁰⁸. En lo que al resto de esculturas que componen el conjunto, sobresalen los leopardos realizados por Epitacio Calvo, con los que el artista demostraba los puntos de contacto que los arqueólogos encontraban entre el arte egipcio y el arte azteca, dando a esos leones el aspecto de esfinges de la época de los Ramsés, como afirmaba Manuel Puga y Acal.

Dos años después de la inauguración del monumento a Cuauhtémoc, México asistió a la Exposición Universal de París, celebrada con motivo del centenario de la Revolución Francesa, con un pabellón neoprehispánico, obra de Antonio Anza y Antonio Peñafiel. Con ello se daba continuidad a la recuperación emblemática del pasado precolombino a través de la arquitectura y la escultura, signándola como imagen exterior del país⁶⁰⁹. Mientras ello ocurría en la capital francesa, en México se emitía un proyecto para la creación de una colonia militar y someter a los indígenas de la zona contigua a los ríos Yaqui y Mayo, lo que no es más que otra muestra de las continuas contradicciones con que el tema indígena era asumido: el “indigenismo”, en definitiva, reivindicaba más a un pasado idealizado que a los indígenas que vivían a lo largo y ancho del país.

En la faz escultórica del pabellón destacarían los relieves diseñados por Jesús F. Contreras y fundidos en bronce en París por Thiebaut Frères. Contreras había colaborado en las tareas de fundición para el monumento a Cuauhtémoc. Justamente este personaje sería efigiado por Contreras, y ubicado en el lado derecho del pórtico del pabellón de 1889 junto a Cacama y Cuitláhuac, mientras que a la izquierda eran colocadas las figuras de los reyes integrantes de la triple alianza de las monarquías de México, Texcoco y Tlacopan, Itzcóatl, Nezahualcóyotl y Totoquihuatzin; en los pabellones laterales, sendas tríadas de figuras se encargaban de decorar los paramentos por encima de las puertas: del lado izquierdo, la diosa Centèotl flanqueada por el dios Tláloc y la diosa Chalchiuhtlicue; en el pabellón derecho, otras tres deidades, Xochiquetzal, Camaxtli y Yacatecuhtli.

En épocas más contemporáneas algunos de los relieves realizados por Contreras serían reubicados en diferentes sitios: los correspondientes a los reyes de la triple alianza como asimismo el de Cuauthémoc fueron utilizados por el arquitecto Luis Lelo de Larrea en el bloque que remata el monumento a la Raza (1940), obra cuya estructura simula una pirámide precolombina, siendo colocados en las cuatro caras del mismo; hoy están ubicados en la calle Filomeno Mata, en el centro histórico de México, junto al Museo del Ejército y de la Fuerza Aérea Mexicana. Los ocho restantes fueron enviados a Aguascalientes, distribuyéndose en varios patios de la Casa de la Cultura, aunque los correspondientes a Centèotl y Camaxtli fueron utilizados en 1986 en una fuente del Jardín de los Palacios, en homenaje al propio Contreras⁶¹⁰. El citado monumento a la Raza se halla en la glorieta que forman la avenida Insurgentes Norte y el Circuito Interior, México D.F.. El águila que lo corona iba a ser destinada originalmente a

⁶⁰⁷ . SCHÁVELZON (1988a), p. 26.

⁶⁰⁸ . ESCOBEDO (1992), pp. 66-67.

⁶⁰⁹ . Ver: GUTIÉRREZ VIÑUALES (2002).

⁶¹⁰ . RAMÍREZ (1988). Ver también: PÉREZ WALTERS (2002), pp. 40-61.

coronar la cúpula del Palacio Legislativo que quedó a medio construir tras la Revolución de 1910, y que con el tiempo serviría de base para el monumento conmemorativo de dicho acontecimiento histórico. Esta obra, iniciada en 1933, es uno de los emblemas de la ciudad, popularmente conocido como “la gasolinera”, y a ella nos referiremos más adelante.

El 15 de septiembre de 1891 fueron colocadas en el arranque del Paseo de la Reforma, y junto al Caballito de Tolsá, dos grandes esculturas de bronce representativas de los guerreros aztecas Itzcóatl y Ahuízotl, primero y octavo reyes aztecas, obras del escultor Alejandro Casarín que, con casi 6 metros de altura y cuatro toneladas de peso cada una, simbolizaban respectivamente a la vejez y a la juventud. Popularmente se los denominó con el mote de *Indios Verdes* por tener su pátina en ese color. Tras su inauguración las estatuas de Casarín sorprendieron desfavorablemente a los vecinos del Paseo. En mayo de 1892 aparecía un artículo en *El Universal* bajo el título de “Las momias aztecas” aludiendo al nombre con que popularmente eran conocidas entonces, señalando que varios vecinos de la Reforma estaban dispuestos a dirigirse al Ministerio de Comunicaciones para pedir “se manden quitar aquellas estatuas que en vez de adornar la calzada, la hacen aparecer ridículamente y podrían tomarse como triste muestra de atraso de nuestros artistas y de mal gusto en nuestra sociedad”⁶¹¹. Poco después, en agosto, se publicaba otro artículo en el mismo periódico que no dudaba en afirmar que “esos monos están ocupando un puesto que de derecho les corresponde en la fundición nacional. / ¡Qué hermosos cañones saldrían de ellos! Figúrese que mirándolos de lejos, de lejos, parecen fetos fuera de un frasco”⁶¹².

De cualquier manera pasaban los años y las quejas no fueron lo suficiente demoleedoras como para que se tomase la decisión de quitarlas de su sitio, surgiendo ideas como la de reemplazarlas por dos caballos alados⁶¹³, en 1896, o la verificada dos años después en que se barajó la posibilidad de cambiarlas por “dos mástiles artísticos de irreprochable gusto, semejantes a los que se admiran en la Plaza de San Marcos de Venecia”⁶¹⁴. Fue recién el 1º de abril de 1902 cuando las estatuas fueron quitadas del Paseo y enviadas al barrio de Jamaica, junto al antiguo Paseo de la Viga. Muchos años después, al cegarse el famoso canal, los Indios Verdes fueron trasladados al norte de la ciudad, situándolos en el arranque de la carretera a Laredo, donde aún permanecen dándole nombre al lugar⁶¹⁵.

La realización de monumentos con reminiscencias prehispanistas tendría nuevas muestras en el pedestal del monumento a Benito Juárez inaugurado en Oaxaca en 1895 y, pocos años después, en 1899, con el proyecto de monumento en Tepoztlán (Cuernavaca), realizado por el arquitecto Francisco Rodríguez, que fue expuesto en la sección de arquitectura de la XXIII Exposición de Bellas Artes, cuyo objetivo era conmemorar el descubrimiento de la pirámide de Tepoztlán cuatro años antes, durante las exploraciones arqueológicas realizadas en el marco del XI Congreso de Americanistas⁶¹⁶.

⁶¹¹ . “Las momias aztecas”. *El Universal*, México, 3 de mayo de 1892. Cit.: RODRÍGUEZ PRAMPOLINI (1997), t. III, p. 340.

⁶¹² . “El arte y la historia. Manía de estatuas”. *El Universal*, México, 6 de agosto de 1892. Cit.: PÉREZ WALTERS (1994), p. 82.

⁶¹³ . “Las estatuas del Paseo de la Reforma”. *El Monitor Republicano*, México, diciembre de 1896. Cit.: RODRÍGUEZ PRAMPOLINI (1997), t. III, p. 390.

⁶¹⁴ . “Los aztecas de la Reforma”. *El Imparcial*, México, 3 de julio de 1898. Cit.: RODRÍGUEZ PRAMPOLINI (1997), t. III, p. 399.

⁶¹⁵ . SALAZAR HÍJAR Y HARO (1999), p. 152.

⁶¹⁶ . HERRERA, C.. “Bellas Artes. Arquitectura”. *El Arte y la Ciencia*, México, marzo de 1899, vol. I, Nº 3. Cit.: RODRÍGUEZ PRAMPOLINI (1997), t. III, p. 456.

En el Perú, los monumentos a Manco Capac han adquirido con el paso del tiempo una creciente significación, acorde con la revalorización del pasado histórico prehispánico, llegando inclusive a convertirse en sitios emblemáticos como lo demuestra el hecho de que el actual presidente Alejandro Toledo realizaba sus mítines de campaña en plazas que llevaran el nombre del primer inca o junto a sus estatuas.

David Lozano, autor de destacados monumentos como el de Ramón Castilla, inaugurado en la Plazuela de la Merced de Lima en 1915, o el del mariscal Antonio José de Sucre, realizado en bronce y sillar arequipeño, donado por el Ecuador en conmemoración de la batalla de Ayacucho e inaugurado en diciembre de 1924, ejecutaría el monumento a Manco Capac, donado por la colonia japonesa residente en Perú e instalado en la plaza que lleva su nombre en el distrito de La Victoria, en 1926. Este fue, al decir de Castrillón-Vizcarra, “el primer monumento compuesto con elementos y ornamentación “incaísta”, piedra ficticia, trapecios y animales míticos”. Un año antes se había decidido que el mismo marcará el inicio del que iba a ser uno de los paseos simbólicos más originales del continente, compuesto por las estatuas de los catorce incas, es decir, se trataba de componer un recorrido histórico por el mundo prehispánico a través de las efigies de los reyes incas. Tras el de Manco Capac, sólo se construyeron los de Sinchi Roca, Yoque Yupanqui y Mayta Capac en 1937.

Indica Cubillas Soriano que, en su estatua, Manco Capac “luce la mascaipacha y el sunturopaucar o cetro, (y) parece que saliera de las espumas de las aguas del lago Titicaca, para cumplir el mandato del Sol, hundiéndose en el cerro Huanacaure la barreta de oro”. La iconografía que completa el monumento consolida la imagen ineludiblemente indigenista, como la escena de la conquista ubicada dentro de una portada incaica, la escena del Imperio representando la siembra por parte de un indio que introduce la *taclla* en la tierra a la par que otros tocan queñas y antares y un ceramista realiza su labor. “Encima de este bronce hay una escultura, que es una llama. Al lado derecho del monumento puede verse un gran cóndor en pleno vuelo y debajo otra decoración que presenta a las Acllas o escogidas durante una lección. / En el otro extremo se ve la figura de otro cóndor y un cuadro que indica cómo se hacía el traslado de los grandes bloques de piedra pulimentada ya para colocarla en su sitio y formar las fortalezas y los templos”⁶¹⁷.

Además de Manco Capac, con anterioridad habían existido propuestas, luego desestimadas, de realizar un monumento a Huaina Capac. Esto se dio en 1868 con motivo de haberse descubierto un cadáver en el Hospital de San Andrés que algunos creyeron que se trataba de la momia del citado inca traída a Lima por el virrey Toledo en el XVI. Ignacio Manco Ayllón, quien se decía sucesor de la “desgraciada” familia indígena, exigió al Congreso la erección de un monumento a Huaina Capac, cuyos merecimientos afirmaba no eran menores que los de Colón o Bolívar, quienes ya tenían representación monumental en la ciudad desde hacía algunos años. La élite criolla que gobernaba el país difícilmente habría de hacer oídos abiertos a la propuesta, que quedó en aguas de borrajas, ajena por completo a los ideales progresistas estatales⁶¹⁸.

13.c. La estatuaria indigenista en los años treinta

En torno a los años treinta la escultura de cuño indigenista consolidará una mirada fervientemente americana, no solamente como hasta ahora en cuestiones temáticas, sino también en lo que a la utilización de los materiales respecta. Será entonces cuando a lo largo y ancho de Iberoamérica encontremos artistas dedicados de lleno a la talla directa en piedra. Experiencias pioneras como la Escuela de Escultura y Talla Directa fundada en

⁶¹⁷. CUBILLAS SORIANO (1993), pp. 103-104.

⁶¹⁸. MAJLUF (1994), p. 33.

1927 en México por el escultor Guillermo Ruiz marcarán un nuevo itinerario en la realización y comprensión de la escultura americana, siendo su objetivo primordial “Resucitar el esplendor de la escultura indígena, vaciarla en los moldes modernos conservando sus primitivos lineamientos; transformarla en elemento cooperador de la arquitectura para crear una nueva modalidad característica nuestra”⁶¹⁹.

En México tendría enorme desarrollo a lo largo del siglo XX y en el ámbito del monumento público, el tema del indígena comprendido como colectivo cultural, como asimismo la representación escultórica de sus héroes individualizados, siguiendo la línea marcada por los dos monumentos a Cuauhtémoc o los *Indios Verdes*. La pintura “revolucionaria” de los años veinte y treinta, signada por el muralismo, encontraría una contrapartida en un tipo de estatuaria ajustada a la idea de la monumentalidad y que, según entendían algunos de sus principales cultores, tendiera a revivir la escultura de las antiguas civilizaciones americanas.

David Alfaro Siqueiros, en su Manifiesto titulado *Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana*, publicado en Barcelona en 1921, no dudaba en afirmar que había que adoptar en escultura el “vigor constructivo y la energía sinética” de los antiguos pobladores del continente, pero “evitando las lamentables reconstrucciones arqueológicas”⁶²⁰. En definitiva, podemos entender por “estatuaria indigenista” no solamente aquella en la que el aborigen como ciudadano o como héroe se erige en la temática principal del monumento, sino también la que, aun interpretando otras temáticas, se ve inspirada por la señalada idea de “recuperación” de la escultura prehispánica. Esta percepción no sería compartida unánimemente, pudiendo citarse el caso del escultor José María Fernández Urbina quien no dudaba en analizar la escultura mexicana en 1926 hablando de una “gran desorientación”: “Como... predomina el concepto de la escultura vulgar oficial, resulta casi imposible introducir una tendencia que se hermane con los admirables antecedentes de la escultura mexicana aborigen”⁶²¹.

La utilización de la piedra como material fundamental y los procesos de talla directa determinarán la forma principal de cumplir estos objetivos, verificándose en las obras de artistas como Ignacio Asúnsolo, Oliverio Martínez o Guillermo Ruiz, éste último fundador junto a Carlos Bracho de aquella Escuela de Talla Directa, integrada en una suerte de “Bauhaus mexicana” como denominaría Rita Eder a estas iniciativas de la época de José Vasconcelos; la misma autora no dudaba en afirmar que a la escultura de dicha época le tocó “fabricar los símbolos de una revolución paralizada y retórica”. Así, el primero de los escultores citados, Asúnsolo, fue el vencedor del concurso para el monumento a la Patria (1924), el cual realizó según proyecto del arquitecto Luis Mac Gregor en sólo dos meses debido a la necesidad del presidente Álvaro Obregón de inaugurarlos antes del fin de su mandato. En el mismo ya marcaba con fuerza la presencia indigenista, a través de la colocación de las estatuas de cuatro guerreros aztecas, coronando el conjunto la imagen sedente de la Patria. En lo que a Guillermo Ruiz respecta, sería autor en 1932 del monumento a la Reforma en Morelia, que incluía las imágenes de Benito Juárez, Sebastián Lerdo de Tejada, Ignacio Zaragoza, Epitacio Huerta, Melchor Ocampo, además de las alegorías de la libertad y la patria. La obra había sido encargada por el entonces gobernador Lázaro Cárdenas, su principal valedor, y con el paso de los años sería objeto de agresiones que llevaron a su destrucción sin

⁶¹⁹ . *Bello experimento...*, p. 25. Cit.: GUTIÉRREZ VIÑUALES (2003e).

⁶²⁰ . ALFARO SIQUEIROS (1921).

⁶²¹ . “Encuesta”. *Forma*, México, N° 2, noviembre-diciembre de 1926, p. 7.

dejar rastros, hasta que en 1990, durante una excavación para la ejecución de obras hidráulicas en Morelia, aparecieron las piezas del monumento⁶²².

El monumento a la Revolución fue realizado por el arquitecto Carlos Obregón Santacilia, aprovechando el armazón y la cúpula construidos para el Palacio Legislativo Federal inconcluso tras la revolución de 1910. La realización de dicho Palacio había sido adjudicada por concurso celebrado en 1897 al arquitecto francés Emile Bernard y para el año del centenario de la Independencia la estructura de hierro había sido construida casi en su totalidad por la empresa estadounidense Milliken Brothers. Las obras comenzaron en 1933, siendo la parte escultórica encargada a Oliverio Martínez tras vencer en concurso convocado ese mismo año y al que se presentaron 44 concursantes. Como dice Carlos Monsiváis, el símbolo se levantó “sobre las ruinas del símbolo”, convirtiéndose con el paso de los años en panteón que resguardaría los restos de Venustiano Carranza (inaugura el carácter de panteón revolucionario del monumento en 1942), Álvaro Obregón, Plutarco Elías Calles y Lázaro Cárdenas⁶²³. Este último sería conmemorado profusamente en la región de Michoacán destacando la cabeza esculpida por Federico Canessi y ubicada entre Arcelia y Ciudad Altamirano, en Guerrero, sobre una roca de 25 metros de altura (hacia 1965). En cuanto a Obregón, para entonces había sido conmemorado con el grandioso monumento inaugurado en 1934 cuya obra escultórica le cupo a Ignacio Asúnsolo y a su colaborador Juan Cruz Reyes, correspondiendo la parte arquitectónica a Enrique Aragón Echegaray.

La simbología del monumento a la Revolución incluye conjuntos escultóricos representativos de la Independencia, de las leyes de la Reforma, de la causa obrera y de la causa agraria. En el primero de los casos destaca la figura femenina de la Patria, flanqueada por un personaje masculino que porta cadenas rotas y por una mujer que sostiene en su regazo a un robusto niño, alegorizando a la familia como base de la nacionalidad. En el caso de la Reforma, la Patria lleva la espada de la justicia, mientras que a los laterales se ven dos personajes que portan libros, aludiendo a la Constitución. Las Leyes Agrarias están simbolizadas por un campesino que lleva la hoz en la mano izquierda y en la otra un título de propiedad; en la parte inferior un grupo familiar que preside el padre, leyendo con atención un pequeño libro (Las leyes del campo). Finalmente, las Leyes Obreras se conmemoran con tres personajes masculinos⁶²⁴.

Durante la realización del proyecto surgió la idea de completar el monumento con una estatua de Francisco Madero, la cual iba a ser colocada bajo la cúpula del mismo; Oliverio Martínez llegó a ejecutar algunos bocetos, pero finalmente la idea se desestimaría. Al respecto se expresaba Luis Cardoza y Aragón en 1937: “consideramos poco acertada la idea de erigir bajo la cúpula un monumento a Francisco I. Madero. Todos nuestros héroes, todos nuestros caudillos, presentes, pasados y futuros, quedan glorificados sin necesidad de invadir el recinto con placas, bustos, coronas, letras de oro, retratos... Si se coloca a Madero, más tarde encontrarían otras figuras y se correrían graves riesgos no sólo en la parte estética del monumento, sino en su hondo sentido moral, en la significación de su representación”⁶²⁵.

Oliverio Martínez fallecería en 1938, es decir poco después de la inauguración del monumento a la Revolución. La representación de otros personajes vinculados a este hecho histórico, como Pancho Villa y Emiliano Zapata, sería abundante en todo el territorio mexicano, caracterizándose en buena medida por ser imágenes de tinte popular

⁶²² . ARTEAGA (1996), p. 19.

⁶²³ . ESCOBEDO (1992), p. 125.

⁶²⁴ . ARTEAGA (1996), p. 21.

⁶²⁵ . CARDOZA Y ARAGÓN, L.. “José Clemente Orozco decorará la cúpula del Monumento a la Revolución”. *El Nacional*, México, 8 de agosto de 1937. Cit.: TIBOL (1996), p. 37.

como ocurre en el caso de otros hombres históricos como Benito Juárez, como ya analizaremos. Así solo fue uno de los primeros en crear una imagen emblemática de Zapata, diseñando en 1930 un monumento destinado al Parque Venustiano Carranza de la ciudad de México, que mostraba al personaje abrazando afectuosamente a un campesino, esquema que seguiría en 1932 Oliverio Martínez para el monumento a Zapata que se emplazó en Cuautla (Morelos) el que, no solamente sufrió cambio de ubicación, sino también una mano de pintura cobriza que le da el tono *kitsch* actual a la obra⁶²⁶.

En el año 1939 se inauguró en el cerro San Miguel, en Guanajuato, la colosal escultura dedicada a Juan José de Los Reyes Martínez, popularmente conocido como el Pípila, obra que daría continuidad a lo que el guatemalteco Carlos Mérida denominó “gigantomaquia indigenista”. La legendaria heroicidad del personaje estaba sustentada en su valentía para perpetrar el asalto a la alhóndiga de Granaditas, cubierta su espalda por una loza y que, antorcha en mano, prendió fuego a una de las puertas del edificio permitiendo al ejército insurgente comandado por Miguel Hidalgo el ingreso y la toma del mismo; este hecho ocurrió el 28 de septiembre de 1810. La obra, diseñada por el escultor Juan Olaguíbel y construida por Augusto Gutiérrez, alcanza los 26 metros de altura. Al pie del mismo se inscribió la frase del exgobernador del Estado Luis I. Rodríguez, que reza: “aún hay otras alhóndigas por incendiar”, integrándose también al conjunto un mirador-terracea dirigido hacia la ciudad.

Para entonces en la Argentina podemos señalar la labor como diseñador monumentalista del escultor Pablo Tosto, carácter que remarcamos por el hecho de que la mayor parte de sus proyectos no habrían de llevarse a cabo. Asimismo, fue protagonista de un hecho no habitual, la realización en 1933 de una exposición en las salas de Amigos del Arte en Buenos Aires, donde el punto fuerte de la misma radicaba en un conjunto de 29 bocetos diferentes pensados como proyectos de monumentos al Soldado Desconocido. En varios de ellos se combina el colosalismo de la época con los lineamientos neoprehispánicos, pudiéndose mencionar el llamado arco de la Gloria y más aun la gran pirámide escalonada, compuesta por cuatro grandes rampas, coronada por la llama votiva, y que incluye amplios relieves que narran la historia del hombre-soldado, desde sus orígenes hasta la Gloria. Tosto realizaría en ese mismo año una serie de proyectos de escenografía monumental para el Festival Sagrado *Inti-Raymi* del pintor Vicente Forte, espectáculo musical al aire libre, siguiendo similares lineamientos indigenistas⁶²⁷.

En cuanto a lo propiamente indígena, en el país del sur destacaría la figura de Luis Perloti, considerado por el escritor Ricardo Rojas el escultor de *Eurindia*, y que dedicaría, dentro de su amplísima producción, un apartado excluyente a la representación de personajes indígenas. En línea similar podríamos señalar la obra del peruano Ismael Pozo que, en una de sus obras más salientes emplazadas en la ciudad de Lima, vincula la figura del indígena al concepto del trabajo, a manera de adaptación americana de la línea escultórica potenciada en Europa por escultores como Constantin Meunier.

En Venezuela sobresale indudablemente la figura de Alejandro Colina. Su primera obra dentro de la temática indigenista, titulada *Indo-Dolencia*, mostraba a una mujer india apretándose los pechos con ambas manos y haciendo brotar de sus pezones la leche materna, simbolizando la paulatina extinción de la raza ante el acoso de los conquistadores. Siendo nombrado adjunto a la Intendencia Naval de Venezuela, comenzó para Colina una serie de periplos por el interior del país que fueron acentuando

⁶²⁶ . Cfr.: ARTEAGA (1996), p. 18.

⁶²⁷ . TOSTO (1966), pp. 125-142 y 171.

su interés por las culturas autóctonas, lo que en forma gradual se potenciaría desde su obra artística. En la faz monumental, hay que destacar obras como la Plaza de Tacarigua (1932-1933), construida en Aragua en homenaje a los indígenas y a los españoles fundadores, y que está dotada de tres obras monumentales de inspiración indigenista, la *Venus de Tacarigua*, *la Madre Tierra* y *el Piache*; el mobiliario integrado a la misma también sobresale por su ornamentación de lenguaje arqueologista. Asimismo, cabe mencionar el monumento al indio Guacamaya en Valencia (1942) y el grupo escultórico *Vigilancia, Inteligencia y Observación* (1946-1947) en la Academia Militar de Venezuela, en Fuerte Tiuna.

Los años cincuenta marcarán el momento de mayor y más reconocida producción de Colina, con monumentos realizados en piedra artificial como los dedicados a Tiuna en la plaza homónima y, sobre todo, a María Lionza, emblemática obra que exalta a la maternidad y concebida a manera de pebetero olímpico, debida cuenta que iba a ser originalmente vinculada a los espacios deportivos integrados al proyecto de Carlos Raúl Villanueva de la Ciudad Universitaria, siendo ambos monumentos de 1951. Dos años después se inauguraba el monumento a Yaracuy en San Felipe. En las décadas siguientes se incorporarían al imaginario urbano de Caracas otras obras como *Conjuro Caricuaao* (1967-1968) y el monumento al cacique Chacao (1970)⁶²⁸.

En Colombia, en torno a 1935, se levantó un monumento a la diosa Chía, en la plaza principal de la localidad homónima. Perteneciente a la mitología chibcha, Chía era una mujer bellísima que encarnaba el genio del mal, siendo causante de grandes desgracias como la inundación de la sabana de Bacatá. Su esposo Bochica, héroe legendario de los chibchas que debió luchar contra ella, fue quien logró dar salida a las aguas por el salto del Tequendama. Tras su muerte, Chía se convirtió en la luna, por lo que esta figura aparece en lo alto del monumento, como cobijando a la diosa que aparece en cuclillas, inclinada hacia adelante en actitud de oración y sosteniendo a un niño en su regazo. En las tres caras del prisma se destacan en relieve tres figuras simbólicas: una mujer abrazando unas espigas de maíz, un indio apoyado sobre una maza y, finalmente, un buho con la serpiente en su pico, figura de connotaciones mitológicas. El monumento está cerrado por una verja ornada con dibujos y grecas indígenas. En una publicación aparecida en la época de la erección del monumento se llamaba la atención a los bogotanos por no haber concretado hasta entonces monumentos conmemorativos a los aborígenes, citándose el fracasado proyecto de construir un monumento a Tisquesusa, último monarca chibcha, en el Cercado del Zipa, en Facatativá⁶²⁹.

En otros lugares del continente, artistas de la categoría del chileno Lorenzo Domínguez, formado en España junto a Juan Cristóbal y Emiliano Barral, no tendrían reparos en afirmar que “En España me había dado cuenta de la importancia de la materia propia de la escultura... Barral despertó en mí el interés por la piedra. En Chile me di cuenta de que la escultura en América tiene que ser predominantemente de piedra, como lo ha sido en la América precolombina”⁶³⁰. Si bien la producción de Domínguez no destaca por poseer una línea indigenista, su interés por la escultura en piedra se expresará tanto teóricamente, con la publicación de un libro sobre la Isla de Pascua y sus esculturas, como en la práctica. Algo similar en cuanto a la utilización de materiales autóctonos puede decirse de su compatriota Marta Colvin y de la boliviana Marina Núñez del Prado, que si bien no son reconocidas en el ámbito del monumento

⁶²⁸ . Ver: COLINA (2002). Sugerimos la visita a la página <http://www.fundacionalejandrocolina.com/>

⁶²⁹ . ORTEGA RICAURTE (1935).

⁶³⁰ . PRÓ (1952), p. 31.

conmemorativo público, buena parte de sus obras escultóricas están arraigadas a las temáticas indigenistas.

13.d. La estatuaria indigenista de mediados a finales del siglo XX

Dentro del monumentalismo que caracterizó a los años cuarenta y cincuenta en el continente americano, en México se emplazaría un segundo gran hemiciclo, aun más monumental que el emplazado en honor a Juárez en la Alameda (1910), dedicado ahora a los Defensores de la Patria de 1846-1847. Esta obra fue inaugurada en 1952 y en su cripta descansan desde entonces los restos de los valientes patriotas conocidos como los Niños Héroe. Esta obra fue diseñada por el arquitecto Enrique Aragón Echegaray cuya parte escultórica le cupo a Ernesto Tamariz, y está compuesta por seis grandes columnas, ceñidas a su vez por coronas en las que lucen otras tantas águilas y rematadas mediante antorchas de bronce. Preside el conjunto un grupo escultórico en el que se ve a una mujer (la Patria) sosteniendo el cuerpo sin vida de un joven, mientras otro permanece de pie a su lado en actitud de combate. La maternal figura sosteniendo un niño se repetiría en otros monumentos conmemorativos del histórico suceso, como el inaugurado en Veracruz que también homenajea a los héroes de 1914. De las conmemoraciones de los Niños Héroe el primer testimonio data de época temprana, cuando en 1856 se consagró el monumento de carácter funerario ubicado en la avenida Molino del Rey, también en Chapultepec, coincidiendo con otro emplazado en Churubusco, siendo ambas obras del escultor Tangassi.

Las décadas centrales del siglo van a estar marcadas en la escultura indigenista mexicana por la obra de destacados artistas, entre otros Rómulo Rozo en Mérida y Luis Ortiz Monasterio en la ciudad capital. El colombiano Rómulo Rozo asumió en sus creaciones de juventud una combinación entre formas geométricas con temáticas indoamericanas. Formado en los años veinte en España junto a Victorio Macho, Rozo ejecutó la estatua de la diosa *Bachué* integrada al pabellón colombiano de la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929, lo mismo que una puerta de hierro con motivos prehispánicos. Años después del evento se radicó en México donde discurrió su carrera artística. En 1944, invitado por Manuel Amábilis, a quien había conocido en la ciudad hispalense en tanto éste había sido el constructor del pabellón mexicano en aquel evento, marcharía a Mérida para colaborar con él en la realización del monumento a la Bandera cuya construcción se había adjudicado el arquitecto. Este viaje sería definitivo, ya que Rozo se radicaría en la capital yucateca donde realizaría sus obras más trascendentales, fundamentalmente el monumento a la Patria (1945-1956) donde el colosalismo indigenista alcanzaría una de sus cotas más salientes. Antecedentes de esta fueron, en 1937 y 1938, las decoraciones prehispanistas realizadas por Rozo en la escuela Belisario Domínguez y el Hospital Morelos de la ciudad de Chetumal.

El monumento a la Patria, concebido como un hemiciclo historiado en ambas caras, está ubicado en una glorieta del simbólico Paseo de Montejo en Mérida. Colaboraron con Rómulo Rozo el maestro de obras Víctor Nazario Ojeda, siendo los artífices modestos obreros, albañiles, talladores y escultores en piedra adiestrados por el escultor. Rozo ejecutó una galería de 400 personajes, hechos y símbolos desde el período prehispánico hasta la época contemporánea, como se aprecia con la presencia, entre otros, de Alexander von Humboldt, el escultor Manuel Tolsá o el arquitecto Francisco Eduardo Tresguerras, entre otros. Preside el monumento la figura de la Patria, representada por una mestiza yucateca tocada con gorro maya a manera de gorro frigio, que sostiene un portaestandarte que apoya sobre el escudo de Mérida, situándose más abajo la “casita de paja”, emblema del origen del pueblo maya, que protege la llama votiva, lo mismo que dos

caballeros-tigres que aparecen postrados a ambos lados de la misma. La rodean dos mujeres mayas que aparecen volando, simbólicas de las alas espirituales de la patria, y doce deidades representativas de las bellas artes y los oficios del mundo prehispánico, así como los frutos de la tierra. En la cara posterior del monumento se ubica la ceiba sagrada de los mayas. El estanque circular es representativo del lago de Texcoco, del que surge la escultura que representa el emblema del escudo nacional, es decir el águila devorando a la serpiente. Inaugurado el monumento en 1956, el mismo albergaría en su cripta, años después de la muerte de Rómulo Roza (1964) los restos mortales del escultor.

Su significación para entonces estaba más que consolidada, según lo testimonian las elocuentes palabras de Gabriel Ferrer Mendiola: “Después de la construcción de las grandiosas joyas arquitectónicas mayas que son las ciudades sagradas del Mayab, en Guatemala, Honduras y el Sureste de México, se perdió la tradición del labrado y tallado en piedra fina en esas regiones. Hasta hoy se revive esta habilidad artística y en la actualidad, en plena época atómica, es el único monumento en el mundo tallado directamente sobre la piedra. Pero cuando los modernos rascacielos de cemento Portland y casi todas las construcciones de nuestro tiempo hayan desaparecido de la faz de la tierra, este monumento pervivirá al lado de los templos mayas y de las catedrales pétreas esparcidas por el planeta”⁶³¹.

En forma paralela a la inauguración del monumento a la Patria en Mérida, en la ciudad de México Luis Ortiz Monasterio concluía en el bosque de Chapultepec la Fuente monumental de Nezahualcóyotl (1955-1956) una de sus obras más señaladas dentro de la tendencia indigenista. Ortiz Monasterio tenía como antecedente dentro del monumentalismo escultórico el monumento a la Madre (1949), realizado en colaboración con el arquitecto José Villagrán García, y sería autor del conjunto de la plaza cívica de la Unidad Independencia (1960). Respecto de la Fuente, es el propio autor quien ilustra sus características: “Esculturas y arquitectura están inspiradas en la plástica tenochca. Las partes integran un conjunto racionalmente armónico realizado para destacar, premeditadamente, la importancia humana de México en todos los tiempos. Esta razón asocia la presencia escultórica del espíritu de Nezahualcóyotl, la memoria de la primera Federación de Estados Mexicanos y la función estética del agua fontanera regida por la mecánica moderna”⁶³². Nezahualcóyotl sería conmemorado una vez más, ahora por Federico Canessi -con la ayuda de 64 canteros-, en la presa homónima ubicada en Malpaso (Chiapas). Se trata de uno de los murales escultóricos más grandes del mundo, tallado en piedra viva, de 260 metros de largo y una altura media de 24 metros, inaugurado en 1964 por el presidente Adolfo López Mateos.

En lo que respecta a las obras de Ortiz Monasterio en la plaza de la Unidad Independencia, destacan sobre todo las representaciones de Hidalgo y Quetzalcóatl como imágenes emblemáticas. El conjunto fue realizado en conmemoración del sesquicentenario de la emancipación y del cincuentenario de la Revolución, integrando entre otros elementos una fuente de grandes dimensiones donde los *tlaloques*, antiguos dioses de la lluvia, aparecen vinculados al agua en forma de vertederos. Las columnas del templo de los guerreros de Chichén Itzá fueron el motivo de inspiración para las columnas que decoran el teatro de la plaza, detalle que nos recuerda por su vinculación directa al anfiteatro que con la misma idea habían construido en Mérida Manuel Amábilis y su hijo Max en el Parque de las Américas (1946).

Quetzalcóatl sería también objeto de una importante fuente, localizada en la Plaza Tapatía de Guadalajara (Jalisco) inaugurada en 1982. En efecto, la misma acogió la llamada Fuente de la Inmolación de Quetzalcóatl, obra del escultor Víctor Manuel

⁶³¹ . FERRER MENDIOLEA (1956), p. 6.

⁶³² . En: ISLAS GARCÍA (1964), p. 82.

Contreras, planteada en honor a José López Portillo dada su admiración por el dios prehispánico. La misma, considerada una de las más altas del mundo, está formada por cinco piezas forjadas en bronce, labradas a mano. En el centro se yergue como figura principal una especie de gran llama simbolizando el “fuego nuevo”, de 25 metros de altura, teniendo las cuatro alegorías que la rodean (los cuatro cielos, de los cuatro puntos cardinales) una altura de 6 metros. La significación de esta fuente-monumento es el sacrificio del dios azteca y su elevación desde la tierra hacia el infinito, planteándose la colocación de una cabeza de serpiente emplumada, idea que fue desechada debido a los cálculos de resistencia del suelo que ya tenían bastante con las más de treinta toneladas que pesaba el conjunto escultórico. La realización de la fuente trajo consigo problemas de otra índole, como los constantes fallos del sistema hidráulico. En épocas en que éste funcionó con normalidad, la elevación del agua a más de 20 metros de altura, su pulverización en el aire, y su dispersión, provocaron numerosos charcos en torno a la fuente. Y todo ello sin hablar del mayor dislate, el atentado al patrimonio local que significó la demolición de nueve manzanas del centro histórico de la ciudad, 70 mil metros cuadrados de viejas fincas incluyendo la antigua plaza de toros Progreso, todo para construir la “magna obra”⁶³³.

En otros países destacan, entre los años sesenta y setenta, los monumentos erigidos a Tecún Umán en Guatemala, a Tupac Amaru en el Cusco y al indio Urracá en Panamá. La iniciativa para el primero surgió hacia 1959, año en el que se erigió un monumento al paladín indígena en Chichicastenango, monumento de tintes populares realizado por el escultor local Joaquín Amézquita Carranza que destaca por su realización en cemento pintado del color del bronce para dar la sensación de ser de dicho material. En cuanto a la de Guatemala, la misma se le encomendó al reputado escultor Rodolfo Galeotti Torres, quien proyectó una estatua en bronce de 5 metros de altura, en la que se veía al paladín indígena a punto de asestar el golpe de su *chaybal* sobre el conquistador Pedro de Alvarado.

Tras la firma del contrato, y dado que en Guatemala no existían aun casas de fundición preparadas para el cometido, el artista partió hacia México con el fin de subcontratar a un fundidor pero ninguno halló suficiente el dinero destinado por los guatemaltecos para realizar la tarea. Tras su regreso Galeotti rescindió unilateralmente el contrato e informó a las autoridades que sólo cambiaría de actitud si se elevaba el presupuesto para la obra, lo cual no fue aceptado. Se convocó entonces un concurso del que salió vencedor Roberto González Goiry. Gabriel Ángel Castañeda, agregado de prensa del Comité pro Exaltación a Tecún Umán no dudó en afirmar que “La estatua de Galeotti, indiscutiblemente, es superior. Este escultor tiene largo tiempo de estudiar la figura heroica del caudillo aborígen, y ha logrado una concepción maravillosamente activa, estupendamente vital... este logro es insuperable. No hay escultor que lo haya alcanzado aún”. A lo que agrega: “Desgraciadamente, el orgullo del artista, al margen de la devoción patriótica, quiso vender muy cara su inspiración. Toda intención conciliadora se estrelló ante su calidad única de escultor de la heroicidad de Tecún Umán”⁶³⁴.

El elogio de Castañeda al proyecto de Galeotti se apoyaba en buena medida en su contrariedad ante la falacia histórica votada y apoyada por la mayoría del Comité, en el sentido de aprobar que la figura concebida por González Goiry portara lanza en lugar del *macuahuitl* o *chaybal* que correspondía a Tecún Umán. Quienes se inclinaron por la colocación de la lanza tenían el concepto de que ello era más artístico, mientras los demás se inclinaban por la visión histórica, que en definitiva tampoco afectaría la

⁶³³ . Cfr.: FLORES GALLO, E.. “La inmolación de Quetzalcóatl”. *Gaceta Universitaria*, Guadalajara, Universidad, 16 de diciembre de 2002.

⁶³⁴ . CASTAÑEDA (1965), p. 11.

calidad estética. “Ponerle al héroe una lanza, en vez del macuahuitl o chaybal... es como si a la estatua de un general le pusiéramos un fusil en lugar de la espada, como ha sido lo usual”⁶³⁵. Realizado, esta sí, por Galeotti Torres, es el monumento dedicado al Triunfo de la Revolución de 1871 en el cerro el Baúl, en Quetzaltenango (1935). Se trata de la figura de un guerrero vestido con traje ceremonial, el “caballero tigre”, cuyo parecido con Tecún Umán hace que muchos confundan ambos personajes. Esta obra alcanza los 17 metros de altura.

Los años sesenta marcarán en Cusco (Perú) el proceso de monumentalización de José Gabriel Condorcanqui, héroe indígena en luchas contra los españoles a finales del XVIII, proclamado “inca” con el nombre de Tupac Amaru y que sería cruelmente sacrificado junto a su familia en la Plaza de Armas de Cusco en 1781⁶³⁶. Este hecho tomaría fuerza a partir de 1969 cuando el personaje fue considerado emblemático durante la revolución de las Fuerzas Armadas. La primera iniciativa sería de dedicar un monumento a Tupac Amaru, en Lima, fue una propuesta del escritor José Santos Chocano en 1924, realizando entonces el escultor Luis Agurto un proyecto que le mostraba con vestimentas indígenas. Quien saltó a la palestra fue el historiador Abel Ulloa quien se opuso a dicha indumentaria indicando que lo correcto para el personaje y su época debía ser la de un cacique del XVIII, “con jubón, pantalón español, medias, y demás adminículos de la moda de la época”. Benedictinas discusiones al respecto llevaron a la cancelación del proyecto.

El primer monumento sería realizado por el artista Juan Bravo Vizcarra, tras diligencia del clérigo Teófilo Uscaymata, e instalado en la plaza principal del pueblo en el que éste era párroco, Yanaoca, capital de Canas; fundida en bronce en Lima, la misma fue emplazada en la Plaza de Armas de Yanaoca en 1964. Dos años después se publicaba una ley declarando la necesidad de erigir un monumento conmemorativo a Tupac Amaru, a su esposa Micaela Bastidas y a sus familiares sacrificados en el Cusco, designándose como sitio para el emplazamiento la misma Plaza de Armas. El presidente Fernando Belaúnde Terry, arquitecto de profesión, no la promulgó por dicho motivo, absolutamente conciente de que la instalación de un grandioso monumento en dicho espacio podía suponer un irreparable atentado estético e histórico. La lucha planteada entre si erigir el monumento en la plaza o en otro sitio duró a lo largo de varios años, entre 1966 y 1979 cuando se decidió su instalación definitiva en una plaza construida a los efectos.

Entre los obstáculos que se encontraban los “tupacamaristas” para emplazar la obra en la Plaza de Armas estaba la fuente ubicada en el centro de la misma. Esta había sido adquirida a una empresa aparentemente de Boston (Estados Unidos) con la finalidad de glorificar a Atahualpa, siendo inaugurada en 1873; estaba coronada por la estatua de un supuesto Atahualpa que no era otra cosa que la estandarizada y repetida figura de un piel roja norteamericano, que con plumas, manto y flecha en la mano debía responder al concepto de “inca”. El último inca, para los iconoclastas modernos, personificaba al hombre que, a través de su emisario Quizquiz, había destruido la vida de miles de cusqueños de las panacas imperiales al final de la guerra civil entablada entre los dos hijos de Huaina Capac, incluyendo las madres incaicas que gestaban hijos para la gloriosa estirpe de los Hanan Koskos, los constructores del imperio. Por todo ello, la noche del 5 de septiembre de 1969 la figura de Atahualpa fue derribada por sus detractores, utilizando una gruesa cuerda y una poderosa camioneta. El general Valdez, auspiciante del acto vandálico, se hizo fotografiar orgulloso delante de la fuente al día siguiente, declarando muy tranquilo que la caída de la estatua se debía a la “acción del

⁶³⁵ . Ibidem, p. 13.

⁶³⁶ . Los datos referentes al proceso y la obra están extractados de: TAMAYO HERRERA (1980).

tiempo” y que el “daño lo había hecho la naturaleza”. Oxidación del eje, corrosión de metales y ausencia de mano ajena fueron argumentos expresados en el comunicado de prensa del departamento policial para justificar lo ocurrido. Esta corriente reivindicativa sería causante de un nuevo destrozo, el monumento a Mateo García Pumacahua en Sicuani, basándose en la falsa suposición de que éste, siendo alcalde de Chincheros, había traicionado a Tupac Amaru. El acto se produjo en la noche del 29 de octubre de 1970, siendo utilizados los mismos métodos de derrumbamiento del Atahualpa.

Pocos meses antes de este hecho, el gobierno de Juan Velasco Alvarado había decretado la ley que declaraba de interés nacional la erección del monumento a Tupac Amaru en la Plaza de Armas cusqueña. Dos concursos convocados a los efectos fueron declarados desiertos; el tercero tuvo como vencedor a Álvaro Núñez Rebaza pero dado que su proyecto no terminó de convencer, quedó anulado. El cuarto concluyó con el otorgamiento del primer premio al proyecto de Joaquín Ugarte y Ugarte, que respondía a lo indicado en las bases respecto de que la obra debía ser “original, escultórica, figurativa y no de simbolismo abstracto, representando a Tupac Amaru con expresión de luchador y actitud combativa, debía eliminar el ridículo sombrero, que le había encasquetado al prócer la iconografía de la ‘revolución’ y podía ser de pie o ecuestre y con una altura máxima de ocho metros”. El escultor se inclinó por la representación de Tupac Amaru a caballo y con el puño derecho levantado. Fundida la estatua, fue transportada al Cusco en 1976, inaugurándose cuatro años después, coincidiendo con la celebración del segundo centenario de la revolución del precursor de la Independencia, en la plaza construida a los efectos en la ciudad de Cusco, la que lleva su nombre.

En los últimos años, especialmente a partir de los fastos del V Centenario del Descubrimiento, que en América encontraron decididos detractores, se acentuaron las propuestas y las concreciones de monumentos a personajes heroicos del pasado precolombino y de la época de la conquista. En 2001 se inauguró en León Viejo (Nicaragua), frente a la iglesia de la Merced, el monumento a la Resistencia indígena, homenaje a los dieciocho caciques devorados por los perros hambrientos arrojados por Pedrarias Dávila en dicha localidad. La obra está coronada por la figura de un corpulento guerrero *Tapaligüi* de 3 metros de altura, que aparece con sus brazos extendidos, con un perro mordiéndole los pies. En cada mano sostiene nueve calabazas, simbolizando a las víctimas del “aperreamiento”, uno de los castigos aparentemente preferidos por el jefe español. El monumento fue realizado por iniciativa del Instituto Nicaragüense de Cultura (INC), siendo su autor principal Federico Matus con quien colaboraron otros operarios cuya tarea permitió que la obra estuviera culminada al cabo de un mes del inicio de los trabajos.

Para entonces, en 2000, se había celebrado un concurso para rendir homenaje a través de un monumento al mapuche Toqui Lautaro en la ciudad chilena de Concepción, siéndole otorgado el primer premio al escultor Jorge Barba López. La ubicación que se tenía pensada para la obra no estaba carente de significación, ya que existía la propuesta de levantarla en la plaza en la que se hallaba la estatua del conquistador Pedro de Valdivia. La ecuestre de éste, obra del español Pérez Comendador, sería señalada por los indigenistas en 2003, tras el desplazamiento del monumento de Pizarro en Lima, como objetivo para ser quitada de la Plaza de Armas de Santiago de Chile, en una de las últimas manifestaciones reivindicativas dadas en el continente americano.

14. LA INDEPENDENCIA MONUMENTALIZADA. EL ACONTECIMIENTO Y SUS PERSONAJES

14.a. Monumentos a la Independencia

14.a.1. Algunas consideraciones previas

La Independencia de las naciones americanas y sus héroes más renombrados fueron los temas por excelencia de la estatuaria pública del continente. Los hechos ligados a aquella gesta, a la par de brindar discursos y figuras para ser entronizados como símbolos patrios, servirán a la vez como medio eficaz para que muchos gobiernos erigidos a partir de aquellas fechas sobresalientes, encontrasen formas de legitimación de su propio poder. Para entender en parte las características de los monumentos a la Independencia hay que entender las dificultades que entrañaba su realización, en cuanto a que no era tan sencillo representar un hecho, lo cual requería una selección previa de los acontecimientos precisos y una elección de los personajes y sucesos personales que deberían confluír en este tipo de creaciones. Este problema no se presentaba a la hora de monumentalizar a un prócer, ya que seguramente se optaría por su representación física la cual se complementaría, aunque no siempre, con relieves alusivos a su vida y obra a colocarse en los pedestales.

Una de las formas de evitar el desconcierto y las inseguridades que este inconveniente planteaba, sumado a que en aquellas elecciones y selecciones casi con seguridad quedarían fuera hechos y personajes cuya omisión, por el lugar y espacio del que se disponía, se convertía en necesaria, fue la opción por la erección de un monumento simbólico que englobara de manera abstracta todos los significados, variando las propuestas de acuerdo a los países, a las épocas y, como era normal, al gusto de los comitentes.

Las columnas y los obeliscos elevados en las plazas del continente americano como monumentos dedicados a la emancipación conforman el principal elemento unificador en cuanto a lo tipológico. Estas columnas y obeliscos solían estar coronadas o bien por una estatua de la Libertad o por otros elementos iconográficos acordes con el homenaje, siendo uno de los más corrientes la imposición de la figura del águila, ya perdido su antiguo sentido como representación del poder imperial de los Austrias, o la representación del cóndor, más autóctono. En estas características se encuadran, por citar un puñado de casos, las columnas erigidas en Tunja (Colombia) a la memoria de los Libertadores de 1819, en Puerto Cabello (Venezuela) dedicada a los Americanos, y en Durango (México) en homenaje a la Independencia, en los que las águilas están apoyadas sobre un globo terráqueo. El águila aparece también en muchos basamentos de monumentos dedicados a la emancipación, como el erigido en la ciudad de Rosario (Argentina) o el efímero del Palacio Nacional de México de 1910, ejemplos a los que nos referiremos más adelante. El cóndor aparece en los relieves del monumento del Libertador de la Plaza Bolívar, en Valencia (Venezuela), descansando asimismo en lo alto del obelisco erigido en 1910 en la plaza de Baradero (Argentina), con motivo del centenario, curioso ejemplo de monumento que fue costado en su totalidad por lo recaudado en la suscripción popular.

De cualquier manera la figura más utilizada para la coronación de columnas y obeliscos dedicados a la Independencia son las alegorías femeninas de la Libertad y la Victoria, o variantes menos frecuentes como la Fama ubicada en el monumento al 11 de Marzo en Guatemala. Entre los monumentos coronados por la Libertad podemos mencionar las columnas de la Plaza 6 de Agosto en Potosí (Bolivia) y la de la Plaza Cagancha de Montevideo, apareciendo asimismo al pie del monumento a Justo Rufino

Barrios en Guatemala. La Victoria alada, por su parte, se halla en la cima de numerosas columnas dedicadas a la emancipación como la del Paseo de la Reforma de México, el monumento que se inauguró en la Plaza Riachuelo en Bahía (Brasil), las de Zacatecas y San Juan de los Lagos en México, y hasta en monumentos con otras connotaciones como el erigido para conmemorar la Batalla de Salta en esa localidad argentina, obra del catalán Torcuato Tasso. El monumento a la Independencia de San Salvador, realizado por los Durini, remite al esquema de la estatua de la Victoria sosteniendo sendas coronas en sus manos que está en el monumento de la Plaza Châtelet de París. Rematado por un ángel que representa a la Gloria sosteniendo dos coronas de laurel simbolizando a la República, el monumento salvadoreño tiene bajo sus capiteles las inscripciones Dios, Patria, Unión y Libertad. En su parte posterior descansa un león de bronce, a modo de guardián de la república. Integra asimismo medallones con rostros de próceres, relieves, el antiguo escudo del país y otras estatuas en bronce.

14.a.2. Proyectos y concreciones en la primera mitad del siglo XIX

El deseo conmemorativo que acompañó en el Río de la Plata a la Revolución de Mayo de 1810 se cristalizó al año siguiente de producida, al ser erigida en la Plaza Mayor de Buenos Aires la Pirámide de Mayo, obra realizada por Francisco Cañete. La misma habría de seguir un derrotero tortuoso marcado por distintos momentos en que se propuso su reemplazo por otros monumentos de “mayor enjundia”, ya que con ella sucedió lo que con otras muchas obras conmemorativas americanas que tuvieron que soportar la postura de nuevas generaciones que señalaban que los primitivos homenajes escultóricos iban quedando “obsoletos” y carentes de una “grandeza” acorde a los hechos que conmemoraban. Seguimos aquí a Ramón Gutiérrez, quien se refirió a la errática actitud de los argentinos respecto de sus monumentos, afirmando que “El mecanismo era similar: primero se los adultera, luego se dice que no son auténticos -y por ende se les demuele- y finalmente se hacen réplicas, con lo cual ya no son ni auténticos ni veraces”⁶³⁷.

El primer proyecto de reemplazo a la primitiva Pirámide se produjo durante el gobierno de Rivadavia, en 1826, cuando se propuso la construcción de un gran monumento-fuente dedicado a la Revolución de 1810. El mismo fue detenido gracias, entre otros aspectos, a la intervención de autoridades como el ministro Julián Segundo de Agüero quien mostraba pioneramente una conciencia de la preservación que aun sorprende: “si hoy señores, porque nos parece ese monumento pequeño, tratamos de levantar en su lugar otro, que sea más digno de nuestro modo de pensar, más magnífico, y más a propósito para perpetuar la memoria del día 25 de mayo, mañana, los que nos sucedan les parecerá que la fuente es demasiado pequeño monumento para eso y tratarán de quitarlo y poner otro”⁶³⁸.

Poco después, en 1831, Carlo Zucchi presentaba un proyecto que constaba de un obelisco que incluía las figuras del sol y la Victoria alada⁶³⁹ que tampoco habría de realizarse. El propio Zucchi realizó en 1831 un proyecto de decoración efímera de la Pirámide con motivo de las Fiestas Mayas de ese año, añadiendo leyendas e inscripciones alusivas: “Restauración de las Leyes”, “Honor a los valientes que han perecido en sostén de la Libertad americana”, “Fuerza, Libertad, Patria y Unión”, “Independencia de las Américas” y la paradigmática fecha argentina: “25 de Mayo de 1810”. Alrededor de la Pirámide se ubicaron las banderas de Argentina, Inglaterra, Francia, Estados Unidos y Brasil, “las cuales sintetizan las prioridades de las relaciones internacionales del

⁶³⁷. GUTIÉRREZ (1991-1992), p. 93.

⁶³⁸. Ibidem, p. 85.

⁶³⁹. AGUERRE Y OTROS (1996), p. 130.

momento⁶⁴⁰. La idea de erigir pirámides efímeras con motivo de las fiestas cívicas nacionales fue bastante habitual en los años posteriores a la Independencia. Así se hizo por caso con motivo de las Fiestas Mayas de 1816 en Montevideo, al construirse “una alta y majestuosa pirámide, circulada de gradería, y primorosos balaustres” ornada con colores blanco, azul y encarnado, y, en la cúspide de la misma, el gorro de la Libertad⁶⁴¹.

El proyecto que sí se llevaría a cabo en Buenos Aires, inaugurándose en 1857, sería el diseñado el año anterior por Prilidiano Pueyrredón, consistente en una pirámide que albergó en su interior la de 1811, y que fue coronada por la figura de la República, esculpida por el francés Joseph Louis Dubourdieu, también autor de los relieves del frontón de la Catedral de Buenos Aires en 1863. Dubourdieu, además de la citada estatua, hizo el escudo nacional colocado en una de las caras de la Pirámide. En 1878 se colocaron en los ángulos del pie de la misma cuatro esculturas más, realizadas todas en mármol de Carrara, representando a la Astronomía, la Navegación, la Geografía y la Industria. Estas obras, provenientes del coronamiento del Banco de la Provincia de Buenos Aires, se cree que podrían ser también de Dubourdieu. En 1918 pasaron al Museo Municipal de Buenos Aires y en 1972 a su actual emplazamiento, frente a la Plazoleta de la iglesia de San Francisco.

Si bien la Pirámide que se conserva es la citada de Dubourdieu, también ésta sufrió los avatares “monumentalistas” de gobiernos posteriores, en los que no faltaron los encendidos debates entre “tradicionalistas” y “glorificadores”. En 1873 se planteó que dicha obra fuera a su vez enterrada dentro de una gran columna de hierro incorporado a un conjunto arquitectónico-escultórico destinado a conmemorar los hechos de 1810. Diez años después, en 1883, una ley disponía la erección de una columna conmemorativa de bronce, momento en que las discusiones alcanzaron altos decibeles, y donde posturas como la de Andrés Lamas, quien afirmaba que sustituir la Pirámide por otro monumento “de formas grandiosas sería empequeñecerlo, falsificando la historia, y demolerlo, tumbar una cátedra y apagar una antorcha”⁶⁴². Una nueva ley “monumentalizadora” se promulgaría en 1887 para erigir en la Plaza de Mayo un monumento a la Revolución, invitándose a los gobiernos de las provincias y al intendente municipal a promover una suscripción popular, aunque el proyecto no prosperó.

Sólo veinte años después habría de tomar inusitada fuerza la idea de, finalmente, reemplazar la Pirámide existente entonces desde hacía medio siglo en la Plaza de Mayo. Fue cuando se convocó el concurso internacional para erigir el monumento a la Independencia, certamen al que se presentaron numerosos artistas de América y Europa, y cuyos ganadores serían los italianos Gaetano Moretti y Luigi Brizzolara. La propuesta de estos incluía un enorme conjunto urbano en el que hasta se proponía la demolición de la Casa Rosada, y, en el caso de la antigua Pirámide, su incorporación en una cripta del nuevo monumento. Este proyecto tampoco llegó a realizarse, permitiendo la permanencia de la obra de Dubourdieu, aun cuando entonces fue trasladada momentáneamente a un lateral de la plaza para dejar espacio a la construcción de los artistas italianos. Después retornó al centro de la misma.

Vistas las vicisitudes sufridas por la Pirámide de Mayo en la Argentina, debemos apuntar que también en fechas tempranas existieron iniciativas de conmemoración en países vecinos como Chile. Puede decirse que se planteó contemporáneamente al hecho histórico que se había producido: tras la batalla de Chacabuco, en 1817, se decidió la erección de un monumento que perpetuase el triunfo. Ignacio de Andía-Varela hizo los planos que fueron aprobados y marchó a Chacabuco a dirigir los trabajos. Alcanzaron a

⁶⁴⁰. Ibidem, p. 162.

⁶⁴¹. IRIGOYEN (2000), p. 80.

⁶⁴². Cfr.: GUTIÉRREZ (1991-1992), pp. 87-91.

ponerse los cimientos de la obra, pero después ésta se paralizó por falta de recursos. Lo mismo pasó con otro proyecto más ambicioso aun, el monumento conmemorativo de la independencia chilena en la Plaza de Armas de Santiago.

Las dotes artísticas del citado Andía quedan plasmadas en la creación del escudo chileno, para el que le asistió Ambrosio Santelices. Lo describe Jaime Eyzaguirre: “Es una talla en madera de más de cuatro metros de altura. Los signos patrios van allí encerrados en un óvalo, y consisten en una columna del orden dórico que soporta el globo terráqueo, sobre el cual brilla una estrella de cinco puntas, símbolo de la provincia de Santiago, representándose a los lados de la columna, por otras dos estrellas, las provincias de Concepción y de Coquimbo. Toda una complicada alegoría de la América independiente, entorna el óvalo. Allí está un indio sentado sobre un enorme caimán, que coge entre sus dientes al león de Castilla, el cual pugna en vano por librarse de ser triturado e impedir que la bandera española sea pisoteada y hecha jirones por el terrible monstruo. A la ampulosa escena se han añadido aún, como si fuera poco, y para que sirvan de pedestal y fondo a las figuras, multitud de banderas, cañones y trofeos guerreros”⁶⁴³. Inaugurada en la Plaza de Armas el 25 de septiembre de 1819, la talla permaneció en las Cajas Reales, edificio que pasó a ser de la Intendencia de Santiago, hasta 1841 en que se retiró para ser sustituido por el actual, de yeso, con las nuevas armas de la República, decretadas en 1834.

El monumento que pasó a la posteridad como una de las obras históricas de la estatuaría chilena habría de ser el dedicado a la Libertad Americana en la Plaza de Armas de Santiago de Chile, obra que realizó el italiano Francesco Orsolino en 1829 y que fue inaugurada en 1836. La primera referencia conocida de este monumento data del 17 de abril de 1827, cuando se hace referencia a él en un artículo de *El Verdadero Liberal*. Allí se habla de la existencia de un diseño del mismo, realizado en Génova, y que estaba destinado a ser colocado en el óvalo del Paseo de las Delicias. El monumento era tipológicamente una pila de carácter funcional, ornamental y por supuesto conmemorativa, ya que homenajeaba a la Libertad Americana y a Simón Bolívar, lo cual fue apuntado ya en 1952 por Sady Zañartu. Dado que el encargo data de 1827, no se escapa el detalle de que se trató de un homenaje en vida al Libertador, quien falleció en 1830. “El conjunto alegórico superior representa a dos figuras femeninas. La figura de pie personifica la Libertad. La mujer, vestida al modo clásico, lleva en la cabeza un tocado. Con la mano derecha, ‘la diosa’ levanta una maza para romper las cadenas en los pies de la india americana... Sus atributos físicos y su vestimenta recuerdan a la diosa de la guerra de la Antigüedad, Atenea o Minerva”⁶⁴⁴. En cuanto a los personajes y escenas históricas, el medallón del pedestal representa a Bolívar, mientras que “Es de suponer que los tres relieves aluden al episodio final de la guerra por la Independencia de los países americanos. Se trata de la partida de la Escuadra Libertadora de la Bahía de Valparaíso al Perú, el 20 de agosto de 1820. La entrada del Ejército confederado chileno-argentino a Lima, el 9 de julio de 1821, y la Batalla de Ayacucho del 9 de diciembre de 1824”⁶⁴⁵.

La citada batalla tendría su primera iniciativa de conmemoración dieciocho días después de ocurrida, por iniciativa del propio Bolívar quien ordenó erigir en el campo de Quinua, donde se había librado la contienda, un obelisco conmemorativo. La necesidad de centrar los gastos en cuestiones más apremiantes postergó el proyecto, que sería reactivado en 1863 por Juan Antonio Pezet y en 1870 por José Balta, ambos presidentes del Perú. También en ambas ocasiones el plan quedó suspendido; en 1872 fue asesinado Balta y en 1879 sobrevendría la guerra del Pacífico. Sería en 1897 cuando, por iniciativa del Prefecto de Ayacucho Pedro Portillo, se elevaría una pirámide de ocho metros y medio de altura en

⁶⁴³ . EYZAGUIRRE (1949).

⁶⁴⁴ . Cfr.: VOIONMAA TANNER (2003), pp. 128-130.

⁶⁴⁵ . Ibidem, p. 132.

el sitio de los hechos, coronada por la estatua de la Libertad, realizada con materiales de pobre calidad (granito en la base y el resto en yeso) y que pronto, sin desmerecer su significación, se consideró en disonancia con la grandiosidad del hecho que se debía enaltecer. Allí se realizarían en 1924 los festejos del centenario de la batalla. Tras ellos vinieron otras leyes incumplidas, proceso que sólo tomó verdadero rumbo en 1966 con la ley que ordenaba la convocatoria de un concurso para realizar la postergada pirámide conmemorativa. En 1968, tras ser declarados desiertos los premios en dos ocasiones, se resolvió la realización en favor del escultor español Aurelio Bernardino Arias. De 42 metros de altura, la pirámide se inauguraría en 1974, al cumplirse el Sesquicentenario de la batalla. Curiosamente la conmemoración definitiva de Junín se anticiparía a la de Ayacucho, erigiéndose primero una pirámide de más de 10 metros de alto, por iniciativa del mariscal Ramón Castilla en 1846, y en el emblemático año de 1924 la enorme columna de hierro, de 25 metros de altura, que luce en el escenario de la contienda, obra del alemán Edmund Moeller⁶⁴⁶, autor también del monumento a la Libertad en Trujillo (1929).

También en España, en el XIX, se plantean monumentos similares en aquellos años, aunque lógicamente se trata de otras luchas emancipadoras. En honor a los Héroes del 2 de Mayo fue proyectado un obelisco en Madrid en 1822 aunque recién se erigiría un monumento en 1848. En México son de destacar las obras de temas alegóricos hechas por José María Labastida como la Constitución Mexicana, de la que sólo se conserva un pequeño boceto en yeso, en la que se ve a la Constitución como una mujer sentada, simbolizando a la Carta Magna de 1824. “Esta obra de Labastida, así como su Libertad Mexicana y su Águila, nos muestran la necesidad que algunos escultores tuvieron de dar respuesta plástica a los acontecimientos que iban dejando huella en la historia del país”⁶⁴⁷.

En Venezuela, en julio de 1821, a casi un mes de la batalla de Carabobo, se planteó la posibilidad de emplazar en el sitio de la misma una columna conmemorativa, siguiendo los cánones clasicistas en boga, y teniendo presente como referencia la columna de Napoleón en París. El concurso habría de convocarse en 1825 y, ante la ausencia de arquitectos, fueron invitados el coronel de ingenieros Francisco Avendaño, el oficial polaco agregado al Estado Mayor del general Páez, Miguel Rola Skibicki, y el alarife primero de albañilería de Caracas Agustín Ibarra, siendo éste último el vencedor. Tras la entrega de los proyectos, el general Páez decidió someterlos al veredicto de otro coronel de ingenieros, Manuel Muñoz, quien, entre sus observaciones, indicó que era preferible ubicar el monumento a la derecha del camino, “tanto para causar ilusiones agradables al viajero, cuanto porque serviría de punto central para la construcción de un hermoso pueblo”, idea que evidenciaba la posibilidad de ubicar un símbolo republicano como punto aglutinador de una nueva población. Asimismo, en un arranque de modernidad pero también por cuestiones de coste, vistosidad y resistencia a los continuos temblores del país, proponía que la escultura fuera de hierro colado y se encargase a Estados Unidos, aspecto al que Ibarra no se opuso planteando que el encargo se hiciera a Berlín (Prusia). La obra no llegó a su término, debiéndose esperar hasta 1921 para ver en el sitio el correspondiente monumento, ya con otras características⁶⁴⁸.

En lo que a México respecta, el primer monumento a la Independencia fue erigido en Celaya en 1823, en tiempos del emperador Agustín Iturbide, columna con capitel corintio coronada por la figura de un águila devorando a una serpiente (símbolo de la bandera mexicana), obra que fue construida por el arquitecto Francisco Eduardo Tresguerras. El origen del que sería el definitivo monumento a la Independencia se produce en forma paralela a la convocatoria del concurso para el dedicado a

⁶⁴⁶ . Ver: AROSEMENA GARLAND (1974).

⁶⁴⁷ . URIBE (1980), p. 82.

⁶⁴⁸ . ZAWISZA (1988), pp. 111-121.

Cuauhtémoc, esto es el 23 de agosto de 1877. Inaugurado en esas fechas el de Colón, las nuevas propuestas estaban llamadas a continuar con la lectura histórica del Paseo, en donde al Descubrimiento (Colón) y la época colonial (Carlos IV), se sumarían a partir de ellas el período prehispánico (Cuauhtémoc), la emancipación (Independencia) y finalmente, vinculado a Porfirio Díaz, la Paz. Si bien el dedicado al jefe azteca tuvo relativamente una rápida concreción, develándose en 1887, el dedicado a la Independencia sufrió atrasos hasta que en 1902 se colocó la primera piedra, inaugurándose en 1910.

14.a.3. Nuevas conmemoraciones en la segunda mitad del XIX

La Columna de la Paz de José Livi, conocida también como “Estatua de la Libertad”, inaugurada el 20 de febrero de 1867, fue el primer monumento público de envidia levantado en Montevideo, y su carácter conmemorativo responde a la Paz de la Unión celebrada dos años antes, en febrero de 1865, entre partidos políticos rivales. En 1868 se encargó a Livi otro monumento, dedicado éste a los Mártires de Quinteros, aunque destinado al Cementerio Central de la ciudad, obra que corona una alegoría similar a la de la columna de la Plaza Cagancha, de clara identificación con la República. Antecedente de estas obras lo compone un monumento efímero instalado en la Plaza de la Constitución de Montevideo, poco después de la matanza de Quinteros, y que se conoce gracias a un daguerrotipo fechado el 8 de octubre de 1858 y publicado en 1996. El mismo muestra la figura alegórica de la Constitución (con gorro frigio, mano levantando una corona de laureles y la otra apoyada en un libro), la que es flanqueada por la Concordia, la Justicia, la Industria y la Agricultura. La estatua aparece sobre un pedestal octogonal construido sobre gradas⁶⁴⁹.

Poco después, en 1859, se erigió en Paysandú una estatua de la Libertad, de poco más de un metro de altura, realizada también por Livi, y que fue colocada sobre una columna de mármol de Carrara de 3 metros de alto, traída desde Italia. “Cuando en una tarde de diciembre de 1864 una de las balas de mayor calibre lanzada por la escuadra brasileña, dio de lleno en lo que nos imaginamos aquella bella columna, al verla destruida, Leandro Gómez exclamó: ‘Levantaremos nuevamente la estatua, sobre una pirámide hecha con las balas enemigas’, e impartió de inmediato la orden a los jefes de cantón, de recoger todas las balas que encontraran”⁶⁵⁰.

En cuanto a la montevideana, la estatua en bronce, fundida en el taller del español Ignacio Garragori, existente en la capital uruguaya desde 1853, muestra una figura femenina para la realización de la cual Livi, que había sido discípulo de Lorenzo Bartolini, autor del monumento a Colón en Génova, se valió de su esposa uruguaya Rosa Pittaluga quien le sirvió de modelo; fue colocada sobre una columna de mármol tallada en Italia. La representación de la Paz, tal su significado original, tiene bajo su planta una representación simbólica de la anarquía, y porta en la mano derecha un gladio romano mientras el brazo izquierdo sostiene una bandera semidesplegada; cubre su cabeza el gorro frigio y su cuerpo una túnica griega. La tipología de la figura femenina emplazada en lo alto de una gran columna clásica tiene en un país vecino, Paraguay, otro ejemplo de importancia: el monumento erigido en honor a la Carta Magna del 25 de noviembre de 1870 en la Plaza de la Constitución de Asunción.

Cuando en 1887 un rayo dañó la base de la estatua montevideana y se hicieron necesarias las reparaciones, un funcionario municipal, Montero Paullier, decidió plantear

⁶⁴⁹. MALOSETTI COSTA Y CUARTEROLO (1996).

⁶⁵⁰. STAGNO OBERTI, R.. “El arte de la escultura en Paysandú”. *Quinto Día*, El Telégrafo, Paysandú, 8 de junio de 2001, p. 5.

un problema señalando que “si la imagen de la República tenía en su mano un arma, no podía representar la Paz ni la Concordia... Según algunas opiniones, ‘gladio de Dios’ quería significar justicia, aunque en general simbolizaba la guerra y el combate, siendo, asimismo, se decía, emblema de francmasones”. Sugirió entonces, y así se aprobó, que el gladio fuese sustituido por cadenas con un eslabón y el aro opresor rotos, reinaugurándose el monumento como homenaje a la Libertad. Cuando en 1939 la columna sufrió deterioros, la estatua fue bajada de lo alto, momento en que se aprovechó para restituir el gladio original, desapareciendo las cadenas⁶⁵¹.

También en el Uruguay, en la década siguiente al emplazamiento de la obra de Livi, destacó la inauguración en 1879 del monumento a la Independencia verificado en la ciudad de Florida. Al igual que en la anterior, ésta era obra de un escultor italiano, Juan Ferrari, cuyo hijo Juan Manuel sería uno de los escultores más destacados del país en el cambio de siglo. Para la concreción de dicho homenaje se convocó en 1876 un concurso. Juan Ferrari había sido autor de la fuente de la Plaza Constitución de Montevideo en 1871 y, al año siguiente, del monumento a la Paz levantado en 1872 en la Plaza de los Treinta y Tres en San José. El plan original de Ferrari para Florida difirió con la obra definitiva, debido a indicaciones dadas por las autoridades, notándose ello fundamentalmente en el descarte de cuatro figuras alegóricas (la Concordia, la Constancia -representada por la figura de un gaucho-, la Victoria y la Justicia) que habían sido proyectadas. Incluía dos bajorrelieves, uno alusivo al 19 de abril de 1825 en la Agraciada (el desembarco de los 33), y otro al 25 de agosto del mismo año, con la Declaratoria de la Independencia⁶⁵².

Una de las curiosidades, producida durante los festejos y actos que acompañaron a la inauguración, fue la presencia protagonista del escultor, en este caso a través de un discurso. En él, Juan Ferrari hizo alusión tanto a las modificaciones que se habían hecho de su proyecto, como asimismo al hecho de que fuera un extranjero el autor de la obra. En cuanto a lo primero señaló que “Yo quisiera, señores, que mis condiciones de fortuna hubiesen sido otras de lo que son, para haber podido contribuir a la honra que me habéis hecho, ejecutando sin reducción alguna mi proyecto primitivo”, apuntando respecto de lo segundo que “Pueblo, Gobierno, Jurado, Comisión, no han visto en mí al humilde artista extranjero; no me han pedido carta de ciudadanía para otorgarme el insigne honor de traducir al mármol el proyecto de la obra cuyo remate hoy se solemniza con tanto entusiasmo, prescindiendo de su escaso mérito, para no tener en cuenta más que la grandiosidad del hecho que le ha inspirado, la Independencia Oriental!”⁶⁵³. Se aprecia en esta frase algo muy habitual en las declaraciones de los artistas como era hablar de la “humildad” y “pequeñez” de sus obras ante la magnitud de los hechos o los personajes conmemorados.

Los festejos por el monumento inaugurado en Florida no se limitaron a los allí producidos, siendo que también en Paysandú estaban pendientes de las noticias del suceso lo cual generó también notables celebraciones cívicas. En ella no faltaron los consabidos discursos alusivos, destacando entre otros el del Dr. Carlos M. Ramírez quien sentenció: “Viajero! si deseas saber que también tenemos tradiciones heroicas, acércate al Monumento que conmemora la Independencia de la República. Habrás visto en otras tierras monumentos más lujosos y soberbios, obra tal vez de los esclavos que regimenta el despotismo para embellecer las cercanías de su alcázar, o de la ambición criminal que convierte en gloria humana el insensato abuso de la fuerza; pero no habrás encontrado a tu

⁶⁵¹ . PEDEMONTE (1971), pp. 68-69.

⁶⁵² . LAROCHE (1960), pp. 53-55.

⁶⁵³ . *Inauguración del Monumento a la Independencia...* (1879), pp. 47-48.

paso, condensadas en mármol palpitante por la mano del artista, ni glorias más puras ni grandezas más altas”⁶⁵⁴.

En la otra nación rioplatense, en la Argentina, se inauguraría algunos años después otro monumento de interés como fue el dedicado a los Próceres ubicado en la Plaza 25 de Mayo de Rosario. Esta obra, que incorporaba las estatuas de pie de San Martín, Belgrano, Moreno y Rivadavia, se trata de una columna rematada con la figura de la República portando la bandera; fue realizada por el escultor carrarese Alessandro Biggi y fechada en 1883. Este artista, miembro de la Federación Republicana, se destacaría por la realización, en 1892, del monumento a Giuseppe Mazzini en Carrara. Un yeso suyo, representando a Tito Manlio, se halla en la gipsoteca de la Academia de Bellas Artes de la misma ciudad. Otro italiano, Giulio Tadolini, nieto de Adamo el autor del monumento ecuestre a Bolívar en Lima (1879), proyectaría en 1890 un monumento conmemorativo de la Revolución del 25 de Mayo de 1810 en Buenos Aires⁶⁵⁵, muy poco conocido. Nieto de Adamo Tadolini, Giulio había realizado ese mismo año el monumento ecuestre a Vittorio Emanuele II para la piazza Italia de Perugia, y tendría presencia en la Argentina a través del importante monumento a Dalmacio Vélez Sarsfield en Córdoba (1897).

En los países andinos ya para entonces habían surgido iniciativas de cierta inmediatez para erigir monumentos conmemorativos de la emancipación, pudiendo señalarse la que en 1822, al año siguiente de la independencia peruana, surgió en Lima, abriéndose una suscripción para recabar fondos para construir un “Monumento Nacional”, del cual se llegó a colocar la primera piedra, hecho que se acompañó con procesiones cívicas. Poco después, el propio Bolívar promovería la realización de un “Monumento a la Libertad” a instalarse en el campo de Ayacucho⁶⁵⁶. En ocasiones estas propuestas de utilizar espacios simbólicos para el emplazamiento de monumentos acarreó inconvenientes en el sentido que, más allá de su significación, la obra quedaba en espacios alejados de la contemplación permanente del ciudadano. En ocasiones, los monumentos fueron trasladados; en otras, como en el caso del de Bolívar en el campo de Boyacá, permanecen como verdaderas islas necesitando de la promoción del turismo para acercar público que las contemple.

También en Ayacucho, aunque este monumento sí se concretó, se emplazó una fuente-monumento dedicada a la Libertad, obra del escultor local Juan Suárez, tras contrato firmado en 1852. El proyecto presentaba a la estatua ubicada sobre una columna trunca, y a su vez todo ello sobre un pedestal que contenía relieves alusivos a la histórica batalla de Ayacucho. La duración de la obra fue muy corta ya que en la década siguiente se había dañado de consideración, habiendo perdido la figura de la Libertad la cabeza y partes del brazo⁶⁵⁷.

En 1873 se inauguró, siendo presidente Salvador Jovellanos, otra columna conmemorativa en América, concretamente en Asunción del Paraguay. La misma se erigió en homenaje a la Jura de la Constitución de 1870 en la Plaza Independencia, que gobierna el edificio del Palacio Legislativo, actual sede del Congreso Nacional. Está rematada con capitel corintio y coronada con una figura de la Libertad. De la misma existen dos versiones distintas acerca de su autoría, una la que afirma que fue diseñada por el húngaro Francisco Wisner de Morgenstern y construida por el capitán de ingenieros polaco Roberto Chodasiewicz⁶⁵⁸, quien había formado parte del Ejército

⁶⁵⁴ . Ibidem, p. 71.

⁶⁵⁵ . TADOLINI (1890).

⁶⁵⁶ . MAJLUF (1994), p. 10 y 35.

⁶⁵⁷ . Cfr.: MANCILLA MANTILLA, R. H.. “Monumento de la Libertad de Ayacucho y los nuevos tiempos, 1919-1924”. *Boletín del Archivo Departamental de Ayacucho*, Ayacucho, N° 12, 1983.

⁶⁵⁸ . “Estatuas sobreviven en la desidia”. *La Nación*, Asunción, 24 de noviembre de 1997, p. 28.

Argentino en la Guerra del Paraguay, y otra la que señala como autor a Juan Colombo⁶⁵⁹. En el caso paraguayo existió una iniciativa para conmemorar a los próceres de la emancipación, concretamente a través de una ley de 1893 que sancionaba la realización de un monumento a ser ubicado en el centro de la Plaza Uruguaya, en homenaje a Fulgencio Yegros, Pedro J. Caballero y Manuel A. Cabañas, disposición que no llegó a ser cumplida⁶⁶⁰.

Hacia finales de la centuria, y en Centroamérica, destacó por su valor artístico y significación histórica el llamado Monumento Nacional, en San José de Costa Rica, obra del escultor francés Louis Robert Carrier-Belleuse que se inauguró en 1895. Homenaje a la gesta patriótica centroamericana de 1856, los antecedentes del mismo se remiten al año siguiente de los hechos, en que se decretó su construcción, aunque recién en 1888 comenzaría a cumplirse lo dictado; dos años después se firmaba el contrato con el artista. Vale señalar que este monumento tiene neto carácter centroamericanista, debida cuenta no solamente de su iconografía, que muestra en su parte superior a un grupo de Amazonas (los países centroamericanos) enfrentándose a los filibusteros, sino también en el hecho de que réplicas en bronce de la maqueta del monumento fueron donadas a cada una de esas naciones. Ubicado en el Parque Nacional, incluye en el conjunto cuatro relieves vinculados a la independencia centroamericana como son las batallas de Santa Rosa y Rivas, la toma de los vapores en el río San Juan y los Jefes Centroamericanos, y la capitulación de William Walker, quien también es representado en la cima del monumento huyendo con un rifle en sus manos⁶⁶¹.

Debemos señalar aquí que existieron con anterioridad conmemoraciones escultóricas de la Independencia en Costa Rica como fue la estatua colocada encima de la fuente de la Plaza de Armas en 1876 simbolizando la Libertad sosteniendo en la mano izquierda una bandera de la nación y en la derecha un pedazo de cadena rota⁶⁶². Cabe destacar también el monumento a Juan Santamaría, el “tamborcillo alajuelense”, ubicado en el parque homónimo en Alajuela. Con el homenaje se perseguía honrar a la vez que al personaje al pueblo humilde y a los héroes anónimos de 1856. La obra fue realizada en París por el escultor Aristide Croisy y fundida por Eugène-Antoine Durenne, inaugurándose en 1891 con singulares festejos⁶⁶³ y podríamos tender una comparación con otro monumento de simbología similar, el elevado en Madrid a Eloy Gonzalo, el héroe de Cascorro (1902), obra de Aniceto Marinas, que, al igual que el costarricense, porta en su mano una tea encendida. Dentro de similar línea conmemorativa podemos incluir el monumento a Falucho en Buenos Aires, homenaje a un soldado “héroe sin biografía”, creado como tantos otros “ejemplos a imitar”, y que en lugar de una tea sostiene la bandera nacional⁶⁶⁴.

14.a.4. Los proyectos monumentalizadores de la Independencia en las grandes ciudades: Buenos Aires, México y São Paulo

El inicio del nuevo siglo trajo aparejada la inminencia de la celebración de los primeros centenarios de las independencias americanas, con lo que la “fiebre” monumentalista alcanzaría su máxima expresión, marco en el que ya no cabían las largas postergaciones de que la erección de conmemoraciones en mármol y bronce habían sido

⁶⁵⁹ . RUBIANI (2001), vol. I, p. 136.

⁶⁶⁰ . Ibidem, p. 136.

⁶⁶¹ . FUMERO (1998a), pp. 101-102.

⁶⁶² . Ver: LEMISTRE PUJOL (1988), pp. 41-47.

⁶⁶³ . Ver: FUMERO (2000).

⁶⁶⁴ . Ver: DOSIO (1998).

objeto. Las naciones sintieron la obligación de rendir justo homenaje a sus emancipaciones y a los héroes que la forjaron, con lo que el volumen de los proyectos disparó las previsiones. Entre los primeros debe destacarse el monumento a los Héroes del 10 de Agosto de 1809 en Quito, encargado por el presidente Luis Cordero, en 1894, al escultor italiano Juan Bautista Minghetti y materializado por el arquitecto italiano Lorenzo Durini Vassalli con la estrecha colaboración de sus hijos Francisco y Pedro Durini Cáceres, con quienes conformaba desde 1905 la singular firma L. Durini & Hijos de destacada labor en proyectos de arquitectura y monumentos en ese país y en Centroamérica. El monumento, que fue inaugurado en 1906 en la Plaza Grande (desde entonces de la Independencia) determinando el traslado de la fuente allí existente al pueblo de Sangolquí, se caracteriza iconográficamente por mostrar al león ibérico huyendo, mortalmente herido, y al cóndor americano, piezas éstas, como las otras de bronce, fundidas en Italia por Adriático Froli.

En ese mismo año se convocó en Venezuela el concurso para llevar a cabo el monumento a Carabobo, certamen que honró con el primer premio al escultor nacional Eloy Palacios. De esta manera se retomaba la antigua idea de 1821, de erigir en el sitio de la batalla un monumento conmemorativo. La obra de Palacios fue concebida para ser localizada en dicho lugar, aunque finalmente sería ubicada en otro sitio; fundida en Alemania fue inaugurada en el Paraíso en 1911. La escultura que corona el monumento, conocida como la *India del Paraíso*, muestra una bella figura femenina de princesa india surgiendo de las palmeras, según el relato de una popular leyenda aborígen. Palacios era considerado en esa época el principal escultor de Venezuela; se había formado desde 1862 en la Academia de Bellas Artes de Munich, retornando a su país cinco años después. Había sido autor de las estatuas de la Justicia y la Paz, conservadas en el Capitolio de Caracas, y de varios monumentos, la mayor parte de ellos ejecutados en Munich, pudiendo citarse los dedicados a José Félix Ribas en la Plaza de la Victoria de la capital venezolana, a Simón Bolívar tanto en Maracaibo como en Cartagena (Colombia), la estatua ecuestre del general José Antonio Páez (1904), según proyecto de Andrés Pérez Mujica, inaugurada en la Plaza de la República en el Paraíso (Caracas), algunos monumentos en Trinidad y en Costa Rica, y otros de carácter funerario en Colombia.

Indudablemente el monumento más destacado habría de ser, ahora sí, el ubicado en Carabobo, compuesto por arco triunfal, monumento a Bolívar e hilera de bustos de héroes nacionales. En 1921, un siglo después de la batalla, se inauguraba el arco construido en sólo tres meses por Manuel Vicente Hernández siguiendo el diseño de Alejandro Chataing y Ricardo Razetti. Se trata de un arco de cemento armado, de 26 metros de altura formado por dos columnas piramidales que rematan la Paz y la Victoria sobre respectivas esferas; debajo del mismo se halla la tumba del soldado desconocido. Luego se colocarían las hileras de bustos que conducirían al arco, fundidas en Viareggio (Italia). La segunda etapa está marcada por el monumento en honor de Bolívar o *Altar de la Patria*, obra del español Antonio Rodríguez del Villar que sería emplazada en 1931. El mismo se ubica tras el arco, centrando el conjunto, y está rematado por la figura del Libertador ecuestre conducido por la Gloria y el Genio. Debajo del mismo se ubica la alegoría de las Razas, compuesta por Europa, América y el hombre nuevo, surgido del mestizaje. Delante del monumento dos pirámides menores representan a Venezuela y España⁶⁶⁵. En las décadas de 1970 y 1980 se realizan nuevos agregados al conjunto, destacando la tribuna presidencial y el Salón Bolívar inauguradas en 1987.

En la Argentina, el recuerdo de la Independencia a través de la erección de un monumento originó un controvertido concurso internacional, realizado en 1907, poco antes de la celebración del Centenario. Dos años antes Rufino Varela había publicado unos “apuntes para un proyecto de ley” en cuyo artículo 2º proponía la realización de un

⁶⁶⁵ . Cfr.: PINEDA (1983), pp. 120-123.

monumento de bronce y granito, coronado por la estatua de la Libertad, y en cuyo pedestal debían estar presentes los ciudadanos, milicias y soldados que tomaron parte de la Revolución de Mayo; el mismo debía ser ubicado en el centro de la Plaza de Mayo. Asimismo planteaba el emplazamiento de 30 estatuas de pie, en bronce, correspondientes a los miembros de las dos primeras juntas de gobierno y de los triunviratos, “colocadas en rango, a los costados de las calzadas interiores de la Plaza de Mayo, o en calzadas que irradian del monumento central del centenario, hacia las esquinas y costados de la plaza”; dadas estas características, la plaza se convertiría en el “gran patio de honor de la República”⁶⁶⁶.

Al convocar el certamen, la Comisión Nacional del Centenario publicó la *Breve reseña histórica de la Revolución Argentina para los artistas extranjeros que tomen parte en el Concurso del Monumento a la Independencia Argentina*, en la cual se hacía hincapié en la necesidad de que los proyectos evidenciaran que las luchas por la emancipación habían sido la obra de un pueblo, no de unos pocos hombres, pauta que marcaría la presentación de aquellos a concurso. Asimismo, se retomó la idea de reemplazar la Pirámide de Mayo, a la que se considera irrelevante en cuanto a dimensiones para simbolizar la grandeza de ese hecho histórico. Pero no quitarla, sino incorporarla al interior de una estructura de mayor tamaño, lo que se aprecia en varios de los proyectos presentados al certamen.

Al mismo acudieron masivamente artistas americanos y europeos, muchos de ellos de prestigio, por caso los españoles Miguel Blay y Agustín Querol. La memoria del evento, con todos sus proyectos, fue publicada en aquel año, lo cual nos permite conocer las maquetas presentadas y las razones esgrimidas por los artistas para justificar sus creaciones; dicha publicación expone los proyectos organizados según los lemas, lo que imposibilita a priori saber quienes fueron algunos de los autores de cada uno de ellos. Algunos, sobre todo gracias a los trabajos de archivo, sí han podido ser identificados.

Rigió la idea de que el proyecto ganador habría de ser construido e instalado en el centro mismo de la Plaza de Mayo, desplazando hacia uno de los extremos de la misma a la Pirámide. Esto se llegó a realizar, como estaba previsto, pero el proyecto ganador del concurso, el realizado por el arquitecto Gaetano Moretti y el escultor Luigi Brizzolara, ambos italianos, no llegó nunca a cristalizarse y por ende a emplazarse, después de la gran inversión que el evento había supuesto; al igual que en el caso del proyectado en México por Lorenzo de la Hidalga, se divulgaron entonces imágenes “virtuales” en el que se apreciaba al monumento tal como iba a quedar en la plaza principal del país, en las que se minimizaba el entorno para resaltar la monumentalidad de las futuras obras, marcando una desproporción claramente intencionada. La Pirámide, pues, volvió a ubicarse de nuevo en el centro de la Plaza. Curiosamente, otro de los proyectos presentados a concurso, en este caso el que obtuvo el segundo premio, de los belgas Jules Lagae y Eugène D’Huicque, vivió impensadamente el beneficio de ser encargado, llevado a cabo y erigido, con puntuales modificaciones sobre el plan original, en la Plaza del Congreso argentino, en Buenos Aires, reconvertido en monumento a los *Dos Congresos*, reemplazando así su partida de nacimiento de monumento a la *Independencia*.

De los 74 bocetos presentados a concurso, entre los que prevalecían en número los 21 presentados por escultores franceses, los 17 italianos y los 10 españoles contra sólo 8 argentinos, fueron preseleccionados los proyectos del argentino Rogelio Yrurtia, el del alemán Gustav Eberlein, los italianos Moretti y Brizzolara, el español Blay, los franceses Georges Paul Chedanne y Paul Gasq y los belgas Lagae y D’Huicque. De todos ellos, sin

⁶⁶⁶ . VARELA (1905), pp. 11 y 16.

duda el de mayor prestigio era Chedanne, uno de los más destacados representantes del *art nouveau* francés, Premio de Roma, y autor de obras tan señaladas como las Galeries Lafayette, grandes hoteles en Lyon y Montecarlo, la embajada francesa en Viena y, sobre todo, el Elysée Palace, sede actual del Crédit Commercial de France sobre los Campos Elíseos.

Una de las posturas más críticas que encontramos a la decisión del jurado en los medios porteños es la nota firmada por el arquitecto Víctor Julio Jaesckle juzgando que se dirimieron los ganadores con un criterio “patriotero”, seleccionando proyectos de diferentes países “para contentar a otras tantas altas personalidades” y que de última se otorgó un imprevisto sexto premio al argentino Yrurtia “a fin de que nuestro incipiente arte nacional no quedara humillado ante los pueblos que llevan sobre sus hombros algunos siglos de civilización artística”. Jaesckle afirmó, respecto del *Arco de Triunfo* proyectado por Yrurtia que “Representar a la Independencia Argentina por una danza de caníbales o de quichuas desnudos (que deberán forzosamente escandalizar a monseñor Romero y a sus feligreses- es quizás un rasgo de ‘esprit’ o de buen humor... pero francamente, es de un simbolismo por demás decadente y nunca podría recordar al pueblo argentino una época gloriosa, ni hechos heroicos, ni acontecimientos ‘Históricos’! / ...pero que esto hiciera un “argentino”, de Buenos Aires, conocedor de la histórica plaza, de sus proporciones y alrededores, de nuestra historia, en condiciones de juzgar y de informarse mejor que ninguno, y de darse cuenta “de visu” de todo lo pertinente, esto no tiene explicación ni excusa posible!”⁶⁶⁷.

Tras el concurso definitivo, a principios de 1909, se declaró vencedor el proyecto de Moretti y Brizzolara, el cual constaba de una ancha base sobre la que se habría de levantar una torre monumental en que se habrían de inscribir memorables hechos de la historia argentina. Hacia los lados que miraban a la Casa de Gobierno y al Cabildo, dos enormes escalinatas conducirían a dos altares en los que se hallarían esculturas que simbolizarían la Libertad y la Patria. Dentro del colosal obelisco iría encerrada la Pirámide de Mayo. El monumento debía ser confeccionado en mármol blanco de Carrara y terminado el 31 de diciembre de 1915⁶⁶⁸.

Ya desde el comienzo de las actividades de los ganadores tendentes a concretar la obra, fueron surgiendo todo tipo de obstáculos, originados muchos de ellos a partir de las indicaciones dadas por la propia Comisión del Centenario, que, tal como había quedado sentado en las bases, se reservaba el derecho a hacer observaciones a los proyectos. Uno de los primeros aspectos que se señalaron fue la no utilización del mármol de Carrara, como estaba previsto, reemplazándose por materiales argentinos y estatuas de bronce. Estas fueron realizadas en 1912. También vendría a alargar los tiempos la revisión de los precios originada justamente por este cambio de materiales, realizándose en tal sentido un nuevo contrato en enero de 1913, aprobándose a la par el nuevo proyecto. A finales de ese año la Comisión notificó al Congreso la necesidad de paralizar los trabajos debido al excesivo costo de la obra, lo que se llevó a cabo no obstante las repetidas presiones de Moretti. Las figuras de bronce que se habían fundido fueron recicladas por éste en otras obras monumentales, especialmente dos de ellas que fueron colocadas en el centro del cementerio de Chiavari, en la tumba Brizzolara y Graffigna⁶⁶⁹.

En lo que respecta a los autores y sus vinculaciones americanistas, vale señalar que Moretti, que en Italia había destacado entre otros aspectos por sus tareas conservacionistas

⁶⁶⁷ . JAESCKLE, V. J.. “Monumento de la Independencia. Concurso y fallo ridículo”. *El Tiempo*, Buenos Aires, 30 de junio de 1908.

⁶⁶⁸ . “Crónica del Centenario. Descripción del Monumento a la Revolución de Mayo”. *Atlántida*, Buenos Aires, t. I, Nº 1, 1911, pp. 121-128.

⁶⁶⁹ . RINALDI (1993), pp. 196-197.

del patrimonio monumental y la construcción del cementerio de Chiavari (1893), sería autor del mástil conmemorativo (1926) dedicado a la Argentina por los residentes italianos con motivo de la visita del príncipe Umberto di Savoia dos años antes, que realizó junto al escultor Giannino Castiglioni y a A. Mazzucotelli, inspirándose en la antena de la Piazza San Marco de Venecia. En 1924, junto a los escultores (también italianos) Giuseppe Graziosi y Valmore Gemignani, de la conocida Fuente China inaugurada en el Parque de la Exposición de Lima el 27 de julio. Estos artistas estaban vinculados también al proyecto de la Galería de Arte Italiano de la capital peruana, singular homenaje del pueblo italiano al Perú en el centenario de su Independencia (1921) proyectado por Moretti junto a Mario Vannini Parenti. Moretti terminaría, a partir de su contratación en 1913, la obra del Palacio Legislativo del Uruguay (1925) iniciada por su compatriota Víctor Meano, siendo además autor de otras obras arquitectónicas como la fachada y la escalinata de un Club Cannottieri Italiani en el Tigre, Buenos Aires (1925), inspirándose en el Palazzo Ducale y la Torre dell'Orologio venecianas⁶⁷⁰.

Brizzolara, por su parte, había colaborado con Moretti en el cementerio de Chiavari, su ciudad natal, y dentro de su trayectoria americana sobresalió su presencia en São Paulo (Brasil), participando sin suerte en el concurso para el monumento a la Independencia en el que triunfaría Ettore Ximenes, y realizando para el Cementerio de la Consolación el destacado mausoleo Matarazzo. Realizó también el mausoleo del general Emilio Fernández levantado en Caracas en 1931. Dos años después sería autor de dos bustos en mármol, de Bartolomé Mitre y Manuel Belgrano, situados en el jardín ubicado frente a la Embajada argentina en Roma, en la Piazza Dell'Esquilino, firmados en "1933, XI" y levantados por los italianos de la Argentina, bajo los auspicios de la Federación de Sociedades Italianas, "año del Señor, 1934, XI de la Era Fascista".

Hicimos referencia al proyecto de los belgas Lagae y D'Huicque que, relegados al segundo lugar del concurso para el monumento a la Independencia Argentina, fueron contratados para realizar otra de las obras previstas. En tal sentido, estaban comprendidos dentro de la Ley del Centenario sendos monumentos dedicados a la asamblea del año 1813 y al Congreso de 1816, determinándose que el homenaje a ambos congresos se fusionase en un sólo monumento, encargándose éste a los citados artistas. El proyecto sería el mismo que habían presentado al concurso anterior, con las lógicas modificaciones y adaptaciones que el cambio de significación requerían. Se mantuvo la base referencial europea que los autores ya habían especificado en su memoria de 1908, en donde señalaban que los juegos de agua estaban inspirados en los "esplendores de Versalles" y la figura de la República pacificadora que coronaba el conjunto, en el "Arte Griego de todos los tiempos". Justamente esta figura se mantuvo tal como había sido diseñada originalmente, levantando "con la diestra el emblema de la paz, la rama de olivo, mientras que apoya la mano izquierda sobre la reja del arado, símbolo del trabajo y la riqueza. Una mujer agachada, de formas opulentas, ostenta delante de ella el contenido de un Cuerno de la Abundancia, mientras que la serpiente de la opresión se retuerce en convulsiones, impotente, a sus plantas"⁶⁷¹. Se mantuvo también la quadriga marina que simbolizaba la "expansión de la joven Argentina allende los mares".

Entre los cambios más sustanciales se encuentra la eliminación del monumento ecuestre de San Martín que presidía el proyecto original y, en la parte superior, el grupo de miembros de la Primera Junta de Gobierno y la gran cripta. Asimismo, las figuras de las diosas griegas Palas y Ceres que se ubicarían a los costados, debieron ceder sus sitios a otras dos representaciones femeninas, alegorías de los dos congresos. Estas nuevas estatuas recibieron críticas desde el punto de vista iconográfico que es interesante transcribir: "No

⁶⁷⁰ . Ver: RINALDI (1993).

⁶⁷¹ . *Concurso para el Monumento de la Independencia Argentina* (1908), p. 201.

es feliz ni propio representar un congreso, cuerpo colectivo de hombres, en la imagen de una mujer; ni cuadra la actitud de estar sentada, a la heroica materialidad de tronchar ligaduras. / La independencia, además, que se proclamó en 1816 en el congreso de Tucumán, no es la que puede evidenciarse en forma material de una cadena rota. Esa independencia la estábamos forjando entonces en los campos de batalla. El congreso de 1816 anticipó a las naciones del mundo la incorporación de una nación nueva; anunció la existencia de una entidad libre que se agregaba al orbe. Este hecho, más moral que material, no se halla traducido en la violenta y ubérrima diosa que el artista nos muestra”⁶⁷².

El del monumento a los Dos Congresos no fue el único reaprovechamiento que se hizo de un proyecto no premiado en el concurso del monumento a la Independencia. En este mismo certamen, otro de los bosquejos presentados fue el que, bajo el lema *Tabaré*, presentó el uruguayo Juan Manuel Ferrari. Lo interesante del mismo es que, si bien no accedió a los premios de rigor, en 1914 vería materializarse en la ciudad de Mendoza, en el emblemático Cerro de la Gloria, uno de los monumentos escultóricos más relevantes de la Argentina y del continente, *El Paso de los Andes por el general San Martín*. El mismo tomó sus líneas generales de aquel proyecto de 1907 dedicado a la Independencia del país hermano, con el agregado de una estatua ecuestre de San Martín, originalmente incluida en otro proyecto presentado por Ferrari al concurso del año siete, bajo el lema *Ismael*.

Gracias a la completa memoria del concurso publicado en 1908 podemos analizar otros proyectos presentados en la ocasión, caracterizados en su mayor parte por las referencias classicistas tan del gusto de las autoridades que iban a juzgar. Nos interesa señalar algunas originalidades en cuanto a las presentaciones, como la del proyecto presentado bajo el lema *Faro*, que proponía un “faro de la Libertad” para recordar al pueblo argentino “los hechos de sus antepasados y la idea de la Libertad”, en la que el artista expresaba que “Si esa Honorable Comisión quisiera dar al Monumento uso de faro también para las naves que transitan en el cercano Río de la Plata, sería posible, pero la altura del trabajo tendría que ser notablemente aumentada... La idea del proyectista es que el globo sobrepuesto a la torre pueda ser ejecutado enteramente con material transparente con grandes focos de luz eléctrica en su interior, pudiéndose subir por una escalera interna desde la torre en comunicación con un punto cualquiera de la plaza”⁶⁷³. Mientras, el proyecto titulado *Federico* presentado por un artista argentino aunque firmado en Roma, toma como modelo directamente la columna de Trajano, proponiendo, de la misma manera en que Napoleón lo había hecho con la columna de Vendôme (1805) en donde habían trabajado 33 artistas, un proyecto para el cual debería convocarse a un conjunto de escultores sudamericanos. Especificaba en su memoria los temas de la historia argentina que habrían de estar esculpidos, en una secuencia cronológica que arrancaba desde la base con la batalla de Suipacha (7 de noviembre de 1810) hasta el 42° cuadro que representaría la muerte de San Martín el 17 de agosto de 1850. La altura habría de ser de 42 metros, es decir de las mismas dimensiones que la citada columna parisina.

Muy curioso por su originalidad es el proyecto que se presentó bajo el lema *Tanto Monta*, en el que el artista se proponía combinar los orígenes históricos y la grandeza contemporánea de la Argentina. Tendría 30 metros de longitud, siendo la mayor anchura 10 o 12 metros y la mayor altura de 15 a 16 metros. Para ello ideó una secuencia de épocas expresadas a través de los estilos arquitectónicos, que comenzaba en un pórtico de estilo ojival propio del siglo XV español, en el que aparecía el escudo de los Reyes Católicos. A

⁶⁷² . “Crónica del Centenario. Monumento a la Asamblea de 1813 y al Congreso de 1816”. *Atlántida*, Buenos Aires, t. I, N° 2, 1911, pp. 221-224.

⁶⁷³ . *Concurso para el Monumento de la Independencia Argentina* (1908), pp. 73-75.

partir de dicho pórtico arrancaba un arco más propio del XVI que incluía los escudos de Carlos I y Felipe II, simbolizando así la transición de una época a otra, el paso del gótico al renacimiento, rematándose con las clásicas pilastras del Escorial. Bajo este arco se ubicaba una carabela al momento de llegar a tierras argentinas. Le continuaban a dicho arco otro de estilo plateresco, luego otro de estilo barroco con el escudo de Carlos III y, adosados a éste, dos medias columnas y un arco neoclásico roto, interrupción que marca el momento de la Independencia a principios del XIX. El monumento en sí se erigiría a continuación, con la figura de la República presidiéndolo⁶⁷⁴.

Habiendo analizado el proyecto del monumento de la Independencia Argentina, fallido en su conclusión ya que, como vimos, no se llegó a realizar y emplazar la obra vencedora en concurso, haremos referencia a continuación a una iniciativa contemporánea del mismo como fue el monumento a la Independencia que, éste sí, se inauguró en la ciudad de México en 1910. Conocido popularmente como *El Ángel*, esta obra se ha convertido en uno de los grandes símbolos de la capital mexicana. De cualquier manera la elevación de esa gran obra no careció de una larga historia previa y las vicisitudes propias de todo gran proyecto.

Para reflejar el proceso de construcción del monumento de 1910, debemos remitirnos a las anteriores iniciativas, surgidas ya en el XIX, de inmortalizar a la emancipación en un monumento público. En tal sentido los amplios estudios publicados al respecto nos ilustran a la perfección los detalles de aquellas, limitando nuestra tarea a señalar aquí los aspectos que consideramos más relevantes. Mencionaremos como el antecedente más señero y destacado el proyecto del capitán de ingenieros y arquitecto español Lorenzo de la Hidalga, que, si bien no se llevó a cabo, sirvió de basamento para el que realizarían Antonio Rivas Mercado y Enrique Alciati en 1910. En concurso verificado en 1843 para erigir un monumento a la Independencia en México, le fue otorgado el primer premio al arquitecto francés Enrique Griffon, el segundo a Hidalga y el tercero al mexicano Vicente Casarín. Esta decisión, tomada por los miembros de la Academia de San Carlos, fue vetada por el Gobierno quien decidió arbitrariamente encargar la obra al español. Al proyecto de Griffon se le achacaba el rematar la columna con una estatua ecuestre, y adornar su fuste con armas y nombres de las naciones europeas⁶⁷⁵.

Mientras, el proyecto de Hidalga incluía la transformación de la Plaza de Armas, incorporándose asimismo dos fuentes, una dedicada a la prosperidad y otra a la abundancia; el propio monumento habría de componerse de una galería o panteón donde debían colocarse los bustos o restos de los héroes de la emancipación, lo que con modificaciones, se mantuvo en el proyecto de 1910, como asimismo la columna de orden corintio. En el remate, sobre una semiesfera, se apoyaría una estatua representando al genio de la Independencia y la Libertad mexicana⁶⁷⁶. El proyecto de mediados del XIX incluía bajorrelieves cuyos temas eran el Grito de Iguala, el de Dolores, la entrada del Ejército Triunfante y la Batalla de Tampico, según señala Silvio Zavala⁶⁷⁷. Del mismo, solamente se avanzó con la colocación del basamento en la Plaza Mayor, el que durante años quedó allí esperando a éste u otro monumento, lo que dio origen a que dicho espacio fuese conocido como “Plaza del Pedestal” o del “Zócalo” nombre con el que se ha popularizado. Desde entonces varias plazas mayores de México se denominan del “Zócalo” debido a esta incidencia.

En lo que a Lorenzo de la Hidalga respecta, puede señalarse que en aquellos años gozaba de un particular prestigio en los círculos oficiales, siendo autor del mercado de la

⁶⁷⁴ . Ibidem, pp. 212-213.

⁶⁷⁵ . ALCOCER (1978), p. 8.

⁶⁷⁶ . Ibidem, pp. 9-10.

⁶⁷⁷ . ZAVALA (1991), p. 77.

Plaza del Volador en la ciudad de México, obra iniciada en 1841. En dicho conjunto integró una columna dórica cuyo capitel estuvo coronado por una estatua en bronce dorado del presidente Santa Anna, que había sido realizada a su vez por otro español, Salustiano Veza, y que se inauguró en 1844; la misma, según el escultor, “apuntaba hacia Texas en signo de recordar el territorio perdido, pero, según Bustamante, aludía a la codicia del veracruzano, porque en realidad señalaba el rumbo de la casa de la moneda”⁶⁷⁸. En 1843, año del concurso para el monumento a la Independencia, de la Hidalga había asumido otra obra de envergadura como fue la construcción del Teatro Santa Anna, para cuya fachada se valió de un estilo clásico renacentista como se advierte en las columnas y pilastras del edificio; inaugurado, al igual que la obra del Volador en 1844, fue demolido en 1901⁶⁷⁹. También en 1844, en diciembre, fue derrocado Santa Anna y estatuas suyas como la ubicada en el Teatro fueron destruidas, lo mismo que el monumento sepulcral del cementerio de Santa Paula que contenía la pierna amputada en la victoria de Veracruz sobre los franceses; la del Volador fue quitada a tiempo y salvada de la destrucción⁶⁸⁰.

Con el emperador Maximiliano surgiría nuevamente la idea de erigir el monumento a la Independencia, convocándose un concurso en 1864 al que se presentaron una veintena de proyectos, pero que supuso numerosos inconvenientes en cuanto a la elección de uno de los personajes cuyas efigies debían ser colocadas junto al basamento; no había problemas con Hidalgo, Morelos e Iturbide, pero se tardó en elegir un cuarto, que finalmente sería Guerrero. Al año siguiente Maximiliano decretó la construcción de una columna que habría de ser rematada por un águila en el momento de romper las cadenas y remontar el vuelo, como símbolo de la Nación mexicana. Los proyectos fueron devueltos a sus autores y el concurso quedó sin efecto.

En 1866 se publicó como noticia que el encargo del monumento recaía en el arquitecto Ramón Rodríguez Arangoity, quien no había participado en el certamen, pero que evidentemente gozaba de los favores de Maximiliano, tanto que ya con anterioridad le había encargado un pedestal para la estatua de Colón realizada por Manuel Vilar. El proyecto de Arangoity poco tenía que ver con el que había dictaminado el emperador, desestimándose la representación estatuaria de los cuatro héroes de la Independencia, y reemplazados éstos por alegorías de los ríos mexicanos entre otras modificaciones⁶⁸¹. La columna “descansaría con letras de oro dentro de unas coronas de encino y laurel con las fechas de su nacimiento y de su muerte. Alrededor de la columna giraría en forma de espiral una guirnalda con blasones de oro, en los cuales se verían los nombres de otros héroes de la Independencia, rematando con el águila mexicana, hecha de metal dorado y representada en el momento de romper las cadenas y remontar el vuelo”⁶⁸². El monumento tampoco llegó a realizarse. En 1868 aparecían en los periódicos noticias acerca de otro proyecto de columna con la estatua de la Libertad, realizado ahora por el escultor José M. Miranda, “destinada a embellecer la primera plaza de la capital de la República”⁶⁸³.

En 1886 se convocó un nuevo concurso del que salieron victoriosos los arquitectos norteamericanos Cluss y Schultze, de Washington, proyecto que se comisionaría en 1900 al arquitecto Antonio Rivas Mercado. Antes, en 1898, había recibido un encargo similar el arquitecto Guillermo Heredia, para hacer el monumento, proyecto para el cual contó con la

⁶⁷⁸ . ZÁRATE, V.. “Héroes y fiestas en el México decimonónico: la insistencia de Santa Anna”. En: CHUST-MÍNGUEZ (2003), p. 143.

⁶⁷⁹ . Cfr.: GARCÍA BARRAGÁN (1976).

⁶⁸⁰ . ZAVALA (1991), p. 85.

⁶⁸¹ . Ver: ACEVEDO (1995), pp. 115-123.

⁶⁸² . GÓMEZ TEPEXICUAPAN (1994), p. 49.

⁶⁸³ . “Proyecto de un monumento”. *El Ferrocarril*, México, 28 de enero de 1868. Cit.: RODRÍGUEZ PRAMPOLINI (1997), t. II, p. 131.

colaboración escultórica de Enrique Alciati. En 1900 el plan original de Heredia fue reconvertido en Panteón para ser construido a un costado de la iglesia de San Fernando, destinado a guardar los restos ilustres de los padres de la Patria, pero su construcción se suspendió en torno a 1908 por problemas de hundimientos. Para entonces, y desde 1900 en que se realizó el encargo al arquitecto Rivas Mercado del monumento que habría de colocarse en la cuarta glorieta del Paseo de la Reforma, que concluiría con la inauguración del deseado homenaje escultórico en 1910, se estaba realizando *El Ángel*, siendo también responsable de la parte escultórica el italiano Alciati. También de 1900 data un proyecto de arco de triunfo monumental firmado por el ingeniero Porfirio Díaz, hijo del presidente, y el ingeniero Durini, que tenía la figura de un ángel como remate⁶⁸⁴.

Entonces ya se había erigido otro importante monumento a la Independencia, concretamente en Puebla, realizado por Jesús F. Contreras e inaugurado en 1898, mismo año en el que otra destacada obra de ese escultor, el monumento a la Paz, se develaba en Guanajuato. El monumento poblano constaba de ocho metros de altura, incluyéndose en él figuras alegóricas como la Independencia, una matrona coronada de laureles, de tres metros de altura, colocada ésta sobre una gran esfera de mármol, figuras destacadas como Hidalgo, Galeana, Bravo y Morelos, y el Pueblo representado por “un hombre arrodillado teniendo en su diestra la tea de la revolución y en su otra mano el hacha devastadora que hace descansar sobre el suelo”⁶⁸⁵.

En lo que al monumento ubicado en la Reforma respecta, mencionamos como autor de la estatuaria al italiano (aunque nacido en Marsella) Enrique Alciati, cuya biografía más completa se debe a Elisa García Barragán⁶⁸⁶. De sus trabajos podemos extraer los datos que consideramos más importantes dentro del discurso que estamos sosteniendo. Había llegado a México poco antes del fallecimiento del escultor Miguel Noreña, decisión posiblemente tomada ante el asombro que le causaron en la Exposición Internacional de París de 1889 las obras pictóricas del paisajista mexicano José María Velasco. Ya en el país americano, poco tardó Alciati en recibir encargos; de hecho el gobernador de Sonora le encomendó las estatuas de los generales Ignacio Pesqueira y Jesús García Morales que se inauguraron en el Paseo de la Reforma el 5 de noviembre de 1891. Realizó también esculturas funerarias, destacándose el monumento de Marina M. de Gamio de 1895. De esos años data también la escultura del coronel Miguel López, uno de los defensores de Puebla durante la guerra de la Intervención francesa, cuyo paradero se desconoce, pero que tuvo suceso en eventos como la Exposición Universal de Chicago en 1893 y la Exposición de Atlanta de 1895. En este año Alciati fue nombrado maestro titular de la cátedra de Escultura, Ornato y Modelado en la Escuela Nacional de Bellas Artes, cargo que desempeñó hasta 1911.

A principios de 1903 Alciati se trasladó a Italia para escoger los mármoles a utilizarse en la obra. Esculpiría sus obras en México, aunque las de bronce habrían de ser fundidas en Florencia. La estatua que coronó el monumento guardaba similitudes con las que remataban columnas emplazadas años antes en Europa, como la de Julio en París (1830-1840) en la Plaza de la Bastilla, o, más aún, la columna de la Victoria (1870-1873) de Berlín erigida con motivo de la unificación prusiana. La inauguración se llevaría a cabo en el Paseo de la Reforma el 16 de septiembre de 1910. Dañada por el fuerte sismo de finales de julio de 1957, el monumento fue restaurado por el escultor José María Fernández Urbina y reinaugurado en septiembre de 1958. “La noche del 27 de julio de 1957 un poderoso terremoto oscilatorio de 7,5 grados en la escala de Richter hizo ‘volar’ al ángel..., destrozándose al desplomarse sobre el piso y causando graves daños a

⁶⁸⁴ . ALCOCER (1978), pp. 13-14.

⁶⁸⁵ . PÉREZ WALTERS (1989), pp. 110-111.

⁶⁸⁶ . GARCÍA BARRAGÁN (1970).

la estructura de la columna. La restauración de la bella escultura estuvo a cargo del escultor José María Fernández Urbina, la cabeza original, que no se pudo restaurar, se conserva en el pórtico de las oficinas del Centro Histórico de la Ciudad de México, situado en la esquina que forman las calles de República de Chile y Donceles⁶⁸⁷.

Vale la pena detallar, para valorar así su contenido alegórico, los temas de las diferentes estatuas que conformaron el monumento a la Independencia. En primer lugar, las de bronce, fundidas en Florencia, que representaron la Paz, la Ley, la Justicia y la Guerra. En el centro sobresale la figura del León conducido por el genio, cuyo peso llega a los 5.500 kilogramos, lo que da idea de la magnitud de la parte escultórica. Luego las de mármol de Carrara, desbastadas en Seravezza (Italia) representando a Hidalgo, la Patria, la Historia, Morelos, Guerrero, Mina y Nicolás Bravo; finalmente la estatua de la Independencia que corona el monumento, un bronce de 6,70 mts. de altura representando una Victoria alada⁶⁸⁸.

Los historiadores, al referirnos a este monumento, como a otras columnas conmemorativas de la Independencia que se erigen a lo largo y ancho del continente americano, solemos hacer la referencia directa, como antecedentes, a la columna de Trajano y a algunas que se erigieron con posterioridad como la de la parisina Plaza Vendôme o la del almirante Nelson en Trafalgar Square de Londres. En el caso de la mexicana, un informe del propio Rivas Mercado confirma con rotundidad cuáles fueron sus fuentes estéticas: “La columna levantada en la ciudad de los césares en honor a Trajano. Proceden de esta columna la Antonina, en Roma, y la de la Plaza Vendôme, en París, muy semejantes a la Trajana, y las del Gran Ejército, en Boulogne; la de Alejandro, en San Petersburgo, y la de Julio en París...”⁶⁸⁹.

El mismo informe describe detalladamente los móviles del proyecto, indicando Rivas Mercado que el conjunto principal descansa “sobre una plataforma a la que se asciende por grandes escalinatas y que ostenta en cuatro puntos extremos balaustradas con grandes farolas, obteniéndose, así, el ensanche de la masa arquitectónica en el sentido horizontal. Está ahuecado el monumento, lo que permite, por un caracol de piedra, el ascenso a la parte superior del capitel, en donde se halla un balcón a treinta y cinco metros y medio de altura, que permite contemplar los panoramas de los alrededores. El material empleado de un modo dominante es la *chiluca* de Santo Tomás Tlamanalco, piedra de color gris azulado, que favorece los efectos de claro oscuro y la nitidez de los ornatos. Las escalinatas son de granito de Monte Orfano y el pavimento de la plataforma es de mosaico, en el que realzan los dibujos mármoles italianos como el verde de Génova, el rojo y el amarillo de Verona. Las balaustradas y los obeliscos que sostienen las farolas en la plataforma son de granito rosa de Baveno”⁶⁹⁰.

Aunque no llegó a prosperar, hubo una propuesta de 1907, de Jesús Galindo y Villa que, alzando la voz contra la colocación del monumento en la Reforma, estimaba que el mejor sitio era la Plaza Mayor o Zócalo, al que consideraba el más adecuado para su emplazamiento: “esta clase de monumentos casi nunca se han edificado en paseos públicos con arbolado ni del carácter del nuestro (la Reforma), sino en plazas, como se observa en la ciudad clásica de las columnas conmemorativas y de los arcos de triunfo, Roma”. Proponía la transformación de la Plaza de Armas, “que bien lo merece. Convertido ese gran sitio en cochera; en estación de los Tranvías Eléctricos que hasta torres de señales

⁶⁸⁷ . SALAZAR HÍJAR Y HARO (1999), p. 166.

⁶⁸⁸ . Una amplísima descripción del monumento puede consultarse en: “Descripción exacta del monumento de la Independencia”. *Nueva Era*, México, 12 de septiembre de 1911. Cit.: MOYSSÉN (1999), t. I, pp. 539-543.

⁶⁸⁹ . RIVAS MERCADO (1990), pp. 74-75. Cit.: GÓMEZ TEPEXICUAPAN (1994), p. 50.

⁶⁹⁰ . *Ibidem*, p. 50.

tienen en la Plaza; colmado el lugar a todas horas del día por el pueblo más desarrapado y que tan triste muestra es de la ninguna cultura de nuestras más bajas capas sociales; frecuentado noche a noche para rubor de cuantas familias transitan por la plaza, y los días de música, por gente de la peor ralea; con su pavimento enteramente cubierto de cáscaras de fruta y de basuras que trabajosamente pueden recogerse...”⁶⁹¹. La petición de Galindo y Villa no gozaría de consideración alguna.

Cerca de allí, en el Palacio Nacional, se erigiría también en 1910, por encargo de Porfirio Díaz, un monumento efímero dedicado a los héroes de la Independencia. El mismo fue diseñado por el arquitecto Federico Mariscal y construido utilizando madera, hierro, tela y cartón pintado. Formó parte de las conmemoraciones escultóricas que se dieron con motivo del centenario, junto al monumento a la Independencia del Paseo de la Reforma, el Hemiciclo a Juárez en la Alameda y estatuas como la de Humboldt y Pasteur. Ejecutado según lineamientos académicos, el monumento efímero destacó por algunos elementos originales como las enormes guirnalda que caían a los lados de la placa conmemorativa y culminaban en una flor de tamaño descomunal, únicos elementos que parecían aludir a cierta tradición local, mostrando la exótica exuberancia en contraposición a la medida académica⁶⁹².

Otro monumento a la Independencia se erigió poco después en Toluca (México), proyectado en su totalidad por el escultor Juan de Dios Fernández, autor del robusto basamento sobre el que fue colocada un águila modelada por el artista José Monserrat y Portella y que fue fundida en bronce en los talleres de Manuel Morales, de Barcelona. “Un grupo de rocas levántase en el centro de un interesante lago y soportan restos arquitectónicos aztecas, que a su vez sirve de base a la torre de un castillo, como símbolo de la dominación española. Diversos emblemas y legendarios nopales apóyanse en la torre, representándose los elementos que integran el país mexicano, coronando la obra el águila sujetando con el pico la serpiente, cual símbolo de la prehistórica nacionalidad mexicana”⁶⁹³.

En Guayaquil (Ecuador) sobresalió por su significación artística la Columna de la Independencia realizada por el español Agustín Querol. La primera propuesta de alzar un monumento en homenaje a la Independencia había sido muy temprana, en 1821, es decir al año siguiente de la Revolución, aunque realmente sería en 1887 cuando comenzasen a realizarse eventos para conseguir fondos y concretar el proyecto. La primera piedra fue colocada el 9 de octubre de 1899 y hacia 1904 se llamó a concurso para elevar el monumento que conmemorara a los Próceres del 9 de Octubre. Se invitó a participar a escultores italianos, franceses y alemanes. Por las obvias razones de estar conmemorando un hecho en el que los españoles fueron los vencidos, no se convocó a artistas de esa nacionalidad. Sin embargo Querol pidió permiso para participar, señalando que “España está orgullosa de sus hijos de América, porque fueron herencia de ella, el valor y el heroísmo con que dieron Independencia”. El vencedor fue el catalán, a quien se comunicó la noticia en septiembre de 1907. Sabido es que Querol falleció dos años después, el 14 de diciembre de 1909, cuando éste como otros proyectos estaban en plena realización y debieron de terminarlos sus sucesores u otros escultores a quienes se traspasó la responsabilidad, contratiempo que llevaría a que los mismos se inauguraran mucho después de lo previsto.

En el caso de la Columna, en ella aparecen las figuras de José de Villamil, quien había acogido en su casa a los patriotas guayaquileños que prepararon el movimiento revolucionario; José de Antepara, organizador de la reunión secreta llamada “La Fragua

⁶⁹¹ . ALCOCER (1978), pp. 65-68.

⁶⁹² . Ver: NOELLE-SCHÄVELZON (1986), pp. 161-169.

⁶⁹³ . *La Ilustración Artística*, Barcelona, marzo de 1911.

de Vulcano”; León de Febres-Cordero, que asumió el mando militar del mismo; y José Joaquín Olmedo, presidente del primer gobierno libre que además convocó el primer Cabildo Abierto de Guayaquil. Además, cuatro figuras alegóricas representando a la Historia, la Justicia, el Patriotismo y el Heroísmo. La columna fue fundida por José L. Soria en Barcelona, mientras que los relieves fueron ideados por José Monserrat, a quien mencionamos como autor del águila de bronce para coronar el monumento a la Independencia en Toluca (México), y fundidos por R. Staccioli en la misma ciudad. El conjunto llegó a Guayaquil en julio de 1917, colocándose meses después, en lo alto de la columna, la estatua de la Victoria que le sirvió de remate⁶⁹⁴. El monumento se inauguró en octubre de 1918, casi once años después de iniciada su ejecución.

En Brasil, a partir de finales del XIX, habrían de multiplicarse, como en otros países americanos, los emplazamientos monumentales. Michelle Sansebastiano fue el autor del monumento a la Independencia del Brasil en Belém do Pará en 1892. En este país se destacaron también dos esculturas levantadas en Bahía, el monumento 2 de Julio en el parque del mismo nombre, coronado por la figura de un indígena (obra de Carlo Nicoli inaugurada en 1895), y la columna de la Plaza Riachuelo en el que destaca la figura alada colocada en lo alto, la que nos recuerda a la que se encuentra al final de la calle Antequera en Asunción del Paraguay. En la década de 1920 destacaron fundamentalmente el monumento a la Independencia ejecutado por el italiano Ettore Ximenes y erigido en São Paulo, y el monumento a la República realizado por el brasileño José Octavio Correa Lima tras encargo del Gobierno del Estado de Río durante los años veinte para ser instalado en Niterói. Correa Lima había estudiado escultura con Rodolfo Bernardelli a partir de 1892 en la Academia, perfeccionándose luego en Roma. Fue autor del monumento al almirante Barroso, ejecutado dentro del proyecto de grandes inauguraciones propiciado por el Ministerio de Justicia en 1907, y el monumento al coronel Fernando Machado, héroe de la guerra del Paraguay, en Santa Catalina.

De cualquier manera nos detendremos especialmente en el segundo gran monumento erigido a la Independencia del Brasil que fue el que se inauguró en 1922 en la colina de Ipiranga en São Paulo, obra del citado Ettore Ximenes, concurso en el que participaron notables artistas europeos entre ellos el español Julio Antonio. Ximenes, formado en la Academia de Bellas Artes de Palermo, tenía detrás de sí una larga trayectoria, marcada en parte por su espíritu viajero que le llevaba a participar en concursos internacionales y radicarse temporalmente en los países en donde se celebraban esos certámenes, accediendo a varios encargos. Entre sus primeras obras destacadas figura el monumento a Garibaldi (1895) en Milán. Pocos años después, en 1898, fue vencedor del concurso internacional convocado por el Gobierno argentino para erigir en una plaza de Buenos Aires, un monumento dedicado al miembro de la Primera Junta de Gobierno patrio y creador de la bandera nacional, general Manuel Belgrano, que habría de conservar sus restos mortales. En esa misma ciudad, en el cementerio de la Recoleta, existe otro mausoleo por él realizado, el del coronel Francisco Javier Muñoz (1899). Durante sus estancias en la Argentina (1896, 1897 y 1902) realizaría varios retratos de personajes de la alta burguesía como el busto en mármol de Elvira de la Riestra de Láinez, en torno a 1897, año en que, en Roma, retrataría en bronce a Alejandro Christophersen. De su estancia de 1902 sería el busto con pedestal en mármol de Julio A. Roca y posiblemente el dedicado a la República que preside el Salón Blanco de la Casa de Gobierno; todas estas obras pertenecen hoy a la colección del Museo Nacional de Bellas Artes⁶⁹⁵.

Tras su retorno a Italia, dejó su impronta artística en varios monumentos como el de Francesco Petrarca (1908) en Arezzo y, especialmente, el dedicado a Giuseppe Verdi

⁶⁹⁴ . CEVALLOS ROMERO Y DURINI (1990), p. 34.

⁶⁹⁵ . VAN DEURS-RENARD (2001), pp. 56-61.

(1913) en Parma, además de la estatua simbolizando *El Derecho* que fue integrada al paradigmático monumento a Vittorio Emanuele II en Roma. En esos años se encontraba diseñando el monumento a Dante Alighieri que se destinaría a Nueva York. Participó en el concurso para el monumento a Alexander II en Kiev, trasladándose a Rusia una temporada donde realizó la estatua ecuestre de Alexander III y una estatua de Catalina II para Pietrogrado; en Kiev diseñó la estatua de Stolipin. A partir de 1917, cuando venció en el concurso del monumento a la Independencia para São Paulo, comenzó una estrecha vinculación al Brasil en donde realizaría, en esa ciudad, el monumento dedicado a la *Amistad Sirio-libanesa* y varios monumentos sepulcrales entre ellos el de Raúl Soares, participando en Río de Janeiro del concurso para el monumento a la República Brasileña con un proyecto que presidía la figura ecuestre del mariscal Deodoro da Fonseca⁶⁹⁶, y en el que triunfaría su compatriota Luigi Brizzolara.

El monumento paulista tenía detrás una larga historia, iniciada en 1825, cuando la Cámara Municipal decidió la instalación de un monumento conmemorativo de la Independencia junto al Puente de Ipiranga, donde Pedro I la había proclamado tres años antes, aunque no se cristalizó. En 1917, cercano ya el centenario, se convocó el concurso en el que venció Ximenes. Para su realización el autor se valió de referencias iconográficas que le fueron aportadas desde el país americano, en especial el panel dedicado a la *Independencia del Brasil* que estuvo inspirado en un lienzo del pintor Pedro Américo de Figueiredo e Melo, y seguramente de los detalles históricos contenidos en el tomo VII de la *Historia do Brasil* de Rocha Pombo, cuya mención se hacía en el propio programa del concurso con carácter de “fuente de informaciones seguras sobre la materia”. Además de los personajes señalados, aparecen como conjuntos el de los inconfidentes mineiros y el de los revolucionarios pernambucanos. La importancia que le dio el autor a este monumento dentro de su producción artística queda evidenciada en los largos reportajes fotográficos que le dedicó a todo el proceso constructivo del monumento, realizados por el Studio Vasari de Roma, empresa con la que habitualmente y casi desde sus inicios en el mundo del arte contaba Ximenes para registrar sus producciones.

El hecho que se hubiera elegido el proyecto de Ximenes como vencedor del concurso generó sorpresa en artistas y críticos, debido fundamentalmente a la excesiva retórica clásica que el mismo mostraba. El plan con el que, en general, más se estaba de acuerdo era con el presentado por Nicola Rollo. “El conjunto principal que simbolizaba la Nación Brasileña era compuesto por una biga romana conducida por una mujer de trazos e indumentaria griega, seguida por innumerables figuras griegas y romanas. En el extremo posterior del conjunto fue colocado un indio cuya presencia es anecdótica, según (Monteiro) Lobato, ‘un Peri de Carlos Gomes, mal interpretado’”⁶⁹⁷. Las críticas fueron acérrimas, virando en el sentido de que el monumento carecía de vinculación cultural con Brasil y podría haber sido emplazado en cualquier lugar del mundo. Mario de Andrade no dudó en caracterizarlo como “colosal centro de mesa de porcelana de Sévres”.

Otro de los proyectos que se presentó a concurso y el cual conocemos gracias a que fue publicado como monografía en el año 1919 es el que diseñó el arquitecto brasileño Roberto Etzel, radicado desde hacía ocho años en Italia, que contaría con la participación del escultor italiano Luigi Contratti, discípulo de Bistolfi y autor del monumento a Galileo Ferraris (1902-1903) en Turín. De esta publicación nos interesa sobre todo rescatar las ideas que guiaron el proyecto de éste y sobre todo aludir a las dificultades “materiales e intelectuales” que se le presentaron durante el proceso de presentación de su proyecto, por él apuntadas, pues constituyen un panorama clarificador para entender parte de las complejidades que estos certámenes acarrearían. En cuanto a su postura, señalaba Etzel que

⁶⁹⁶ . Para ampliar la información ver BARBARO (1994).

⁶⁹⁷ . ESCOBAR (1998), p. 41.

su intención era renunciar a las formas académicas y que “Sería hora de abandonar la influencia total de estas formas que desde hace siglos nos persiguen con sus obeliscos, sus pirámides, sus columnas y sus arcos de triunfo. Sea la línea consecuencia de la concepción. En este punto los futuristas, tachados de locos, tienen santa razón. A estas eternas cuadrigas, estas cansadas victorias, estos eternos clichés de arte monumental, dejemos que vivan en el arte de los tiempos que los crearon”⁶⁹⁸.

Respecto de las vicisitudes de su trabajo, Etzel se refiere al proceso creativo y a la realización de la maqueta como un período de satisfacción, pero a partir de ese momento una etapa caracterizada por dificultades que se vio obligado a sortear, capaces de “desanimar a un concurrente” a este tipo de concursos, y que sólo el entusiasmo, la constancia y la resignación le hicieron llevar adelante su participación. Criticaba al jurado del concurso de facilitar el trabajo a los “concurrentes menos escrupulosos” permitiendo que estos “considerasen elásticamente las normas... especialmente en cuanto al plazo” de entrega, lo cual posibilitaba a aquellos hacer modificaciones y mejoras a sus proyectos. En cuanto a las dificultades “intelectuales”, señala que “En toda la ciudad de Turín, bibliotecas inclusive, no encontré un sólo documento que hablase de Brasil!... Me dejé guiar por las enseñanzas que recibiera en el Gimnasio de São Bento, hasta que la suerte me dio la posibilidad de descubrir y visitar un verdadero museo de cosas brasileñas en Italia: la casa patronal en una pequeña ciudad del Piamonte, perteneciente a los descendientes del primer ministro piamontés en la corte de D. Pedro I, el Conde Palma de Borgo Franco”⁶⁹⁹.

Refiere asimismo como las dificultades se ampliaron con la intensificación de la guerra europea, siendo entonces escasos tanto los materiales de ejecución como los operarios: “Ocho cajas nos costaron 1.500 francos, el yeso fue ordenado en una fábrica ya cerrada. Gran dificultad consistió el transporte de Génova a Turín en tiempo en que los vagones eran por orden ministerial absolutamente incedibles y los objetos de lujo intransportables. Solo la intervención del Cónsul nuestro y la buena voluntad del Prefecto permitieron que a 30 de diciembre la ‘maqueta’ llegase finalmente a Génova. Al regresar a Turín, después de finalizado el plazo del concurso, por telegrama tuve conocimiento de la prorrogación de 6 meses! Fue regular?”⁷⁰⁰. Etzel aguardaba la mayor “justicia” en la decisión del jurado, y que se inclinara por un monumento de características más innovadoras, pero la medida clasicista se impuso al fallarse en favor de Ettore Ximenes.

Vinculado a la identidad paulista indudablemente el monumento que alcanzaría mayor fortuna sería el dedicado a las Bandeiras, obra cumbre del brasileño Vítor Brecheret, artista que había participado activamente en la Semana de Arte Moderna celebrada en São Paulo en 1922, el mismo año del centenario. Este monumento tuvo su origen en 1920 cuando le fue encargado a Brecheret, pero aun habiendo expuesto la maqueta correspondiente, no tendría inicio hasta más de una década después. Se trata de un monumento de granito, extendido a lo largo de 50 metros, quince de profundidad, y con una altura de 10 metros. Lo conforman cuarenta figuras de 6 metros de altura cada una. El propio artista no dudaba en afirmar que “como escultura, será el mayor monumento del mundo, siendo, al mismo tiempo, un típico monumento brasileño. Allí figurarán todos nuestros tipos raciales, el indio, el negro, el mameluco, el portugués”⁷⁰¹.

Consta este monumento de los elementos componentes de una Bandeira, “precedidos por dos jefes a caballo, un portugués y un guía indio. Fijando el sentido de solidaridad reinante en las viejas entradas sertanistas, Brecheret idealizó una barca en la

⁶⁹⁸ . ETZEL (1919), p. 16.

⁶⁹⁹ . Ibidem, p. 64.

⁷⁰⁰ . Ibidem, p. 64.

⁷⁰¹ . BRECHERET PELLEGRINI (2000), p. 62.

cual varios bandeirantes, sacrificados por dolencias o por flechas traicioneras, van siendo cargados por los compañeros...”⁷⁰², descripción esta que poco tenía que ver con el carácter esclavizador que los bandeirantes habían ejercido con los indígenas destruyendo sus misiones. “La marcha para las Bandeiras comienza en un grupo donde hombres arrastran, en esfuerzo milagroso, la canoa amiga; continúa en un grupo más alto, donde los bandeirantes encuentran el oro codiciado; continúa la marcha para el desierto y son portugueses, son indios, son mulatos y mamelucos, la promiscuidad de las razas que se hermanan, amalgamadas por la misma esperanza; son los blancos que cargan en la red un indio enfermo, víctima de las fiebres perniciosas que van sembrando en el camino el rosario doloroso de cadáveres. Más la tenacidad no se amilana, la esperanza crece y con ella el monumento va creciendo de altura y el himno a las Bandeiras se expande en un grupo de caballeros montando caballos colosales que desafían al tiempo con sus ocho metros de altura”⁷⁰³. El monumento tras tres décadas de realización, fue finalmente inaugurado el 25 de enero de 1953.

14.a.5. Otras conmemoraciones en el siglo XX

En 1924 se conmemoró el centenario de la batalla de Ayacucho, siendo el monumento más recordado el que se emplazó en Bogotá, obra del escultor español Julio González Pola. Éste había sido vencedor de un concurso convocado ese año al que acudieron trece escultores españoles y colombianos, entre ellos Rómulo Rozo, que presentó un proyecto de estilo “incásico”, en la línea indigenista que caracterizaría su trayectoria, coronándolo una estilizada figura de la Libertad rompiendo las cadenas de América. Los artistas colombianos Pedro Nel Gómez y Eladio Vélez presentaron un proyecto con pedestal “egipcio” que coronaba una estatua ecuestre de Sucre, destacando asimismo en el frente una figura alegórica de la Victoria. En cuanto al proyecto de González Pola, incluía las estatuas de Sucre y Córdoba, estando coronado el monumento por la estatua de la Gloria. Pueden verse también varias placas de mármol con leyendas históricas y las figuras de cuatro leones en los ángulos del conjunto⁷⁰⁴.

En Trujillo (Perú), hacia 1924, se convocó un concurso internacional para dotar a la ciudad de un monumento a la Libertad, del que participaron artistas europeos de la talla del italiano Enrico Tadolini, ya ligado al Perú a partir de sus trabajos en el Museo de Arte Italiano años antes, quien presentó proyecto conjunto con el arquitecto Francesco Leoni⁷⁰⁵. El triunfo final y la ejecución recaerían finalmente en el alemán Edmund Moeller, inaugurándose en 1929 bajo la presidencia de Augusto Leguía. La obra posee tres niveles: en el primero se encuentran alegorías del arte, la ciencia, el comercio y la salud pública; en el segundo está simbolizado el derrotero hacia la libertad a través de tres estatuas que representan la opresión, la lucha del pueblo y, finalmente, la liberación, a las que acompañan tres placas conmemorativas realizadas en bronce; en el nivel superior, la estatua, del mismo material, cuya figura masculina, de pie sobre la esfera terrestre, transporta la antorcha de la Libertad.

La monumentalización de la emancipación, si bien el momento de mayor euforia se situó como vimos en torno a los años de celebración de los centenarios patrios, es decir en el primer cuarto del siglo XX, tuvo continuidad a lo largo de la centuria aunque

⁷⁰² . “A cidade espera as estátuas das Bandeiras e de Caxias”. *A Noite*, São Paulo, 19 de abril de 1947. Cit.: BRECHERET PELLEGRINI (2000), p. 80.

⁷⁰³ . “O prisionero do Parque Ibirapuera”. *Elite*, 1947. Cit.: BRECHERET PELLEGRINI (2000), p. 82.

⁷⁰⁴ . “Proyectos para el monumento de Ayacucho”. *El Gráfico*, Bogotá, N° 714, 22 de noviembre de 1924, pp. 215-217. Gentileza de Alberto Escovar.

⁷⁰⁵ . HUFSCHMIDT (1996), p. 81.

no con la fuerza de antaño. Sí fue más habitual la erección de monumentos a personajes vinculados a esas gestas, como veremos en los capítulos siguientes, tales los casos de Simón Bolívar o José de San Martín, con alcance continental, aunque también de figuras más “nacionales” como José María Morelos o Miguel Hidalgo en México, José Martí en Cuba o José Gervasio Artigas en el Uruguay por citar aquí sólo cuatro casos.

En 1945, en La Habana, se resolvió el concurso para erigir el monumento al Soldado de las Guerras de Independencia, siendo vencedor el proyecto de Juan Ignacio Guerra junto al arquitecto Claudio G. Mendoza y la escultora Rita Longa. El mismo mostraba innovadoras líneas, incorporando una cripta con seis túmulos en forma de pilares de mármol gris, conteniendo las inscripciones de las seis provincias en las que reposan los restos de otros tantos libertadores. Los seis pilares-túmulos surgían hacia una explanada de mármol blanco a la cual se accedía desde una monumental escalinata, proyectándose hacia el cielo y guiando al visitante hacia un grupo escultórico, obra de Longa fundida en bronce que representaba a tres mambises agrupados en la fraternidad del sacrificio. El proyecto, visto en corte horizontal, permitía apreciar la forma de un gorro frigio, símbolo de lo republicano⁷⁰⁶.

De la misma época podríamos mencionar como destacado al Monumento a la Patria realizado en Mérida (Yucatán) entre 1945 y 1956, obra del escultor colombiano Rómulo Rozo. El mismo se inscribe en la línea neoprehispánica que en dicha ciudad tenía como máximo exponente a Manuel Amábilis, autor entre otras destacadas obras, del pabellón mexicano para la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929 y el Parque de las Américas, realizado junto a su hijo Max en la década del cuarenta⁷⁰⁷. Dentro de la línea indigenista realizaría también Rozo el monumento a la Canción Yucateca (1957).

Es interesante señalar la vinculación que en escultura se hace de lo indígena con la emancipación; al citado monumento de Rozo en Mérida podríamos sumar el dedicado a los Héroes de la Independencia realizado por el argentino Ernesto Soto Avendaño y emplazado en Humahuaca. Con un peso de 70 toneladas de bronce, el monumento se destaca por la figura principal sobre la que existe discusión acerca de su identidad, si es el chasqui indígena Pedro Socompa, portador de la noticia de la libertad, o si como se comenta en la zona es Diego Viltipoco, cacique Omaguaca que colaboró con Manuel Belgrano. La realización de este monumento se había decretado por ley en 1925, iniciando sus trabajos el autor en 1933. Ya en aquellas fechas se habían alzado voces de protesta debido a la recurrencia en este tipo de monumentos a los lineamientos arquitectónicos neoprehispánicos: “Efectivamente, pocos son los escultores que en esta oportunidad han podido liberarse de la nefasta manía de reproducir servilmente, motivos y elementos de pasadas civilizaciones indígenas de América. Aparte de que no hay razón histórica ninguna para que tales elementos intervengan significativamente en el monumento conmemorativo de hechos, en que casi nula fue la actuación del elemento aborigen, la abrumadora reproducción fotográfica de ese elemento decorativo, se convierte en una obsesión”⁷⁰⁸. La obra se inauguró en 1950, coincidiendo con el centenario del fallecimiento del General San Martín.

En esos mismos años, en Caracas, se inauguraba el Paseo de los Próceres proyectada por el arquitecto Luis Malaussena, lo que dio origen a que la obra fuera conocida popularmente como “el malauseo”. Participaron activamente escultores

⁷⁰⁶ . SUÁREZ SOLÍS, R.. “El Monumento al Soldado de las Guerras de Independencia”. *Arquitectura*, La Habana, vol. XIII, N° 148-149, noviembre-diciembre de 1945, pp. 382-384.

⁷⁰⁷ . Ver: GUTIÉRREZ VIÑUALES (2002).

⁷⁰⁸ . D.M.A. (Daniel Marcos AGRELO). “El Monumento a la Independencia en la Quebrada de Humahuaca”, en *Áurea*, Buenos Aires, a. II, N° 11-12, marzo-abril de 1928, p. 5.

Europeos como el español Ernesto Maragall y los italianos Atilio Selva, Arturo Dazzi y Hugo Daini. Consta el complejo de cuatro paralelepípedos de 30 metros de altura, dos rectos en travertino rosa, cubiertos con inscripciones alusivas a la Independencia y en cuyas caras principales se aprecian dos altorrelieves de 17,50 por 8,50 metros, y dos horizontales en mármol negro. Sobre estos últimos fueron erigidas estatuas pedestres de once patriotas. Maragall, autor de los altorrelieves siguiendo lineamientos *art déco*, realizó asimismo un monumento a los Símbolos (Bandera, Escudo e Himno) ubicado al final de la avenida de los Próceres. La profusión de ánforas en el conjunto determinó otro de sus motivos populares, “el copódromo”⁷⁰⁹.

En los años setenta surgirían otros proyectos y concreciones monumentales vinculados a la Independencia. En 1971 en el Parque de Matamula de Lima (Perú), con motivo del sesquicentenario de la emancipación, se elevó el monumento a los Precursores y Próceres de la misma, en el cual se conmemoran, a través de cuatro personajes, cuatro hechos fundamentales: la rebelión de Tinta en 1780 (Tupac Amaru), la ideología expresada en 1791 (Viscardo y Guzmán), el Maestro en la época de la Independencia (Toribio Rodríguez de Mendoza) y el militar que luchó por la Independencia (encarnado en el general Francisco Vidal)⁷¹⁰.

Más contemporáneo es el proyecto que se aprobó en la Argentina a mediados de 1974, para construir en Buenos Aires un *Altar de la Patria*, el cual, influido claramente por el carácter monumentalista del Valle de los Caídos en España, planteaba la idea de la “reconciliación nacional” entre peronistas y antiperonistas. Dicho proyecto fue presentado al Congreso de la Nación por el presidente Juan D. Perón, aprobándose el día 26 de junio de aquel año, exactamente cinco días antes de su fallecimiento. Dicho proyecto monumental estaba concebido como panteón para los grandes hombres del país, tanto del plano político como del laboral, científico y artístico. Se señalaba en el proyecto que alcanzaría los 50 metros de altura (sin contar otros 10,50 mts. que supondrían los subsuelos del mismo), y se comparaban estas dimensiones con las del “famoso Cristo del Corcovado, de Río de Janeiro, (que) se eleva a una altura de 38 metros sobre el nivel del suelo”.

El monumento, de carácter utilitario, incluiría en su conjunto una plaza exterior de ceremonias, la tumba del Soldado Desconocido ubicada en la Peana Central del edificio, en forma de Cruz Griega, sepulcros en capillas individuales ubicadas en el nivel inferior, un pequeño museo de objetos vinculados a la historia de la nacionalidad y dependencias para la administración del edificio. Se previó asimismo la incorporación de murales, vitrales y esculturas a ser realizados por artistas argentinos de reconocida trayectoria representando escenas históricas del país y las efigies de los próceres patrios. La capacidad sería de 120.000 personas en la plaza exterior de ceremonias y 5.604 personas de pie en el interior del edificio. El proyecto de ley de Perón proponía “que en el citado Altar de la Patria se le otorgue un sitio preferencial a los restos mortales de la señora María Eva Duarte de Perón”⁷¹¹. Si bien éste no se llegó a realizar, de más fortuna gozó una iniciativa similar emprendida en Quito en el mismo año, el *Templo de la Patria en la Cima de la Libertad* que fue construido en las faldas del volcán Pichincha, donde se libró la batalla homónima en 1822. Se trata de una estructura de hormigón armado que sigue el declive del terreno, integrando en el conjunto Plaza Cívica, auditorio, terraza y sala de armas. Fue obra del arquitecto Milton Barragán Dumet y promovida por el cuerpo de ingenieros de las Fuerzas Armadas del Ecuador,

⁷⁰⁹ . Ver: PINEDA (1983), pp. 200-202.

⁷¹⁰ . GARLAND AROSEMENA (1974), p. 234.

⁷¹¹ . *Altar de la Patria*. (c.1974).

inaugurándose en 1982⁷¹². Vino a reemplazar al obelisco que, en 1920, había sido colocado allí a manera de homenaje a Bolívar, Sucre, Calderón y los soldados que combatieron en Pichincha.

14.b. Monumentos a Bolívar

14.b.1. El culto a Bolívar o la dictadura de una imagen

Los monumentos a Simón Bolívar, así como los de Cristóbal Colón ya analizados o los de San Martín que abordaremos más adelante, se erigen en un capítulo excluyente dentro de la estatuaría de personajes históricos en América. Aun cuando a los mismos se han dedicado monografías específicas y muy completas como la realizada por Rafael Pineda en Venezuela, consideramos imprescindible su presencia en este trabajo, de una manera sintética y acentuando la mirada en los conceptos y los ejemplos más sobresalientes. La “Bolivarmanía” manifestada en Venezuela pero con ribetes de altura en otros países como Colombia, llevaron al historiador Germán Carrera Damas a hablar del ritual surgido en torno al Libertador como de “un culto en cuyo ejercicio se ha abusado de la lógica, luego de haberse atropellado el sentido común y exhibido dudosos gustos”⁷¹³.

Este autor nos remite a un texto de Santiago Key-Ayala lo suficientemente explicativo para hacernos una imagen de la significación que el culto a Bolívar tiene en su país natal, Venezuela: “Su nombre aparece diariamente en los periódicos innumerables veces. Sus retratos son incontables: de frente, de perfil, de cuerpo entero, en busto. Pintado en colores, en negro; en suntuosos marcos dorados o en humilde cañuela de cedro; a caballo, en apostura triunfal; a pie, espada al cinto; en traje de guerrero, en traje civil; con un legajo de papeles, signo del legislador. Fijo con tachuelas a la pared; en la casa del rico, en el rancho del pobre; en la quinta de la ciudad, en la choza campesina que se destaca del cerro sobre el azul del cielo o el verdor de la campiña. / Su rostro grave y pensativo no podéis olvidarlo. Lo tenéis en las estampillas de correo... Está en las blancas monedas de plata y en las relucientes amarillas monedas de oro. Si vais a una oficina pública, lo encontraréis en sitio principal, junto con la bandera y el escudo de la patria. La plaza mayor y más lujosa de la ciudad mayor de nuestro país se llama Plaza Bolívar. Y en casi todos los pueblos de nuestro país, donde hay una sola plaza, se llama Bolívar, y si hay más de una, la que se construyó primero lleva el nombre del Libertador. Bolívar se llama la principal ciudad del Orinoco, la antigua Angostura. Bolívar se llaman estados, distritos, municipios. Bolívar se llama la unidad monetaria de Venezuela. Como los franceses cuentan su dinero en francos, nosotros contamos el nuestro en bolívares”⁷¹⁴.

Producto en buena medida de esta obsesión conmemorativa va a ser la ingente cantidad de monumentos erigidos al Libertador en todo el continente americano, presencia que también lo es en algunas ciudades europeas. En el arriba citado trabajo de Pineda, publicado en 1983 bajo el título de *Las estatuas de Simón Bolívar en el mundo*, se mencionan aproximadamente 350 ejemplos diferentes de las mismas, sin contar los centenares de copias que de varias de ellas se hicieron. Podría afirmarse que, en Venezuela, fue durante los períodos de gobierno de Guzmán Blanco en el XIX, cuando comenzó a consolidarse la fiebre estatuaría urbana que tendría a Bolívar como máximo protagonista. En muchos de esos monumentos el Libertador habría de parecerse más “al César romano que al ilustrado burgués criollo que había liderizado la independencia” y

⁷¹² . Cfr.: PINEDA (1983), p. 233.

⁷¹³ . CARRERA DAMAS (1973), p. 15.

⁷¹⁴ . KEY-AYALA, S.. “Vida ejemplar de Simón Bolívar”. En: *Obras selectas*, Caracas-Madrid, Edime, 1955, p. 5. Cit.: CARRERA DAMAS (1973), p. 272.

su figura comenzaba a ser utilizada “como sinónimo de patria, y para ello se demolían mercados y arcadas en las plazas coloniales, para transformarlas en arbolados templos cívicos. La civilización ‘a la francesa’ avanzaba de la mano de Guzmán, llevándose por delante todo rasgo atávico dejado por la ‘edad oscura’ de la colonización hispana!”⁷¹⁵.

Como antecedentes iconográficos, artísticos y, en cierta medida, “devocionales”, debemos mencionar, desde las primeras décadas del XIX, a la profusa existencia de retratos de los héroes de la emancipación, cuyo paso posterior, la difusión a gran escala de los mismos, testimonió una “industrialización de la epopeya americana” como la llamó Pineda. Entre las formas de divulgación destacó sin duda la litografía, aunque existieron otras variantes interesantes como la loza parlante, a través de las cuales “las fábricas de cerámica asocian los fines patrióticos al utilitarismo de todos los días, desde el pocillo hasta la jofaina”, por caso las piezas de vajilla que en Inglaterra comercializaba Spode o en Francia la marca Flamen Fleury, y que reproducían la imagen de Bolívar. La figura del Libertador apareció asimismo impresa en abanicos y por supuesto, en la numismática. “Al mismo tiempo un sombrero bautizado Bolívar hace furor entre los caballeros (parisinos), añadiendo una implicación heroica al dandysmo imperante”, desde 1819⁷¹⁶. El sombrero, que no aparece en las iconografías más difundidas de Bolívar durante la época de sus luchas, quedará tan ligado a su figura, que éste lo llevará en el primer monumento ecuestre que se le dedique, el de Adamo Tadolini para Lima inaugurado en 1859.

14.b.2. La época de Pietro Tenerani y Adamo Tadolini

La imagen de Bolívar, pues, alcanzó notable fortuna como motivo de representación artística y transformándose en símbolo irremplazable en aquellas naciones que fueron por él liberadas, como ocurrió con San Martín en la Argentina, Chile y Perú. En la faz escultórica, las dos primeras de gran significación estética fueron las realizadas por dos consagrados escultores italianos, Pietro Tenerani y Adamo Tadolini, aventajados seguidores de los dos escultores más reputados del momento en Roma, el danés Bertel Thorvaldsen (el *Fidias del Norte*) y el italiano Antonio Canova, respectivamente. Por su parte, Tenerani habría de ser maestro en Roma del catalán Manuel Vilar, el propulsor de la escuela mexicana de escultura en el XIX.

La representación de Bolívar fue una de las tareas vinculadas a Tenerani durante un lapso de casi cuatro décadas, abanico de tiempo en el cual realizó dos bustos (1831 y 1836) y tres estatuas pedestres (1846, 1852 y 1867), obras que configuraron un arquetipo de la imagen del Libertador a nivel público. Ya visionariamente, en 1826, cinco años antes de la realización del primer busto por Tenerani, Pietro Giordani se atrevía a afirmar que, de la misma manera en que el nombre de George Washington había quedado indisolublemente unido al de Canova, al realizar la obra destinada a Carolina del Norte, el de Bolívar quedaría ligado al del escultor italiano⁷¹⁷. El busto de 1831, mismo año en que un incendio destruyó la estatua de Washington realizada por Canova, se constituiría en el primer retrato escultórico de Bolívar, al año siguiente del fallecimiento del Libertador, y fue posible gracias al encargo realizado por el general Tomás Cipriano Mosquera⁷¹⁸.

Amigo de éste, y a la vez tío de uno de los pocos artistas que retrataron al natural a Bolívar, José María Espinosa (autor de una efigie en miniatura sobre marfil), José Ignacio

⁷¹⁵ . CARABALLO PERICHI, C.. “Venezuela: la arquitectura tras la quimera de la historia”. En: AMARAL (1994), p. 132.

⁷¹⁶ . PINEDA (1983), p. 15.

⁷¹⁷ . Ver: GALLENÍ PELLEGRINI (1998), p. 34.

⁷¹⁸ . Cfr.: PINEDA (1973), pp. 13-19.

París se convertiría en el promotor de la estatua pedestre que se encargaría al propio Tenerani y que fue inaugurada en la Plaza Mayor de Bogotá el 20 de julio de 1846 en el sitio que ocupaba el llamado *mono de la pila*. París le aportaría al artista diferentes versiones iconográficas para llevar a buen término su obra, la que, para su versión definitiva, requirió del escultor varias pruebas previas que le llevaron a realizar el conjunto de bocetos que se encuentran en el Museo Comunal de Roma. Réplicas de la estatua de Bogotá serían distribuidas y emplazadas en varias ciudades americanas desde entonces, pudiendo citarse la de Ciudad Bolívar (Venezuela) en 1869, e inclusive en fechas más recientes la ubicada en una céntrica plaza de La Habana. Inspiradas en el mismo prócer, otras esculturas de Tenerani se encuentran en Perú, Ecuador y Venezuela, país en el que también diseñó el Monumento Funerario del Panteón de los Héroes.

Del monumento diseñado y concretado por Tenerani, el cambio más significativo habría de ocurrir con respecto al pedestal, dado que el mismo sería cambiado en 1877, ante la inminencia del centenario del nacimiento del Libertador. El artista, en la versión original, lo había realizado pensando en una justa perspectiva para que su obra fuera apreciada, pero pasados los años se lo consideró de dimensiones “bajas y miserables” para la grandeza que se le suponía a Bolívar. Quien esto afirmaba, en 1881, era Alberto Urdaneta, quien manifestó con mayor vehemencia su rechazo al que poco antes había realizado otro italiano, Mario Lambardi: “Compuesto de un poliedro pentágono regular, soporta el cubo en que reposa la estatua, lo que es una disonancia, pues se ven cinco lados en la parte baja y cuatro en la superficie. Se nos dirá que el Libertador fundó cinco repúblicas, cuyos escudos deberían adornar los cinco lados del pentágono y no lo negamos; pero he ahí uno de los berenjenales en que se metió el escultor. Hay... cinco águilas que con ser las del caído imperio francés, y con estar asentadas en la cola y en las patitas, dejan de ser nuestro cóndor rampante... y si agregamos los letreros dorados, las lápidas negras y la diversidad de colores de todo el monumento, casi estaríamos por decir que más parece hecho por el pastelero de la esquina que por el escultor oficial”⁷¹⁹.

Iconográficamente, destaca en las efigies de Bolívar realizadas por Tenerani, la presencia de un medallón con la efigie de Washington, medalla que, realizada por el artista Robert Field, había sido regalada a Bolívar por el marqués Lafayette en 1825, y que el Libertador llevaba con orgullo debido a la gran admiración por el prohombre estadounidense. La misma puede observarse en las dos realizaciones más importantes del italiano, la de la plaza bogotana y la del Panteón Nacional de Caracas (de 1852). Junto con la medalla, Bolívar había recibido otras dos reliquias, las que consideró “la corona de todas las recompensas humanas” y recuerdos del “Néstor de la Libertad”⁷²⁰. Tan alta consideración llevó a Tenerani a incluir pues el medallón en sus retratos del Libertador.

Como pequeña acotación debemos apuntar que la obra de Tenerani para la Plaza Mayor de Bogotá fue objeto de una de las obras literarias más insignes de Miguel Antonio Caro, en 1883, con motivo del centenario del Libertador. Se trató de la oda titulada *A la estatua del Libertador en la Plaza Mayor de Bogotá*, que como el propio título indica se trataba de un homenaje no a Bolívar sino a su representación, o lo que es lo mismo un homenaje al símbolo. En la misma no falta la dedicatoria al propio escultor, a quien Caro dedica los versos: “Mágico a par de Dante / TENERANI tu vasto pensamiento / Renovó, concentró y a tu semblante / Dio majestad cambiante, / Y a tu austero callar múltiple acento”⁷²¹.

Respecto de la citada estatua hoy ubicada en el Panteón caraqueño, la misma fue colocada originalmente en la Catedral en febrero de 1852. Una de las cuestiones que más

⁷¹⁹ . Ibidem, pp. 33-34.

⁷²⁰ . Ibidem, pp. 18-22.

⁷²¹ . CARO (1984), p. 53.

llamó la atención fue, por cuestiones políticas, la ausencia de pompa en dicho acto, máxime si se piensa en la fastuosidad de festejos que se habían realizado diez años antes, al arribar a la capital venezolana los restos del Libertador. La estatua de Bolívar fue acompañada de otras dos, alegóricas de la Justicia y la Magnanimidad, más un bajorrelieve representando las tres repúblicas fundadas por Bolívar; interesa transcribir la descripción que hizo el propio Tenerani de la efigie de éste y que fue difundida por *El Promotor* en 1843: “Su estatua, palmo y medio más alta que lo natural, está en medio del templo... y completamente envuelta en un manto con la diestra sobre el pecho en testimonio de la pureza de su conciencia, y con corona de laurel en su izquierda, premio de su virtud”⁷²². Este monumento sería trasladado en época de Guzmán Blanco al Panteón Nacional, conformado a partir del decreto de 1874 que señalaba la reconversión para este nuevo uso de la antigua iglesia de la Trinidad, ya desacralizada y desprovista de ornamentación cristiana. Los sucesores de dicho presidente modificaron el carácter exclusivamente bolivariano con el que fue construido el Panteón, integrando cenotafios de otros prohombres como Miranda, Sucre, Monagas, Urdaneta, Vargas o Mariño⁷²³ y otros monumentos como los dedicados a la Federación, muchos de ellos ejecutados por Juan Bautista Sales entre 1896 y 1897.

Mientras, en Bogotá se emplazarían con el tiempo otros importantes homenajes escultóricos dedicados al Libertador, como el Templo (1888) que fue diseñado por el artista italiano Pietro Cantini (ubicado en el llamado Parque del Centenario de Bolívar), o el monumento ecuestre de Emmanuel Fremiet (1910) que comentaremos en detalle más adelante. En el caso de Cantini, había arribado a Colombia contratado por el gobierno para dirigir y vigilar la continuación de los trabajos en el Capitolio Nacional e impartir clases de Arquitectura General en la Universidad Nacional. En lo que al Templo respecta, Cantini habría utilizado como modelo de inspiración el templo de Vesta en Roma, aunque también se afirma la influencia del Tempietto de San Pietro de la misma ciudad. En el mismo iba a colocarse una estatua de Bolívar que, diseñada por Alberto Urdaneta, fue fundida en París por Louis Antoine Prudent Desprey; arribada a Bogotá, en 1884 la misma cambió su rumbo destinándose a un monumento a construirse en Boyacá, aunque nunca se concretó su emplazamiento.

Más adelante, la parte escultórica del Templo sería encargada a otro italiano, el consagrado escultor Cesare Sighinolfi, recordado autor de los monumentos a Colón e Isabel la Católica inaugurados en 1906, aunque tampoco este proyecto se concretó. Sighinolfi se trasladó a Colombia tras gestión, para que se incorporara a las tareas que estaba realizando en el Capitolio, del propio Cantini, quien además se convertiría en su yerno años después. En el primer contrato de Sighinolfi en Colombia se especificaban como funciones, entre otras, “ejecutar las obras que el Gobierno de la Unión tenga a bien encomendarle, en mármol o en piedra del país, lo mismo que los modelos que se le pidan para fundiciones en bronce u otros metales”⁷²⁴. En cuanto a las tareas en el Templo, en 1888, por contrato, se obligaba al artista “a entregar al Gobierno, treinta meses después de que se le entreguen los bloques de mármol que sean necesarios, esculpidos en dicha piedra el grupo de estatuas compuestas de El Libertador Bolívar, la Libertad y Colombia...”⁷²⁵. No obstante el convenio, el Templo debió esperar a 1926 para contener en su interior la deseada estatua de Bolívar que no fue otra que una copia de la de Pietro Tenerani que estaba en la Plaza Mayor. En 1973 se colocaría el “Bolívar orador”, obra de Gerardo Benítez.

⁷²² . PINEDA (1973), pp. 40-42.

⁷²³ . Ver: DARIAS PRÍNCIPE (1997).

⁷²⁴ . Cfr.: CANTINI ARDILA (1990), pp. 152-154.

⁷²⁵ . Ibidem, p. 156.

En el Perú, la idea de hacer un monumento a Bolívar data de fecha temprana. El Congreso había acordado ya en 1825 la erección de un monumento al Libertador, momento en el que el entonces ministro de Estado, Hipólito Unanue, uno de los propulsores de la idea, informaba inclusive que “en la Plaza de la Constitución se levanta una enorme mole representativa de los Andes” lista para recibir “su estatua ecuestre”⁷²⁶. Sin embargo la idea no llegó a concretarse hasta diciembre de 1859, cuando se inauguró el monumento ecuestre realizado en Roma por Adamo Tadolini, recordado por su participación junto a Canova en el monumento a Carlos III en Nápoles.

Las primeras referencias que tenemos de Tadolini vinculado a la representación de Bolívar datan de mayo de 1847 y provienen de un documento en el cual se remiten a la Legación de la Nueva Granada en Roma tres modelos de monumento al Libertador, de carácter funerario, dos de ellos realizados por Tadolini y uno por Carlo Finelli. El primero incluía en el conjunto cuatro figuras alegóricas, la Patria, la Fama, el Genio de la Guerra y la Liberalidad, “que tiene en mano una caja abierta de la que saca oro para dar a un anciano, y a los pies se ve un niño sentado sobre una de las gradas, quien habiendo recibido algunas monedas, las observa atentamente entre sus manos”. Incluye un relieve representando al héroe sentado en el acto de romper las cadenas a sus conciudadanos. El documento describe la figura de Bolívar: “Su brazo izquierdo descansa sobre un cañón, y en la mano derecha empuña un papel en donde se ve escrita la palabra Libertad. A los pies tiene los haces consulares, y una bandera en que está escrita la palabra Unión. El escultor se propone en el conjunto que queda indicado, representar las diversas épocas de la vida humana desde la niñez hasta la caducidad, dando a cada una de ellas su propio carácter y simbolizar así el curso de la vida que acaba en el sepulcro”⁷²⁷.

En cuanto al segundo proyecto de Tadolini, más sencillo de concepción pero no menos interesante como referencia, ubicaba sobre la urna funeraria del Libertador la “estatua del magnánimo difunto con los ojos fijos, y tiene un papel en la mano en el cual están escritas las leyes de civilización y honor abolidas la arbitrariedad y tiranía”. Le asisten el Genio de la Guerra y la Fuerza. En el proyecto presentado por Finelli destacan, acompañando a Bolívar, la figura de la Victoria que le dicta los planes de la guerra y la del Genio de Marte⁷²⁸. Estos proyectos estaban pensados para ser ubicados en la Catedral de Bogotá, como cenotafios destinados a contener en su interior el corazón del Libertador, encargo que a la postre recaería en Pietro Tenerani; realizado por éste, el monumento se perdería en el naufragio del vapor Cuaspuud, frente a las costas venezolanas, en 1867. En 1929 y siguiendo los diseños originales de Tenerani, el profesor Hermenegildo Luppi, de la Escuela de Bellas Artes de Roma, logró reproducir la obra, siendo inaugurada la misma en el sitio donde había fallecido Bolívar, la Quinta de San Pedro Alejandrino (Colombia), consagrado entonces como Altar de la Patria colombiana. Entre los proyectos de Tenerani destacaría también una estatua del Libertador para el Panteón Nacional de Santiago de Chile, quizá realizado por intermedio de Andrés Bello.

Para entonces ya se había inaugurado en Lima el primer monumento ecuestre realizado en honor al Libertador, realizado por Tadolini, tras vencer en un concurso convocado en Roma en 1853, a través de los periódicos, por el Ministro Plenipotenciario del Perú Bartolomé Herrera. Al certamen se presentaron 64 proyectos, siendo finalistas Tadolini, Filippo Guaccarini y Rinaldo Rinaldi, y eligiéndose al ecuestre presentado por el primero, aunque el encargo del pedestal recaería en el segundo. En la estatua principal,

⁷²⁶ . *Memoria del Señor Ministro de Estado en el Departamento de Gobierno y Relaciones Exteriores al Congreso Nacional*, Lima, 1826. Cit.: MAJLUF (1994), p. 10.

⁷²⁷ . Archivo CEDODAL, Buenos Aires. Carta de E. Urisarri a la Legación de la Nueva Granada. Roma, 19 de mayo de 1847.

⁷²⁸ . *Ibidem*.

Bolívar se yergue “Sobre el caballo encabritado... en uniforme militar; saluda con el bicornio en la mano, gesto que acompaña girando el cuerpo hacia el mismo lado; y con la izquierda, hacia donde piafa el caballo, sujeta las riendas. De las crines se desprende una onda al viento que se agita aún más en la capa del héroe, y prosigue en la cola que, junto con las patas traseras, le sirve como apoyo al animal. Una respuesta bien calculada del movimiento en reposo”⁷²⁹.

La estatua ecuestre de Bolívar, aprobada por la Academia de Milán, fue fundida en Munich, trasladada a Lima y colocada sobre pedestal de mármol. No se escapa el dato de lugar de fundición de la misma, que, como indicamos, se había hecho en Munich, concretamente en la prestigiosa Fundición Real dirigida por Ferdinand von Müller, la que también, en 1844, se había encargado de hacer lo propio con la pedestre de Tenerani que dos años después se inauguraría en Bogotá. Indudablemente la explicación del hecho de que los dos “Bolívaes” paradigmáticos hayan sido esculpidos en Roma y fundidos en Alemania pasa por móviles de tipo económico, ya que fundirlas allí significaba un importante ahorro monetario.

La situación sería bien aprovechada por Müller para agenciarse encargos de importancia como los recibidos desde Venezuela, primero para fundir una copia del monumento ecuestre de Tadolini que se emplazaría en Caracas en 1874, y, en 1881 para llevar a cabo un encargo del presidente Guzmán Blanco, la realización de un proyecto de monumento a Bolívar que iba a ser colocado en el Istmo de Panamá como homenaje de las repúblicas bolivarianas al Libertador. La caraqueña fue realizada a la par de importantes monumentos, como la estatua del rey Maximiliano de Baviera para Munich y la ecuestre del rey Guillermo I para Württemberg, además de la de Manin con el león de San Marcos para Venecia y un monumento a Lincoln para Washington. El pedestal de sienita para el monumento a Bolívar también fue ejecutado en Alemania, en este caso por la empresa E. Neckermann en Weissenstadt, Baviera⁷³⁰.

En lo que a la del Istmo de Panamá respecta, la maqueta se presentó en la Exposición Nacional de Venezuela en 1883 como ofrenda de los Cónsules de Venezuela en el extranjero y consistía en cinco figuras femeninas representativas de las cinco Repúblicas, las que sostenían un escudo sobre el que Bolívar iba de pie. En una de sus manos el Libertador lleva la relación de batallas y en la otra la proclama que reza: “Unión, Unión, o la anarquía los devorará”. En la misma muestra, además de la maqueta del monumento a Colón de México debida a Charles Cordier, se presentó una reducción de la estatua ecuestre de Bolívar hecha por Tadolini, montada sobre un pedestal que contenía incrustado un reloj que a cada hora hacía sonar la melodía del Himno Nacional; fue ofrenda del gremio de relojeros y joyeros de Caracas⁷³¹. En ese mismo año se inauguraba en el Capitolio Nacional, en Bogotá, la estatua de Tomás Cipriano Mosquera realizada también por Von Müller, quien también sería el autor del importante monumento bolivariano del campo de Boyacá (Colombia) emplazado tardíamente, en 1930, al conmemorarse el centenario del fallecimiento del Libertador, siguiendo las pautas del modelo expuesto en 1883.

14.b.3. En torno al primer monumento a Bolívar emplazado en América

Si bien hemos comenzado este apartado aludiendo a las realizaciones bolivarianas de Tenerani y el de Tadolini, no fueron los monumentos por ellos realizados los primeros levantados en homenaje a Bolívar en el continente americano. El que se considera

⁷²⁹ . PINEDA (1973), p. 127.

⁷³⁰ . SCHAEEL MARTÍNEZ (1974), pp. 12-13.

⁷³¹ . Cfr.: ESTEVA GRILLET (1986), pp. 141-143.

precursor es el inaugurado en la Plaza de Armas de Santiago de Chile en 1836. Este monumento-fuente, que aun se localiza en el medio de esa plaza, fue realizado en Italia por el escultor Francesco Orsolino en 1829, y es conocido también como *Pila de Rosales*. Pocos años después de su inauguración, en 1840, se emplazaría la primera referencia en bronce de Bolívar en Europa, al realizar David d'Angers el relieve simbolizando el continente americano para el monumento a Gutenberg en Estrasburgo. Son pues obras pioneras en ambas márgenes del Atlántico.

La significación “bolivariana” del monumento chileno fue puesta en tela de juicio por historiadores venezolanos durante el siglo XX, en ese afán de “apropiación” del personaje, entre lo que se hallaba la negación a que el primer monumento que se le dedicase al Libertador hubiera estado en otro sitio que no fuera Venezuela. También en Colombia, y citamos frase del historiador Germán Arciniegas, se manifestaron deseos de adjudicación: “Entre 1819 y 1830 Bolívar se declaró invariablemente como ciudadano colombiano... a Cartagena llegó siendo un rico derrotado en Caracas, apabullado en Puerto Cabello, y con el manifiesto de Cartagena empezó a imponerse como Libertador”⁷³². En lo que a monumentos respecta, algo similar al chileno podríamos señalar respecto de Argentina con San Martín país que en este caso sí logró “adelantarse”, casualmente también a Chile, erigiendo el primer monumento al Libertador en 1862, en Buenos Aires, un año antes de inaugurarse el de Santiago. Lo que sí no puede negarse, más allá de esa anticipación argentina, es que la idea partió de los chilenos.

En cuanto al monumento de Orsolino en Santiago, la discusión, además de los móviles que permitieron la realización y emplazamiento de esa obra, se centró en la iconografía que el mismo incluía. La obra la remataba un conjunto alegórico, con la figura de una india inclinada ante un “genio” vestido a la usanza clásica. Ambas figuras están rodeadas de cocodrilos, de tal manera que dejan entrever que la alegoría alude a uno de los ríos americanos, seguramente el Maipo, tal como sugirió Rafael Pineda. La referencia a Bolívar la permitía un medallón colocado en uno de los laterales del pedestal, junto a relieves con escenas de batallas.

La desacreditación del carácter bolivariano del monumento chileno la encabezaría Humberto Quintero, quien concluía que la venezolana ciudad de Mérida “continúa conservando intacto uno de sus títulos de gloria: el de haber levantado en 1842 un monumento a Bolívar, que fue el primero erigido en el mundo al Libertador”, aunque también afirma, creemos que fingiendo lo que en el fondo no deseaba, que “A los venezolanos nos habría resultado en extremo grato que el primer monumento a Bolívar hubiera sido erigido por un país en donde el Libertador no actuó directa y personalmente: ello habría sido un temprano y valiosísimo reconocimiento de su gloria, enaltecido aun más por la sinceridad y el desinterés indubitables. De ahí que ahora, desilusionados ante (el monumento de Santiago)..., tengamos que repetir la exclamación final del célebre soneto de Lupercio de Argensola: ¡Lástima grande que no sea verdad tanta belleza!...”⁷³³. Esta línea de “apropiación” ya tenía otros cultores como Alfredo Boulton, quien había publicado años antes un artículo para demostrar que el verdadero retrato del Libertador pintado por Gil de Castro era el que se encontraba en Caracas y no los que lucían en Chuquisaca y Lima⁷³⁴.

⁷³² . Ver: SAMPER PIZANO Y OTROS (1983), p. 276.

⁷³³ . QUINTERO, J. H.. “El primer monumento a Bolívar”. *Boletín de la Academia Nacional de la Historia*, Caracas, N° 143, julio-septiembre de 1953, p. 357.

⁷³⁴ . BOULTON, A.. “¿El original de Bolívar pintado por Gil es el retrato de Chuquisaca o el de Caracas?”. *Boletín de la Academia Nacional de la Historia*, Caracas, t. XXXII, N° 128, octubre-diciembre de 1949.

Quintero aludía en su discurso al monumento a Bolívar emplazado en Mérida en 1842, el primero emplazado en Venezuela, poco antes de ser repatriadas las cenizas del Libertador a Caracas, el 17 de diciembre de ese año. La obra fue promovida por el Gobernador de Mérida Gabriel Picón, tratándose de una columna, diseñada por el arquitecto Juan Pablo Ibarra y realizada por el maestro albañil Domingo Manrique, sobre la que fue ubicado un busto de Bolívar de arcaica factura, obra ésta ejecutada en greda de la Sierra merideña por Pedro Celestino Guerra, aficionado a la escultura a quien movió su fervor bolivariano para la ejecución de la misma. La columna fue coronada por un nuevo busto en arcilla realizado en 1883, que finalmente dejaría su lugar a uno en bronce, colocado en 1900⁷³⁵.

14.b.4. Proyectos y realizaciones en el siglo XX

En Bogotá, ciudad de la que destacamos la estatua de Bolívar de pie realizada por Tenerani y el Templete construido por Cantini en honor del Libertador, destacaría a partir de 1910 la escultura ecuestre realizada por el francés Emmanuel Fremiet, en donde se ve al Libertador con el brazo derecho estirado, siguiendo la espada en la misma línea, marcando la dirección que deben seguir sus soldados. Fue inaugurada en el Parque de la Independencia, con motivo de las celebraciones del centenario. Estos festejos incluyeron asimismo la inauguración del monumento a Francisco José de Caldas, copia del que había realizado Charles Raoul Verlet y se encontraba en Popayán, y un proyecto no concretado de “monumento al héroe ignoto”, precursora novedad de lo que después se haría común con los monumentos al “soldado desconocido”⁷³⁶. El citado Verlet sería autor de otro monumento emplazado en Bogotá, el dedicado a Manuel Murillo Toro (1917), y del consagrado en San José de Costa Rica a Juan Mora Fernández (1921).

Fremiet⁷³⁷ era un caracterizado autor “animalista” y por lo general no titubeó, al serle encargados monumentos, hacerlos ecuestres. A diferencia de Antoine-Louis Barye quien representaba animales salvajes, Fremiet se dedicaba a los domésticos aunque con excepciones como *Gorila raptando a una mujer* (en el Museo de Bellas Artes de Nantes) o *Gorila raptando a una negra* (Museo de Bellas Artes de Dijon), ambas realizadas en 1887. En lo que respecta a la estatuaria monumental, Fremiet es especialmente conocido por la ecuestre de Juana de Arco (1874-89) que se emplazó en la Plaza de las Pirámides de la capital francesa, obra que dentro de esas características contaba con antecedentes como la emplazada en la Plaza Matrioi en la ciudad natal de la santa, Orléans, que había sido realizada en 1855 por Denis Foyatier con la colaboración de Vital Dubray. En 1890 se levantaría otra de Fremiet en la Plaza de Bonne Lorraine, en Nancy⁷³⁸. Realizó el escultor otras destacadas estatuas ecuestres, como la de Napoleón I erigida hacia 1868 en la Plaza de Verdun, en Grenoble, o la del pintor Velázquez.

La de Velázquez fue realizada en 1888 y, colocada primeramente en los Jardines de las Tullerías, frente a las columnatas del Louvre, se destinó a la recién construida Casa de Velázquez de Madrid en 1928. Para su ejecución, Fremiet parece haberse inspirado en los robustos caballos que vio en lienzos del pintor como los retratos de Felipe IV, el Príncipe Baltasar Carlos y el Conde Duque de Olivares. Suponía que como aposentador de la Real Familia, debía Velázquez haberse desplazado en numerosas ocasiones a caballo, lo cual, al decir de Soroa y Pineda, justificaba su representación ecuestre. Destruída durante la Guerra Civil, debió recurrirse al molde que por suerte aun se

⁷³⁵ . PINEDA (1973), p. 34.

⁷³⁶ . BATEMAN (2002), p. 48.

⁷³⁷ . Ver: CHEVILLOT (1988).

⁷³⁸ . ALAPONT GODA (1958-59), pp. 154-155.

conservaba en París; a partir del mismo se logró una reproducción que es la que se conserva en la capital española⁷³⁹.

Volviendo al de Bolívar, al igual que tantos monumentos del continente, el mismo sufrió varios traslados dentro de Bogotá, a partir de su primitivo emplazamiento en el camellón central del Parque. De allí fue trasladada al sitio que ocupaba el llamado Pabellón de Patines cuando este fue tumbado. Al abrirse los huecos de la 26, la obra de Fremiet pasó al depósito de estatuas de El Campín. Muchos años después sería colocada en la llamada Avenida de los Libertadores, más conocida como Autopista del Norte. Se dieron entonces discusiones acerca de la correcta colocación de Bolívar, sosteniendo el Dr. Santos, de la Academia de la Historia, que la misma tendría que haber sido ubicada mirando hacia Bogotá, pues esa era la posición cuando Bolívar regresó triunfante tras Boyacá, mientras que otros defendían que estuviera mirando hacia fuera, tanto para que apareciera como dando la “bienvenida” a los visitantes de la ciudad, como porque así se había visto cuando salió de la misma rumbo a Angostura a dar cuenta del triunfo de Boyacá y a fundar la República de Colombia⁷⁴⁰. Asimismo, el modelo ecuestre establecido por Fremiet habría de gozar de fortuna iconográfica, siendo elegido por varias ciudades para emplazar copias del mismo en sus espacios públicos. Pueden apreciarse réplicas en Barranquilla (1919), La Paz (1925) y París (1933), ésta en Cours la Reine, al lado del puente Alexander III.

Para el momento de la inauguración del importante monumento realizado por Fremiet, habíanse inaugurado otras destacadas representaciones ecuestres, realizadas respectivamente por los escultores venezolanos Rafael De la Cova y Eloy Palacios. Del primero se colocó en 1884 una escultura de Bolívar en el Central Park de Nueva York, hoy desaparecida, caracterizada por una marcada desproporción entre la figura del Libertador y el caballo. La misma fue fundida por los estadounidenses Henry & Bounard, y donada al país del Norte por el Presidente Guzmán Blanco, en un período en el que se dio una suerte de “intercambio de próceres” entre Venezuela y Estados Unidos, que ya había dado frutos con la inauguración en Caracas, en 1883, de una estatua de George Washington. En 1921 se develaría una nueva estatua ecuestre del Libertador en la ciudad norteamericana, en este caso realizada por la escultora Sally James Farnham, en el que el recuerdo de la de Tadolini queda evidenciado, la cual fue emplazada también en el Central Park aunque cambiada su localización original, en 1951, a otro sector del mismo.

Es interesante destacar, también de 1883, la realización de una estatua pedestre de Bolívar realizada por el mismo De la Cova, la que conocemos por una nota periodística de José Martí. Encargada por Guzmán Blanco y fundida en la misma empresa neoyorquina, iba a colocarse en el patio de San Francisco, en Caracas, con motivo del centenario del nacimiento del Libertador en ese mismo año. De nueve pies de alto, la estatua fue caracterizada por el cubano como “noblemente compuesta, descansa con la modesta arrogancia de un triunfador conmovido sobre su pedestal desnudo de ornamentos; quien lo es de un continente, no los necesita”. Indica que Bolívar “Lleva traje militar en ciudad; colgándole al cinto, espada de gala; en una mano, que extiende con ademán modesto, la cuenta de sus hazañas; y puesta la otra mano en la espada que las alcanzó y mantuvo.../ el brazo derecho, que, por el uniforme de aquellos años épicos parece enjuto, se tiende hacia el Senado, atento, que llenaba el día 2 de enero el patio de San Francisco; el izquierdo cae, como para sacar fuerzas del descanso, sobre el sable de fiesta...”⁷⁴¹.

En cuanto a Eloy Palacios, realizó otro monumento ecuestre que fue inaugurado en Cartagena de Indias en 1896, fundido en Munich, del cual una copia fue emplazada

⁷³⁹ . SOROA Y PINEDA (1970), pp. 34-35.

⁷⁴⁰ . BATEMAN (2002), pp. 47-48.

⁷⁴¹ . MARTÍ, J.. “La estatua de Bolívar. Por el venezolano Cova”. *La América*, Nueva York, junio de 1883. Repr.: GARCÍA CISNEROS (1972), pp. 195-198.

en Maracaibo (1905). Curiosamente, al momento de su ejecución, el artista llevaba varios años residiendo en dicha ciudad alemana, tan vinculada a América por el tema de las fundiciones ya mencionado. El esquema de la estatua, que muestra al Libertador y su caballo en actitud casi estática, fue reutilizado en uno de los relieves del monumento a Carabobo, más conocido como la *India del Paraíso*, inaugurado en 1911⁷⁴².

Siguiendo un orden cronológico, debemos mencionar por su interés la existencia de un proyecto de monumento a Bolívar muy poco conocido realizado por el escultor Marín hacia 1925 para ser ubicado en una avenida de Madrid, concebido a manera de gran pirámide rematada con la figura ecuestre del Libertador, que no pasó de la maqueta⁷⁴³. Sí fue llevado a cabo en España el realizado por Mariano Benlliure que se inauguró en Panamá en 1926, que el artista no dudó en señalarlo como la obra de “mayor significación internacional” de cuantas realizó⁷⁴⁴, inclusive por encima del San Martín inaugurado en Lima cinco años antes. Aporta este monumento como novedad iconográfica, respecto de la tradicional, la presencia del Libertador vestido de civil. Esta fue una decisión del propio artista quien había advertido, en sus estudios previos, que todas las representaciones escultóricas que se le habían hecho hasta la fecha lo presentaban como militar; él optó por mostrarlo como un pensador.

Carmen de Quevedo Pessanha sintetiza otros aspectos iconográficos del mismo: “En la parte superior va grabada la siguiente inscripción, que encierra el sentido de su obra imperecedera (la de Bolívar): ‘La libertad conquistada es superior a la riqueza’. Cruzan sus manos dos figuras jóvenes que tienen todo el carácter de la raza. Cobijando dos figuras que proclaman la Libertad y la Victoria, corona el monumento un cóndor, como símbolo de América del Sur... En el frente lleva dos grandes relieves representando la emancipación de los esclavos y la proclamación del Libertador, por el Congreso de Angostura, de padre de la patria. En el frente posterior, en su parte central, va simbolizado el momento en que Bolívar, desde la cumbre del Potosí, enarbolando las banderas de la Argentina, Chile, Bolivia y Colombia, exclama: ‘¡La gloria de haber conducido triunfantes los estandartes de la Libertad hasta estas frías regiones es superior a los inmensos tesoros que se hallan en nuestros pies!’ Los relieves de esta parte representan la gloriosa fecha del grito de la independencia americana y el paso de los Andes con un ejército hambriento y desnudo”⁷⁴⁵.

El monumento de Benlliure nos abre paso para ir marcando como seña distintiva de las conmemoraciones escultóricas a Bolívar de ahí en adelante, la renovación de los lenguajes estéticos e iconográficos que acompañaron las nuevas representaciones. Los estandarizados modelos de Tenerani y Tadolini, bajo cuya sombra navegaron muchos de los monumentos bolivarianos decimonónicos y de parte del XX, dejarían paso a una libertad creativa que alcanzaría su punto más álgido y discutido por su supuesta irreverencia, con el *Bolívar Desnudo* de la plaza colombiana de Pereira (1963). En aras de esta “libertad” también, y lamentablemente, asistimos al emplazamiento de auténticos adefesios pseudo-artísticos en nuestros espacios públicos con el total beneplácito de las autoridades políticas. Tampoco faltará la nota estrafalaria, nacida de la excesiva obsesión del culto a Bolívar y la necesidad de crear símbolos de grandiosidad, como ocurrió en 1951 cuando el alpinista Domingo Peña cargó a sus espaldas un gran busto de Bolívar, de 50 kgs. de peso, para transportarlo y colocarlo a

⁷⁴² . PINEDA (1983), p. 109.

⁷⁴³ . *Revista Hispanoamericana de Ciencias, Letras y Artes*. Madrid, Nº 27-28, julio-agosto de 1925.

⁷⁴⁴ . QUEVEDO PESSANHA (1947), p. 850.

⁷⁴⁵ . *Ibidem*, pp. 476-477.

poco más de 5000 mts. de altura, en la cima del Pico Bolívar, alcanzando así el curioso récord de ser el monumento a Bolívar “más alto del planeta”⁷⁴⁶.

Los modelos bolivarianos prestigiados del XIX quedarían a un lado por completo en monumentos de destacada y original factura como fue el inaugurado en 1935 en la Plaza de la Alameda de Quito. El mismo había sido diseñado por un grupo de artistas franceses vencedores del concurso convocado en París en 1928, los arquitectos Félix Brunau, René Maronzeau y Louis Émile Galey, además de los escultores Jacques Swobada y René Letourner. El citado certamen había superado las previsiones ya que se presentaron 154 proyectos, enviados por artistas de veinte nacionalidades diferentes, que pasaron por el juicio de un jurado presidido por Aristide Maillol. Se trata de un imponente conjunto, de ocho metros de altura, con basamento realizado con piedras de Pichincha, cuya parte escultórica preside un Bolívar ecuestre. Pineda habla de un “empacho visual” al referirse a la misma, ya que ambas caras de la base “están cubiertas con altorrelieves en piedra que superan el plano, y en los cuales los escultores hicieron una mescolanza de datos del mundo grecorromano, precolombino y moderno”, generando así una gran dificultad: “la indigestión cultural que sufrían los artistas, desde una falsa perspectiva europea para ver a América... carentes de toda *sindéresis*”⁷⁴⁷. La estatua ecuestre de Bolívar de este monumento serviría de referencia para obras posteriores, como puede advertirse en el monumento a Alfonso Ugarte, héroe del Morro de Arica, inaugurado en San Isidro, Lima (Perú) en 1983, obra de Joaquín Ugarte y Manuel Gómez Moya.

El año 1934 podemos tomarlo como emblemático para contraponer tradición con modernidad en cuanto a las representaciones de Bolívar. Mientras la obra citada se develaba en Quito, en Roma se emplazaba otra de lineamientos comparativamente más medidos, obra del italiano Pietro Canonica, quien dio a su monumento ecuestre un carácter más dinámico y potente que el que ocho décadas antes había ejecutado su compatriota Tadolini, calcando prácticamente el caballo que había realizado poco tiempo antes para el monumento a Kemal Atatürk ubicado en 1927 en la Plaza de la Victoria de Ankara. Canonica era entonces uno de los escultores monumentalistas más reputados en Italia, y con implicación directa en obras y proyectos fuera de su país, como el citado para Turquía, país en el cual se emplazaron otras obras suyas como el monumento a la República Turca (1928) inaugurado en la Plaza del Taxim, en Estambul, u otra estatua de Atatürk en Smirna (1932). También en Rusia, al igual que compatriotas como Paolo Troubetzkoy o Ettore Ximenes, también vinculados a América, Canonica dejó su huella escultórica. En tal sentido, fue autor del destacado monumento dedicado a Nicola Nicolajevich, glorificando la guerra turco-rusa de 1877-78, colocado en la Plaza Manejnaja de San Petersburgo (1914) y que habría de ser destruido en el transcurso de la revolución de 1917. Asimismo participaría en esos años en el concurso para erigir otro al zar Alexander II⁷⁴⁸, además de haber realizado exposiciones individuales de su obra en San Petersburgo en 1910 y 1911. Respecto de Troubetzkoy vale destacar que fue uno de los grandes retratistas de personajes de la alta burguesía sudamericana vinculada a Europa como Victoria Ocampo, Federico de Alvear, Carlos Unzué y miembros de la familia del chileno Matías Errázuriz⁷⁴⁹.

La estatua de Bolívar de Canonica fue donada a Roma por las naciones bolivarianas, tras iniciativa del Perú pocos años antes de la celebración del centenario del fallecimiento del prócer en 1830. El lugar elegido para su erección, según la ley 6201 del Perú era el Monte Sacro, en la Ciudad Eterna, donde en agosto de 1805, con sólo 22 años

⁷⁴⁶ . PINEDA (1983), p. 148.

⁷⁴⁷ . Ibidem, pp. 172-173.

⁷⁴⁸ . Ver: CARDANO (1985), pp. 182-229.

⁷⁴⁹ . VAN DEURS-RENARD (2001), p. 69.

de edad, Bolívar habría jurado delante de su maestro Simón Rodríguez dedicar todas sus energías a romper las cadenas que oprimían a América. La Comisión Diplomática de la Cámara de Diputados se refería al hecho histórico con emotivas y alegóricas palabras, recordando que Bolívar “se entusiasmó en 1805 ante la visión del legendario Capitolio Romano y, reviviendo en su fantasía juvenil las épocas heroicas en que Sicinio conducía a los plebeyos de Roma a las alturas del Monte Sacro, para conspirar contra el despotismo de los patricios, sintió en su alma nacer el león aniquilador de las tiranías en América. Y devolviendo por sus ojos centelleantes la luz del Sol de la tarde, centuplicada por los fulgores de su íntimo entusiasmo patriótico, juró libertar su patria y las demás tierras de la América colonial española, de la esclavitud, juramento que la energía y genialidad extraordinaria de ese cachorro cumplió cuando le crecieron las garras”⁷⁵⁰.

La estatua fue inaugurada por Benito Mussolini el 21 de abril de 1934, aniversario de la fundación de Roma, en la Vía Flaminia. Canonica imaginó e interpretó al Libertador retornando a Roma después de haber cumplido con el juramento de liberar a América hecho en el Monte Sacro, descartando la idea primigenia de los peruanos, concebida por el artista venezolano Quiñónez, según la cual Bolívar debía estar acompañado por su maestro. Con el tiempo, el modelo de Canonica alcanzaría fortuna, emplazándose versiones posteriores en ciudades tan distantes como Popayán, Ayacucho, México o Río de Janeiro. Otra estatua realizada por el italiano en 1954, pedestre, se inauguraría en 1971 en la Villa del Rosario de Cúcuta (Colombia)⁷⁵¹. Para entonces la ecuestre de Roma había sido trasladada a su actual ubicación en la escalinata de Valle Giulia, con motivo del 150º aniversario de la Independencia venezolana (1960), frente a la estatua de San Martín erigida cuatro años antes por la colonia italiana de la Argentina.

En Guayaquil se encuentra el monumento que une a los dos grandes libertadores de América, Simón Bolívar y José San Martín, quienes sostuvieron su única entrevista, el 26 de julio de 1822, en esa localidad ecuatoriana. El monumento, cuya parte escultórica le cupo al catalán José Antonio Homs, radicado entonces en Ecuador, se compone de un gran hemicycle el que, junto a las columnatas, decorados y relieves fue realizado por Juan Rovira. El monumento se concretó a partir de la iniciativa del Congreso Nacional en 1913 y fue inaugurado en 1937, siendo sus bronce fundidos en Barcelona (España). En Guayaquil destacaba para entonces el Bolívar ecuestre que el italiano Giovanni Anderlini había realizado en 1889 y cuya erección le cupo al arquitecto Rocco Queirolo.

En 1942 otro destacado Bolívar ecuestre sería emplazado en América, concretamente en el Parque Rivadavia de Buenos Aires, estatua que forma parte de un conjunto diseñado y ejecutado por el escultor argentino José Fioravanti. La primera idea de erección había surgido en 1924, revitalizándose diez años más tarde. En el mismo la escultura está ubicada sobre un plinto, casi a la altura del espectador, con lo que manifiesta una intención de romper con la idea del pedestal que hasta entonces era lo más usual. Pineda apunta algunas innovaciones iconográficas como el hecho de que el Libertador aparezca apoyando sus pies en los estribos⁷⁵²; asimismo el corcel aparece con las cuatro patas apoyadas. Bolívar, a quien flanquean las femeninas alegorías de la Inspiración y la Gloria, aparece traspasando un pórtico que incluye cuatro altorrelieves, los dos del frente con escenas del *Juramento en el Monte Sacro* y la *Entrevista con San Martín en Guayaquil* hecho éste último el más vinculado del venezolano a la historia argentina. En cuanto a los dos posteriores, uno de ellos muestra la *Felicidad de los pueblos libres*, y el otro a *Bolívar*

⁷⁵⁰ . Dictamen de la Comisión Diplomática, Cámara de Diputados, Lima, 8 de febrero de 1928. Cit.: AROSEMENA GARLAND (1974), pp. 203-204.

⁷⁵¹ . PINEDA (1983), p. 186.

⁷⁵² . Ibidem, p. 181.

en la plenitud de su acción heroica, cabalgando sobre el enemigo derrotado⁷⁵³, como si se tratase de una expresión laica del Santiago matamoros. Fioravanti sería autor de otro importante monumento ecuestre y “americanista”, el dedicado al general Fructuoso Rivera en Montevideo, inaugurado en 1974, cuatro años después del fallecimiento del artista.

Hacia mediados de la centuria y a partir de la segunda mitad de la misma, habrían de destacar nuevos proyectos y concreciones, siendo el modelo más rompedor el señalado *Bolívar Desnudo* emplazado en Pereira, cuyo autor fue el colombiano Rodrigo Arenas Betancourt. Sin embargo antes que él, otros artistas habían ideado iconografías que mostraban al Libertador despojado de vestiduras, primero el español Victorio Macho y luego el venezolano Alejandro Colina. El proyecto de éste, iniciativa que data de 1928 y cuya maqueta se exhibió en Caracas a finales de los años cuarenta, se trataba de un monumento a Bolívar que iba a ser ubicado en el cerro Ávila, de 72 metros de altura. La reacción ante la imagen desnuda del Libertador no se hizo esperar y Ernesto Herrera Umérez, en su fuero de bolivariano, atacó al proyecto en el diario *El Nacional*: “Está bien que el caballo de Bolívar en la estatua de la plaza de su nombre en Caracas, Trujillo, Quito, etc., muestre lo que todo caballo muestra en nuestras calles; pero el Libertador no paseó su egregia figura, ni en Caracas, ni en los campos de batalla, en semejante indumentaria”⁷⁵⁴.

El proyecto de Colina, al igual que el de Macho, no llegaron a concretarse. Colina al menos alcanzaría una cierta recompensa con la erección en 1951 de sendos monumentos a Tiuna y a María Lionza, dentro de la línea indigenista por la que más se destacó el escultor. En cuanto al Bolívar de Macho, fue proyectado en los años cuarenta tras recibir el escultor un encargo de la Sociedad Bolivariana de Venezuela e iba a ser parte de un monumento de 71 metros de altura, a emplazarse en la colina del Calvario, en Caracas. Para entonces Macho había monumentalizado desnudos a Santiago Ramón y Cajal en Madrid y a Benito Pérez Galdós en Las Palmas de Gran Canaria. En el continente americano también existían antecedentes pioneros como la obra *Artigas en el Paraguay* que realizó en 1923 el escultor uruguayo José Luis Zorrilla de San Martín (Museo Histórico Nacional, Montevideo).

Es el propio Victorio Macho quien describe su obra, verdadero poema de retórica monumental vinculada a la imagen del héroe: “En medio del semicírculo de columnas y frisos escultóricos se eleva al espacio la que pudiéramos llamar columna gloriosa, o faro de las rutas espirituales del Nuevo Mundo, que sustenta como culminación la colosal estatua ecuestre del Libertador. En ella no está el general Simón Bolívar sobre un caballo de parada, revestido de indumentaria de la época y agobiado de entorchados de oro, sino la metamorfosis del héroe en semidiós, desnudo, olímpico, digno de ser cantado por Homero... El sublime Quijote de América. El Genio sobre el Pegaso en ascensión apoteósica; flamígera antorcha, esencia y símbolo -en fin- del Libertador de América que alcanzó en el bronce las formas ideales de los elegidos para la inmortalidad”⁷⁵⁵.

El monumento estaba llamado a ser el más alto que se erigiera a la memoria de Bolívar, y, según el artista, debía “ser visible desde toda la ciudad, como un fantástico luminar que en las noches se convierta en un faro de posibles rutas aéreas”⁷⁵⁶. Pero el proyecto cayó en el olvido. Al menos Macho logró concretar otra obra bolivariana de importancia como fue el monumento sepulcral para los Padres de Bolívar y María Teresa que ocupó, en la Catedral caraqueña, el sitio dejado libre en 1952 por el mausoleo al Libertador de Tenerani que pasó al Panteón. Una década después, otro escultor español,

⁷⁵³ . Ver: *Comisión Nacional...* (1942).

⁷⁵⁴ . ESTEVA-GRILLET (1991), pp. 50-51.

⁷⁵⁵ . MACHO, V.. “Monumento a Bolívar, de Victorio Macho”. *Boletín de la Academia Nacional de la Historia*, Caracas, t. XXXI, N° 123, julio-septiembre de 1948, p. 258.

⁷⁵⁶ . Cit.: BRASAS EGIDO (1998), p. 37.

Juan de Ávalos, proyectaría también sin suerte un faraónico monumento a Bolívar a ser colocado en lo alto del cerro Ávila. El mismo iba a tener 100 metros de altura coronándolo la figura ecuestre del Libertador, con una antorcha-faro en la mano, y conmemoraría también a 75 generales venezolanos que colaboraron en la Independencia. “Entre las patas del caballo, una vegetación tropical cierra un arco de triunfo apuntado con unas medidas de 25 x 15 metros. En el seno del caballo dos enormes salas escalonadas albergarían un museo bolivariano, instalándose en la cabeza un auditorium. El jinete también sería accesible desde el interior, acogiendo una capilla en su pecho y una biblioteca en su cabeza, mientras los ojos servirían de inmenso mirador”⁷⁵⁷.

El que finalmente alcanzaría fortuna sería el de Rodrigo Arenas Betancourt inaugurado en Pereira (Colombia) en 1963, obra de, “poderosa maquinaria donde las fuerzas de la naturaleza, las del hombre y las del mundo físico, se fusionan hasta formar una sola entidad”, al decir de Pineda, que habría de levantar enormes polémicas en Colombia y fuera del país. El escultor justificó su obra diciendo “que consideraba urgente rejuvenecer a Bolívar, rescatarlo de las manos de los taxidermistas, para vestirlo de nuevo con la luz, los vientos, las tormentas, el agua, los mares de la América”, persiguiendo asimismo “el propósito de convertir de nuevo a Bolívar en un ser inquietante, en un luchador de la libertad, en un héroe de hoy, en un héroe de las luchas que en este momento estamos librando”⁷⁵⁸.

Bolívar había representado una genuina pasión y obsesión artística de Arenas Betancourt por ello puede afirmarse que tenía consolidada una visión, particular sí, del personaje. Afirmaba el artista que “las ciudades, los pueblos y las gentes, necesitan Bolívares y Cristos. Los he realizado, pero cuidando siempre de preservar mi libertad; jamás me he subordinado a las exigencias de nadie. El ‘Bolívar de Pereira’ fue un reto y, al final, en nada se parece a la concepción vulgar y corriente de este gran personaje americano. No es la representación popular y humilde sino, por el contrario, es el intento de convertirlo en el símbolo universal de la libertad”⁷⁵⁹. Este proyecto de Arenas Betancourt fue vetado masivamente, recordándolo así el artista: “La gente se sentía molesta y tenía razón en tanto estaba acostumbrada a otra imagen del héroe: estática, imponente, uniformada y, por sobre todo, solemne. El mío, era deportista, prometeico, que es lo opuesto a lo solemne...”⁷⁶⁰.

Entre los proyectos más contemporáneos destaca el *Homenaje a Bolívar* proyectado por Edgar Negret, destinado al Parque Simón Bolívar en el Salitre, Bogotá. El proyecto se trataba de una escultura transitable compuesta por seis grandes cuerpos de concreto de 28 metros de altura, simbolizando a los seis países bolivarianos por su Independencia. En la parte superior de cada uno de estos seis elementos se integrarían informaciones geográficas e iconográficas acerca del Libertador. Entre ellos irían unas rampas metálicas con escaleras circulares para que el público pudiera ascender a dichas zonas de información, aunque a pedido de las autoridades, Negret diseñó dos cuerpos tubulares en cuyo interior funcionarían ascensores eléctricos⁷⁶¹.

Maquetada en su versión definitiva en 1980, la obra fue vetada por un sector de las autoridades políticas y por miembros de la Academia de la Historia, incapaces de aceptarla como un homenaje al Libertador dado el carácter abstracto de la misma. Decían que el monumento debía ser “más humano”, “mostrar a un hombre de carne y hueso”, e inclusive

⁷⁵⁷ . BAZÁN DE HUERTA (1996), p. 167.

⁷⁵⁸ . PINEDA (1983), p. 214.

⁷⁵⁹ . LAVERDE TOSCANO (1988), p. 82.

⁷⁶⁰ . Ibidem, p. 90.

⁷⁶¹ . Cfr.: ACHA, J.. “La obra”. En: SAMPER PIZANO Y OTROS (1983), p. 126.

las diatribas de uno de ellos llegó al uso de términos como “chatarra” o “monumento al vacío” para referirse a la obra.

Contra la retrógrada posición de la Academia se manifestaron personalidades como Juan Acha o Daniel Samper Pizano. El primero de ellos no dudaba en afirmar que “lo que necesitamos simbolizar no es la persona, sino sus ideales de libertad y de solidaridad latinoamericana. Naturalmente, la efigie se presta más para propagar el culto a la personalidad; culto que enmascara o silencia los ideales mencionados y que tergiversa -si se quiere- la realidad histórica, en cuanto no todo fue producto del individuo-héroe, ya que en nuestras luchas independentistas intervinieron activamente las multitudes, varios personajes y diversos factores socioeconómicos”⁷⁶². Más efusivo, Pizano se manifestaba a favor de una escultura abstracta antes que “un mono con pelo y bigotes” como, decía, querían los académicos; “Negret tiene sólo un problema: cuando quiso hablar de Bolívar en una escultura -que es como hablan los escultores- se olvidó de obtener el carné laminado que expide la Academia de Historia, previa aprobación del solicitante, a todos los que quieran nombrar a la patria o a sus héroes”⁷⁶³.

Finalmente, quien había sido maestro de Negret en sus comienzos en Popayán, el español Jorge Oteiza, autor de la estela de homenaje a Vallejo en Lima (1961), habría de romper una lanza a favor del escultor colombiano. Vale la pena a manera de epílogo de este capítulo, y como manifestación de una visión moderna, reproducir en parte sus conceptos: “Ha sido insultado su proyecto al Libertador de chatarra y gasto inútil, por la academia de historiadores colombianos. Para esta especie funeraria de historiador, todo lo creativo, revelación cultural y popular, toda iluminación desde el artista, no es comprensible, no es historia, solo es historia su historia, cuando la vida la ponen de luto. Gasto útil, pues, historia útil, serán intrigas, censuras, estorbos estos, serán batallas, burocracias, armamentos nucleares, multinacionales de pompas fúnebres y cesto de discursos y medallas, cómo no, para este servil hombre, funcionario historiador, híbrido de vuelo corto, valido enterrador y escritor de historia, escribiente y gallinácea”⁷⁶⁴.

14.c. Monumentos a San Martín

Así como la figura de Bolívar habría de inundar los espacios públicos de los países por el libertados, en los países del Cono Sur, el prócer más representado fue justamente José de San Martín, considerado libertador de las actuales Argentina, Chile y Perú. Los monumentos al general José de San Martín en su país natal alcanzaron un significado similar a los de Bolívar emplazados en Venezuela, pasando a denominarse a muchas de las plazas principales de pueblos y ciudades, *Plaza San Martín*.

Curiosamente, la primera iniciativa de relieve que se conoce en cuanto a realizar un monumento dedicado a San Martín no partió de su país de origen, Argentina, sino de Chile, país del que ya habíamos señalado su “adelanto” en la conmemoración bolivariana con el monumento emplazado en 1836. En efecto, en 1857 fue Benjamín Vicuña Mackenna quien lanzó la idea de dotar a su país de un monumento al libertador y se contactó con Francisco Javier Rosales, encargado de negocios chileno en París, para hallar a través de él a un escultor capacitado para la tarea. El elegido fue Joseph-Louis Daumas, formado junto a Pierre-Jean David d’Angers, pero no por ello indemne de una realidad que lo situaba como un artista de segunda o tercera línea.

⁷⁶² . Ibidem, p. 133.

⁷⁶³ . SAMPER PIZANO, D.. “Un Bolívar de Baratillo”. *El Tiempo*, Bogotá, 12 de agosto de 1980. Repr.: SAMPER PIZANO Y OTROS (1983), p. 283.

⁷⁶⁴ . OTEIZA, J.. “El canto visual a Bolívar de Edgar Negret”. En: SAMPER PIZANO Y OTROS (1983), p. 286.

Tras la aceptación de Daumas, se le dieron instrucciones precisas para la ejecución de la obra. Entre otros aspectos, y así se lo notificó al artista el conde Nieuwerkerke, Director General de los Museos Imperiales, el caballo debería imitar la actitud del de la estatua de Luis XIV emplazada en la Plaza de las Victorias de la capital francesa. Además de ello, se le instruyó que “el jinete tendrá desde la planta de los pies hasta la cabeza 2 metros 60 cents. En fin, este grupo tendrá en todo las mismas dimensiones de la estatua de Napoleón III, que está en una de las puertas laterales del Palacio de la Industria... Como Chile está sujeto a sufrir temblores, el señor Daumas se obliga a dar toda la solidez posible al punto de apoyo del caballo sobre la placa...”⁷⁶⁵. La citada estatua de Luis XIV aun se encuentra en la Plaza de las Victorias, siendo obra de François-Joseph Bosio en 1822; la misma ocupó el sitio en el que se encontraba, hasta su destrucción durante la Revolución Francesa, el Luis XIV a pie esculpido por Martin Desjardins (1686). Desde ese momento y hasta la erección del ecuestre de Luis XIV existió en el lugar, primero una pirámide en homenaje a los ejércitos republicanos y luego la estatua de Desaix (1810), que sirvió, en 1818, a la fuente del actual Enrique IV del Pont-Neuf⁷⁶⁶.

Mientras, también en Buenos Aires se pusieron en marcha para encargar un monumento a San Martín, eligiéndose como sitio ideal para el mismo la Plaza de Marte, en el Retiro. Sabiendo de la iniciativa chilena y de que en París Daumas había terminado ya en 1859 el modelado en yeso, se le encargó al mismo artista una fundición en bronce de su modelo, el cual fue recibido e inaugurado en Buenos Aires en julio de 1862. Pocos meses después llegó al puerto de Valparaíso la estatua encargada por Chile, que fue inaugurada en Santiago en abril del año siguiente y que fue calificada de “Inferior al de Bolívar en Lima, porque éste ha costado más del doble y su estilo es de una fuerza artística de primer orden”⁷⁶⁷.

Aquí debemos hacer referencia a un interesante apunte iconográfico, consistente en ciertas desigualdades entre la estatua que se levantó en Buenos Aires y la de Santiago de Chile, aun cuando fueron realizadas con el mismo molde; en la de Santiago el general San Martín está representado en el acto de dar libertad a Chile, por eso “lleva en la mano derecha -dice Vicuña Mackenna- una oriflama coronada con la efigie de la Libertad que el héroe contempla con éxtasis profundo”. El mismo autor afirma que la idea original había sido la de poner en la mano del Libertador una espada, idea que se descartó porque este arma era mas bien emblema de conquista que no de redención⁷⁶⁸. En la estatua de Buenos Aires San Martín “señala con el brazo derecho el camino que debe seguir su ejército al cruzar la Cordillera de los Andes. La otra diferencia está en la cola del animal: la de Chile es una extremidad de crin larguísima que cae hasta el suelo en forma recta... La de (Buenos Aires) se levanta en el aire para servir de contrapeso a la parte delantera del caballo y no toca la base”⁷⁶⁹.

El segundo monumento conmemorativo a San Martín en Buenos Aires fue el de carácter funerario que se emplazó en la Catedral en 1878. Su autor fue el francés Albert Carrier-Belleuse, y cuya relación con la Argentina se remontaba a 1873 cuando había sido inaugurado el monumento a Manuel Belgrano por él realizado. La elección de este escultor estuvo precedida por litigios respecto de un proyecto anteriormente encargado al escultor italiano Antonio Tantardini que el propio Carrier-Belleuse había sentenciado

⁷⁶⁵ . VICUÑA MACKENNA (1861), p. 18.

⁷⁶⁶ . KJELLBERG (1988), pp. 23-24. Gentileza de Carlos Reyero.

⁷⁶⁷ . VICUÑA MACKENNA (1902), p. 143.

⁷⁶⁸ . Ibidem, p. 141-142.

⁷⁶⁹ . MASSINI CORREAS (1962), p. 14.

diciendo que el sarcófago se asemejaba a una bañera y el altar a un mostrador⁷⁷⁰. Tantardini había sido discípulo de Lorenzo Bartolini y autor, entre otras obras, del monumento a Cavour en Milán (1865) junto a Odoardo Tabacchi, además de las estatuas de Bordoni y Volta para la Universidad de Pavia. En cuanto al mausoleo de San Martín, el mismo había sido ejecutado pensándose que iba a ubicarse en el centro de la nave principal de la Catedral, lo cual hubiera supuesto prácticamente la conversión de la misma en un Panteón Nacional. De ahí que se decidiera ubicarlo en la capilla donde se veneraba a Nuestra Señora de La Paz, ambiente que se puede apreciar es impropio para el monumento⁷⁷¹. Detalle curioso lo refleja el hecho de que el féretro con los restos del prócer tuvo que colocarse inclinado debido a que no cabía en otra posición.

En la última década de siglo la iniciativa más saliente tanto por su significación simbólica como por los pomposos festejos de su inauguración sería el monumento elevado en Yapeyú (Corrientes, Argentina), pueblo natal del Libertador. La idea partió del coronel Ernesto Rodríguez y se concretó a partir de 1895 cuando fue elegida como tipología, por encima de otras propuestas, la erección de una columna dórica rematada por un busto en bronce de San Martín, que, se decía entonces, era más apropiada para ese sitio casi desierto que una estatua, más usual en ciudades populosas. Se contrató la realización de la misma al taller de Felipe Boucau, con la indicación de que todos los materiales de la obra debían ser de procedencia argentina. El busto y los escudos e inscripciones de bronce quedaron en manos del escultor italiano Camilo Romairone, afincado en el país, y fueron fundidos en el arsenal de guerra de la nación a partir de cañones españoles procedentes de las guerras de la Independencia. El monumento fue apoyado legalmente desde el Congreso, en cuyas sesiones se escucharon exaltadoras voces acerca de la iniciativa: “Para completar su apoteosis, es preciso que su gallarda figura se levante sobre dura y enhiesta columna de granito, dominando con su mirada de águila los abiertos horizontes del suelo en que naciera; que esas auras que acariciaron sus sienes de niño, y esos rayos de sol que calentaron su alma, infundiéndole grandes anhelos y perfilando su rostro severo, azoten la faz e iluminen la frente del hombre y del guerrero, en el bronce que lo inmortaliza”⁷⁷².

El monumento fue inaugurado el 12 de octubre de 1899, acompañando al mismo el proceso de reconstrucción y refacción del templo de Yapeyú, con dos torres de estilo gótico. El folleto que recoge el proceso, las semblanzas del Libertador, y la descripción detallada de los festejos -con arco de triunfo erigido en el puerto para recibir a las ilustres autoridades incluido- incorpora en sus textos párrafos dignos de ser transcritos debido al trasfondo que muchos de ellos encierran. Así se glosaba ante la posibilidad de que el monumento fuera considerado pequeño para la significación del homenajeado: “El entusiasmo encontrará ese monumento, como cualquier otro, por vasto que sea; le encontrará pequeño. San Martín le hubiera encontrado demasiado grande. Desde su punto de vista habría tenido razón, pues esos hombres, a quienes con razón se considera sobrehumanos, tienen esta grandeza más: se consideran naturales. / Porque ellos ejecutan las grandes cosas, tan sensiblemente como el común de los hombres las pequeñas”⁷⁷³.

No faltarían asimismo las odiosas comparaciones que muchas veces llegaron a encerrar estas conmemoraciones, como si de una carrera de méritos olímpicos se tratase: “Declaramos ante el universo -se afirmaba- que San Martín es el más grande de los héroes... que San Martín a nadie injurió, que sufrió con cristiana resignación los más

⁷⁷⁰ . Ver: BEDOYA (1981).

⁷⁷¹ . Cfr.: MASSINI CORREAS (1962), p. 24.

⁷⁷² . *Yapeyú!...* (1900), pp. 36-37.

⁷⁷³ . *Ibidem*, p. 50.

inmerecidos ataques, aun después de retirado a su vida privada; de su boca no salieron revelaciones que mancillaran la honra ajena, ni de su pluma se deslizó el corrosivo veneno de la difamación: en todo esto es más grande que Bolívar y que Washington!”⁷⁷⁴.

La primera década del XX estaría marcada por los preparativos para la conmemoración del centenario de la Independencia argentina. Ante la inminencia de esta fecha señalada, las iniciativas de inmortalizar en monumentos a dicho suceso y a sus personajes más conspicuos, con San Martín a la cabeza, estarían a la orden del día. Las ciudades de provincia tomarían cartas en el asunto y veremos como en Santa Fe (1902), Mendoza y Corrientes (1904) se emplazarán en sus espacios emblemáticos monumentos al prócer; los pedestales de roca andina del primero y el tercero, serían llevados a cabo por el catalán Torcuato Tasso. No sabemos si por comodidad, economía o para evitar litigios, la decisión que se tomó en ellas fue la de solicitar duplicados del San Martín de Daumas, emplazado en el Retiro porteño. Pero las mismas no se harían a partir del molde original sino de un sobremoldeado a partir de la estatua, generando no solamente pérdida en la calidad estética lo que se aprecia en una evidente pérdida de detalles, sino también las lógicas quejas de los sucesores de Daumas quienes vieron multiplicarse las estatuas sin percibir por ello ningún emolumento ni siquiera respuesta a sus reclamos. Las copias corrieron como reguero de pólvora, inaugurándose una y otra vez en las ciudades del interior argentino y más tarde en el exterior, en ciudades como Bogotá, Pisco (Perú) o, tardíamente, en Madrid (1961), casi un siglo después de la inauguración del original.

Además de las voces que se manifestaron en contra por el hecho de que las autoridades ignoraran los derechos de propiedad del artista, varias fueron las personalidades que discutieron la calidad estética del monumento, por caso Justo Solsona, quien criticó a la comisión que encargó la obra afirmando que “tuvo el escaso acierto de acordar que se sacase una copia exacta de la estatua ecuestre que se levanta, sobre modesto pedestal, en la plaza de su nombre de la ciudad de Buenos Aires; acuerdo que tiende a vulgarizar una obra de medianas condiciones artísticas, ya repetida en Chile, Perú, y según parece, próxima a reproducirse también en la ciudad de Mendoza: como si al victorioso general no se le pudiese representar de otro modo y en otra forma”⁷⁷⁵. En esos años previos al Centenario sólo conocemos una estatua ecuestre de San Martín diferente a la de Daumas, obra también de un francés, Henri-Émile Allouard, autor de la que en 1909 se inauguró en el boulevard Sainte Beuve de Boulogne-sur-Mer, la localidad donde en 1850 había fallecido el Libertador, en el exilio. Originalmente se pensó que el monumento lo realizara Rodin pero éste pedía demasiado tiempo para ejecutarla, por lo que se optó por Allouard. Del mismo existe una copia en la Plaza San Martín de la ciudad argentina de La Plata.

El de Allouard, como el de Benlliure para Lima (1921), serían señalados paréntesis en la repetitiva iconografía ecuestre sanmartiniana, que vería una y otra vez surgir como hongos de la tierra las copias del de Daumas. A mediados de siglo, mostrándose irrefrenable la situación, el pintor Francisco Bernareggi no dudaría en considerar “que sólo las reproducciones de las obras maestras de la escultura universal educan estéticamente al pueblo, sin pretender, claro está, que esas réplicas puedan equipararse a la hermosura y vigor de las obras originales... La réplica, desde el punto de vista del homenaje y del reconocimiento histórico, casi me parece una irreverencia. Es como una ofrenda de flores marchitas.../ En nuestras ciudades -salvo rara excepción-

⁷⁷⁴ . Ibidem, p. 140.

⁷⁷⁵ . SOLSONA, J.. “Monumento a San Martín”. *La Ilustración Artística*, Barcelona, t. XXII, N° 1.101, 2 de febrero de 1903, p. 94.

se continúa colocando la misma reproducción mecánico industrial de la escultura ecuestre... del Libertador. Como si por licitación una empresa cualquiera no tuviera otra misión que sembrar a voleo esas réplicas en toda la extensión de nuestra patria. ¿Puede existir nada más triste y pobre que esa repetición continua, en serie, completamente vulgar, que muestra un concepto de fábrica, y que aparece centrando nuestras plazas?⁷⁷⁶.

En lo que respecta al original, el situado en la antigua Plaza del Retiro en Buenos Aires, durante largo tiempo se reclamó la construcción de un basamento digno para colocar la figura del Libertador que reemplazase el modesto sostén sobre el que estaba situado. Las quejas al respecto se acentuaron en los años que antecedieron a la celebración del Centenario. Podríamos citar aquí la frase de Carrera Damas quien afirma que “sucede con el culto a los héroes algo que no deja de alertar el sentido crítico: por el mismo hecho de ser objeto de un culto, se acaba por no saber exactamente si el héroe crece en razón del perfeccionamiento de su culto, o si esto último deriva de la creciente significación propia del héroe”⁷⁷⁷.

Así dadas las cosas, se convino con el escultor alemán Gustav Eberlein, por contrato celebrado el 28 de mayo de 1909, la realización de una gran plataforma de 16 metros de ancho en cuyas cuatro esquinas se levantarían los siguientes grupos alegóricos: *Partida para la guerra, La batalla, La victoria y Regreso del vencedor*. En los costados del zócalo se recordarían ocho hechos fundamentales de las guerras de la Independencia: las batallas de Tucumán, Salta, Tacuarí y Ayohuma, el combate de Riobamba, la Rendición de Montevideo, el Paso de los Andes y la Independencia del Perú. En el centro de la plataforma se ubicó un gran pedestal con la estatua de San Martín al pie de la cual se destaca una figura representativa de Marte. En los costados del pedestal se representaron las batallas de Chacabuco y Maipú y en la cara posterior el Combate de San Lorenzo. La inauguración del monumento tuvo lugar el 27 de mayo de 1910⁷⁷⁸.

La labor de Eberlein no quedó libre de críticas demoledoras, al igual que ocurrió con muchos monumentos, en especial cuando se trataba de artistas foráneos que debían testimoniar y situar iconográficamente hechos y personajes históricos que no les eran familiares, además, como en este caso, en un tiempo récord. Fue Eduardo Schiaffino, quien en ocasiones anteriores había manifestado su escepticismo respecto del rigor histórico y la emotividad que podía transmitir una obra de temática americana hecha por un europeo, quien se pronunció contra algunos detalles de la de Eberlein: “El paso de los Andes es todo movimiento de anarquía espiritual de las figuras; no hay dos caras que expresen la misma preocupación, el mismo anhelo, la pasión por la patria, el odio al enemigo, (que) fueron, evidentemente, las fuerzas que impulsaron a aquellos bravos a la contienda. Nada de esto se lee en sus rostros, pues la impresión de furia que se nota en el uno es bruscamente desmentida por la actitud de indiferencia del vecino. / La obra carece en absoluto de unidad psicológica, lo que es fundamental defecto. El señor Eberlein no tiene sentido histórico. El mismo bajorrelieve nos lo prueba. La caballería argentina, en aquel episodio glorioso, no pudo tener los briosos ejemplares que el artista se ha complacido en presentar. Nuestros granaderos fueron jinetes de cabalgaduras criollas y no de equinos engordados para las piruetas de circo. En la cuesta resbaladiza, estrecha y llena de peligros para el caballero y el caballo, nos presenta al General San Martín y a su estado mayor montando potros piafantes o que caracolean con la libertad del que el gaucho doma en la llanura argentina. La difícil jornada de atravesar los Andes no fue una excursión por caminos lisos.

⁷⁷⁶ . PRÓ (1949), pp. 130-131.

⁷⁷⁷ . CARRERA DAMAS (1973), p. 219.

⁷⁷⁸ . “Crónica del Centenario. El monumento a los ejércitos de la Independencia. El escultor Eberlein”. Atlántida, Buenos Aires, t. I, N° 3, 1911, pp. 422-427.

Fue la reproducción, sombreada por dificultades superiores a la campaña de Napoleón al franquear los Alpes...”⁷⁷⁹.

Dentro de la Ley del Centenario promulgada en 1909 estaba prevista la erección de numerosos monumentos además de las modificaciones del pedestal del de San Martín. Destacaba el amplio conjunto de los que se erigirían en Buenos Aires, incluyendo el dedicado a España que realizaría Arturo Dresco, pero también otros en el interior del país, muchos de ellos concretados tardíamente como el dedicado a Güemes en Salta (Víctor Garino, 1927) o el de la Bandera en Rosario (Ángel Guido y otros, 1957). De los más destacados y cuya realización se llevó a cabo sin demasiadas dilaciones fue el monumento al Paso de los Andes emplazado en el cerro de la Gloria, en Mendoza, obra del escultor uruguayo Juan Manuel Ferrari, inaugurada en febrero de 1914. Para su diseño Ferrari se valió de dos proyectos suyos que habían sido descartados en el concurso para el monumento a la Independencia convocado en 1907, presentados bajo los lemas de *Tabaré* e *Ismael*, los que combinó para dar acabado al mismo. Para este monumento existía un antecedente ya que en 1888 se había votado su erección, aunque la ley no llegó a cumplirse.

Ferrari, quien fue el escultor más destacado del Uruguay en el cambio de siglo, había sido pensionado por el gobierno de su país, instalándose en Roma en 1890 donde estudió junto a Ettore Ferrari y a Ercole Rosa. Seis años después regresó a Montevideo y en los años siguientes trabajó allí y en Buenos Aires. Además del de Mendoza fue autor del monumento a Lavalleja emplazado en Minas (Uruguay) en 1902, la estatua de Artigas para el monumento en San José, el monumento conmemorativo de la batalla de Piedras (1911), y, al fallecer en 1916, se aprestaba a realizar el monumento a Garibaldi en Montevideo, obra originariamente encomendada al catalán Agustín Querol a quien también había sorprendido la muerte antes de realizarla. El monumento mendocino destaca por su base piramidal caracterizada por la idea de elevación montañosa, como si se tratara de una repetición del cerro en el que se emplaza la propia obra, de indudable carga simbólica. Nos recuerda por esta propiedad al pedestal rocoso construido por Torcuato Tasso en Corrientes para el monumento a San Martín, claro está, mucho menor que el del Paso de los Andes. Lo preside la estatua ecuestre del Libertador, que es escoltado por dos grupos escultóricos compuestos por cinco granaderos a caballo cada uno. Encima de San Martín se aprecia el escudo argentino, y en el remate del monumento la caballería en posición de ataque, al toque del clarín, y la figura de la Libertad que levanta los brazos a la par de romper las cadenas; un cóndor a su lado se dispone a levantar vuelo⁷⁸⁰.

En la iconografía sanmartiniana, en lo que hace a la escultura, con todos los cuestionamientos que puedan hacerse, un soplo de aire fresco significó el monumento al Libertador que los peruanos encargaron al escultor valenciano Mariano Benlliure y que se inauguró en Lima en 1921, año de la conmemoración del centenario de la independencia peruana. Nuevamente, como había ocurrido casi sesenta años antes con el Bolívar de Tadolini, Perú mostraba una cierta independencia estética emplazando un monumento de carácter absolutamente original. Con éste de San Martín y con el de Bolívar que realizaría en 1926 para Panamá, Benlliure se convertiría en el primer escultor (posiblemente el único) en inmortalizar con sendos monumentos de relevancia a los dos Libertadores de América.

El de San Martín de Lima muestra en su parte anterior la figura de una mujer de grandes proporciones que simboliza al Perú, llevando una corona con dos ramas de laurel; “Está cubierta con un casco de bronce ricamente decorado con los cuernos de la abundancia, rematado por una llama, el animal legendario del Perú, que con el árbol de la

⁷⁷⁹ . *La Prensa*, Buenos Aires, 18 de abril de 1910. Cit.: MAGAZ-ARÉVALO (1985), pp. 231-232.

⁷⁸⁰ . Amplias referencias en: GARCÍA (s/f).

coca y los citados cuernos de la abundancia forman los atributos del Estado nacional. En la parte posterior, un grupo en bronce simboliza al Ejército del Plata, personificado en un granadero argentino... y un soldado peruano, con las banderas de ambos países cruzadas en señal de unión y fraternidad”⁷⁸¹. Respecto del primer detalle, se suele decir que a Benlliure se le había encargado esculpir entre las manos de la mujer una “llama votiva”, y, sin entender la orden, incluyó la figura de la llama, el “animal legendario” sobre su cabeza.

Algunos autores han señalado respecto de esta obra que Benlliure habría tomado de modelo una de sus realizaciones anteriores, el monumento al general Martínez Campos, inaugurado en el Retiro de Madrid en 1907, sobre todo en lo que respecta al pedestal rocoso, una tipología cuyo antecedente más significativo lo constituía el monumento a Pedro el Grande en San Petersburgo (1782), de Etienne-Maurice Falconet. En el caso de San Martín, Benlliure ligó el carácter del basamento a la idea del paso de los Andes, como antes lo habían hecho Tasso y Ferrari, cuyo carácter pedregoso era más auténtico y menos estilizado que el diseñado por el valenciano, que parece querer acercarse en estética a las murallas incaicas del Cusco. Para su erección contó con la ayuda del escultor madrileño Gregorio Domingo Gutiérrez quien se trasladó al Perú en 1919 para supervisar la instalación del mismo y que aprovechó la ocasión para lograr encargos como el monumento a Bartolomé Herrera que por él realizado, sería inaugurado en 1922.

Este monumento, tal como señala Alfonso Castrillón-Vizcarra, fue el monumento más representado de Lima a través de la caricatura, uno de los géneros artísticos más vinculados a la estatuaria pública, relación que merecería una atención mayor como tema de investigación desde un punto de vista artístico-sociológico, y que marca en cierta medida el pulso de la presencia activa del monumento en la ciudad. Castrillón recoge varios testimonios en este sentido, respecto del San Martín de Benlliure, algunos inclusive de antes que la inauguración del mismo, como el que se ve al prócer con medio cuerpo fuera de la cabalgadura y dirigiéndose a las mujeres desnudas talladas en piedra y que aparecen sosteniendo guirnalda en torno a la efigie principal: “Señoritas, se van a helar de frío en este páramo, esperando el centenario: vengan a la grupa de mi potro para entrar en calor que para algo el himno habla de San Martín inflamado...”⁷⁸².

Aun siendo el de Benlliure el monumento más destacado de San Martín en la capital peruana, debemos señalar la existencia de dos anteriores, uno realizado por Agustín de Marazzani erigida en el Callao en 1901, y la del mallorquín Rosselló, inaugurada en 1906 frente al Parque de la Exposición y que hoy, habiendo sido despojado el ángel que coronaba el monumento, se encuentra en la avenida San Martín en Barranco. Rosselló es autor de numerosas esculturas funerarias en la capital peruana y uno de los más prolíficos, en este sentido junto al italiano Ulrico Tenderini. Es interesante señalar un dato respecto de la emplazada en el Callao, ya que para su erección se desplazó un busto en mármol del coronel José Gálvez, héroe de la lucha contra los españoles en 1866, y que había sido colocado tres años después de aquella gesta heroica. Así, San Martín “quitó” de su sitio a Gálvez. Pero en 1936 un gran monumento a Gálvez, realizado en bronce por el escultor Luis F. Agurto, habría de “recuperar” el lugar, debiendo trasladarse el San Martín a la Av. Buenos Aires⁷⁸³.

Al igual que vimos con Bolívar, la representación estatuaria de San Martín amplió sus horizontes en el siglo XX, no obstante la estandarización de la estatua de Daumas. Muchos de los monumentos, tanto los que no pasaron del papel y la maqueta como los que se llevaron a cabo, surgieron en torno a 1950, al conmemorarse el

⁷⁸¹ . Cit.: QUEVEDO PESSANHA (1947), p. 433.

⁷⁸² . *Varietades*, Lima, 5 de junio de 1920. Cit.: CASTRILLÓN-VIZCARRA (1991), p. 366.

⁷⁸³ . GAMARRA PUERTAS (1974), p. 121.

centenario de la muerte del prócer. Uno de los sitios que históricamente debía cobijar un monumento era el llamado *Campo de la Gloria* donde se libró la batalla de San Lorenzo en 1813, una de las victorias decisivas del ejército patrio. Para esas fechas quien presentó uno de esos proyectos, a la postre trunco, fue el conocido arquitecto Angel Guido, quien planteó una iconografía innovadora: “En la efigie de San Martín al frente de sus granaderos, se ha buscado que su figura ecuestre presida, heroicamente, el conjunto. Como se verá... monta un caballo alado, como un Pegaso criollo, conducido por nuestro cruzado de la espada, venido a América para libertarla”. Añadía Guido en su presentación que se comprometía a dirigir los trabajos sin pensar en beneficios propios, “conforme a la lección sanmartiniana del desinterés, sobreponiendo siempre los valores espirituales de la Patria a los valores materiales del interés personal”⁷⁸⁴.

Nos interesa rescatar esta última frase en el sentido de que fue habitual ver en los artistas estos gestos de desinterés, acordes con el sentimiento de patriotismo que ponía en movimiento la maquinaria de los homenajes a los próceres y a los hechos históricos que habían honrado a la Nación. Un ejemplo similar que podemos citar es el del pintor argentino Antonio Alice, quien realizó en torno a 1915 el retrato de *San Martín en Boulogne-sur-Mer*, la ciudad francesa donde acabó sus días. John O’Neill, norteamericano de paso por Buenos Aires, quiso comprarle a Alice el cuadro para llevarlo a Chicago, lo que originó la patriótica respuesta del artista: “Siento mucho, señor, no poder aceptar su gentil ofrecimiento. Pero mi San Martín lo hice para mi patria y no quiero que él vaya a ningún otro país que no sea el mío. Si en la Argentina nadie me lo compra, no lo venderé. Y si me muero de hambre, la tela ha de servirme de mortaja...”⁷⁸⁵.

Como ocurrió con Bolívar y otros personajes de la Independencia y de la historia americanas, el correr del siglo XX fue permitiendo la aparición de nuevas alternativas iconográficas y cambios sustanciales en cuanto al uso de los materiales. Así, en 1947, tres años antes de la conmemoración del centenario de la muerte del Libertador, se inauguró en la Plaza de Chile, en Mendoza, el monumento a San Martín y O’Higgins, obra del escultor chileno Lorenzo Domínguez. Volcado de lleno a la talla directa en piedra, siendo la de esta obra proveniente de la Quebrada del Toro, Domínguez aborda esta como otras obras suyas persiguiendo una expresión arquitectónica, como también se verá en la estatua de San Martín (1950) encargada por la Universidad Nacional de Tucumán. Una de las tipologías que se impuso en esos años fue la del monumento basado en un relieve historiado, destacando en especial el ubicado en La Boca (1950), obra de Roberto J. Capurro, en que se ve a San Martín cabalgando sobre pedestal y rodeado del pueblo trabajador, y también el que realizó Luis Perloti para Mar del Plata, inaugurado en 1953, que mostraba al Libertador en su lecho de muerte, cubierto con la bandera argentina sostenida por uno de sus granaderos, que incorporaba la leyenda “Su ascensión hacia la inmortalidad”.

En Buenos Aires destacó la creación de un espacio simbólico ubicado en una zona parquizada de Palermo, donde se llegó a construir, inclusive, una réplica de la casa en la que el General vivió sus últimos años y en la que falleció, en la localidad francesa de Boulogne-sur-Mer. En ese sector se llevó a cabo un interesante programa monumental, cuya estatua más significativa es sin duda la realizada por Ángel Ybarra titulada *El abuelo inmortal*, que responde a la idea de paternidad, respeto y veneración que suscita la ancianidad. La misma fue firmada en 1949, un año antes de las celebraciones, y presenta una iconografía atípica del Libertador pero completamente aceptada en los anales de la historia argentina, sobre todo la que se enseñaba y se

⁷⁸⁴ . DE MARCO (1978), p. 129.

⁷⁸⁵ . SOIZA REILLY, J. J. DE. “Un gesto”. *La Nota*, Buenos Aires, 3 de febrero de 1917.

difunde históricamente en nuestras escuelas, versión que presenta al Libertador en su senectud como un sabio consejero. Es interesante señalar que el escultor contó con la facilidad que supuso la existencia de un daguerrotipo de San Martín tomado en 1849, un año antes de su muerte, que posibilitó una representación más precisa de la fisonomía del Libertador durante su vejez; se trata de un caso único de existencia de un documento absolutamente fidedigno en la iconografía del prohombre. En la representación escultórica vemos a un San Martín disfrutando de su ancianidad, ya en el exilio francés, junto a sus nietas, a quienes alecciona en los valores de la patria. Los relieves son harto significativos: en uno de ellos se ve a *San Martín cultivando Dalias* mientras en los otros dos se lo ve *A la ribera del Sena* y *Limpiando sus armas*, mientras recuerda con nostalgia las luchas por la Independencia, y su pensamiento e imaginación vuelan hacia la patria, ahora tan lejana.

A espaldas del “abuelo inmortal” se halla la Plaza de Chile, en la cual fueron integrados en las mismas fechas varios monumentos de desigual calidad artística y dispar significación, vinculados todos, de una manera u otra, a la gesta sanmartiniana. En este sobresale por su rareza el monumento a la Virgen del Carmen de Cuyo, de Quintino Piana, en la que la figura de San Martín queda subordinada a la de la Virgen, a quien le ruega por sus campañas y ofrenda sus victorias, como puede verse en los relieves que componen el pedestal. Los monumentos a San Martín tuvieron pues en 1950 como en otras fechas indicadas (por ejemplo cuando en 1978 se celebró el bicentenario de su nacimiento) una masiva erección, accediendo aquellas poblaciones que aun no habían erigido el monumento de rigor, o inclusive, como vimos en el caso de Buenos Aires, la ocasión de instalar o aumentar el número de esos monumentos.

Entre las dos efemérides se continuaron los emplazamientos conmemorativos, tanto en el interior de la Argentina como en el exterior, sobresaliendo la inauguración en 1961 del monumento a San Martín en el Parque del Oeste de Madrid. Para el mismo se recurrió por enésima vez a la ya excesivamente trillada y sobrefundida estatua de Daumas, perdidas en el proceso casi definitivamente las calidades de los detalles que se aprecian en el original de Buenos Aires. Su erección estuvo comprendida dentro de las celebraciones del sesquicentenario de la Revolución de Mayo, y fue colocada sobre un pedestal para el cual los escultores Luis Perloti y Agustín de la Herrán Matorras, argentino y español respectivamente, ejecutaron sendos relieves representando el primero *El cruce de los Andes* y el de Herrán *La carga del escuadrón Borbón en Bailén*, recordando que San Martín había luchado contra los franceses en dicha batalla, en 1808, y como una manera de involucrar a ambas naciones en la concepción simbólica del monumento. De la Herrán sería autor en 1971 tanto del monumento a la Hispanidad ubicado a pocos metros del de San Martín, frente al Museo de América, y del monumento al combate de Arjonilla emplazado en dicha localidad de la provincia de Jaén, conmemorativo de la primera hazaña de San Martín (antes de Bailén) y cuya iconografía le representa siendo socorrido por el soldado de húsares Juan de Dios, casi un precedente del papel que en la batalla de San Lorenzo (1813) le cabría al sargento Juan Bautista Cabral⁷⁸⁶.

En 1963, se inauguró otro de los grandes monumentos ecuestres a San Martín existentes en el continente, el realizado por el uruguayo Edmundo Prati e inaugurado en Montevideo. En palabras del propio autor, era ésta la obra “en cuyos valores me afirmo y con la cual creo haber realizado un magnífico ejemplar, difícil de igualar... he recibido testimonios de que en el ambiente culto y artístico se lo considera uno de los monumentos ecuestres más hermosos, de los que han sido realizados en nuestra América”. Más adelante hacía reflexiones acerca de sus objetivos: “En el monumento al

⁷⁸⁶ . Ver: <http://web.jet.es/aherran/>

Gral. San Martín, lo he querido representar como héroe, en el momento más culminante de su actuación gloriosa, como se presentó en Lima cuando acababa de libertar el Perú”⁷⁸⁷. Este monumento a San Martín daba concreción a una Ley promulgada en 1932, como parte de los festejos del Centenario celebrado dos años antes, en la que se estipulaba la realización de un homenaje, en el Uruguay, a la República Argentina. Convocado un concurso en cuyo jurado participaron el arquitecto Martín Noel y el escultor Carlos De la Cárcova, ambos argentinos, en 1941 se adjudicó la obra a Prati quedando relegado al segundo lugar otro uruguayo, Antonio Pena.

Finalizamos con la descripción que hace Walter Laroche de dicho monumento: “Un San Martín de expresión serena, calma y heroica. La vestimenta es la que usó durante años, la casaca de Coronel de Granaderos, cinturón de granadero y pantalón ceñido. Guantes a la mosquetera, con la capa hacia atrás, dejando ver las charreteras. Todo en un estilo sobrio, nada decorativo. Sobre la casaca lleva la condecoración que le otorgó la Patria después de Chacabuco. Su caballo es un caballo de guerra. El bastón es el símbolo del poder. Es el bastón de los capitanes espartanos que describe Plutarco en *Vidas Paralelas*. Simboliza el poder sobre el ejército que los magistrados de Esparta daban al Capitán. San Martín conduce en su bastón el poder conferido por su pueblo para que cumpla la misión confiada. El bastón en la concepción de Prati es un símbolo de la magnitud del Héroe, más que una reminiscencia de orden histórico”⁷⁸⁸. El homenaje uruguayo a la Argentina tendría su contrapartida con la erección del monumento a José Gervasio Artigas en Buenos Aires, obra insigne de José Luis Zorrilla de San Martín realizada junto al arquitecto argentino Alejandro Bustillo e inaugurada en 1973.

14.d. Otros personajes vinculados a la Independencia

14.d.1. Próceres sudamericanos

Si bien los monumentos a Simón Bolívar y a José de San Martín, como pudimos apreciar, constituyen la temática de mayor relevancia entre los personajes vinculados a la Independencia, dado el carácter continental de sus gestas, en los distintos países americanos, en algunos de ellos compartiendo protagonismo con aquellos, otros héroes fueron elevados a los altares laicos como padres de la patria. Sobre la monumentalización de todos ellos se podrían escribir muchas páginas, como de hecho se ha realizado en algunos casos por ejemplo la recuperación de las estatuas de José Gervasio Artigas en el Uruguay que minuciosamente trató Walter Laroche. En el presente apartado es nuestra intención dar cuenta de algunos de esos personajes y de las obras monumentales más significativas llevadas a cabo en su conmemoración.

Podríamos comenzar el recorrido desde el sur, desde Chile y Brasil, con las conmemoraciones a Bernardo O’Higgins y a Pedro I respectivamente. O’Higgins, tras la batalla de Chacabuco junto a San Martín, fue nombrado Director Supremo en su país, organizando el gobierno en lo jurídico y en cuestiones de educación y cultura, mostrándose como un gran estadista. Tras la inauguración del monumento a San Martín en Santiago (1863), se daría forma a la idea de homenajear a O’Higgins, lo cual se cristalizaría con la develización del monumento en mayo de 1872. Fue su autor Albert Carrier-Belleuse quien en los mismos años trabajaba en otro monumento para América, el de Manuel Belgrano, que sería inaugurado al año siguiente en la Plaza Mayor de Buenos Aires. El de O’Higgins es el más dinámico de los mencionados, y le representa montado en su encabritado caballo

⁷⁸⁷ . PRATI (1967), pp. 61 y 63.

⁷⁸⁸ . LAROCHE (1980), t. I, p. 171.

en la heroica salida de Rancagua. Sigue la modalidad que analizamos en otras obras, como el relieve de Bolívar triunfante del monumento al Libertador hecho por Fioravanti para Buenos Aires, que muestra al militar americano vencedor sobre el cuerpo del enemigo derrotado.

Los relieves en bronce del monumento a O'Higgins son obra del escultor chileno Nicanor Plaza y representan *La Batalla del Roble* y la *Abdicación de O'Higgins*. Plaza, tras su primera formación en Chile, se había instalado en París adonde acudió junto a su maestro Auguste François en 1863. Cuatro años después abriría taller propio en la capital francesa, regresando a Chile en 1871 para desempeñar el cargo de profesor-director de la Escuela de Escultura. Allí tendrá como discípulo a Virginio Arias, el autor de la paradigmática obra *El descendimiento* (1887) conservada en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago, además de ser autor del monumento al General Baquedano (1928) y varias esculturas funerarias. En 1899, Plaza decidió alejarse de su tarea docente y de su cargo de director para radicarse en Roma. En lo que a Carrier-Belleuse respecta, además de los señalados monumentos ecuestres a O'Higgins y Belgrano (el caballo de éste último lo realizó Manuel de Santa-Coloma, escultor argentino radicado en París), es autor de otros dos destacados monumentos en las capitales chilena y argentina, el dedicado a las víctimas del incendio de la Compañía de Jesús del 8 de diciembre de 1863 (1873) y el Mausoleo de San Martín en la Catedral metropolitana (1880) respectivamente.

En Buenos Aires se erigió otro importante monumento a Bernardo O'Higgins, realizado por el escultor chileno Guillermo Córdova Maza en 1916 e inaugurado dos años después. El mismo destaca por la postura del corcel que aparece frenando de golpe tras tirar el héroe de las bridas. Como detalle señalar la presencia, en las esquinas del pedestal, de *fascios*, señal inequívoca de las logias masónicas que intervinieron en la promoción del monumento, injerencia ésta muy frecuente en la estatuaria americana lo mismo que en numerosos edificios de corte neoclásico. En Chile, otros protagonistas de la Independencia fueron monumentalizados, por caso Manuel Blanco Encalada, de notable acción vinculado a la Armada chilena, responsable entre otros aspectos de la liberación de Chiloé, y nombrado Presidente de la República en 1826, quien sería llevado al bronce por el español Antonio Coll i Pí en la ciudad de Valparaíso.

En Brasil, la conmemoración de la Independencia y de los personajes que la cristalizaron tuvo uno de sus momentos más singulares al inaugurarse el monumento a Pedro I, emperador de Brasil entre 1822 y 1831. Este monarca fue Pedro IV para los portugueses, desde el fallecimiento de su padre en 1826, pero pronto abdicó el trono luso en favor de su hija María II. Podríamos señalar como dato la existencia, antes de la paradigmática fecha de 1822, de una propuesta de monumentalizar al emperador portugués en el Brasil, João VI, proposición surgida en 1813 y apoyada por el presidente del Senado dos años después aunque no se llegó a concretar. Este emperador tiene hoy un monumento ecuestre en Río de Janeiro, realizado por Barata Feyo e inaugurado en 1965.

El primer proyecto de monumentalizar a Pedro I surgió en octubre de 1824, dos años después de proclamar la independencia brasileña coronándose como emperador, tras el denominado grito de Ypiranga. El año anterior, tras el retorno de su padre a Portugal, se había convertido en príncipe regente de Brasil. En 1834 tras el fallecimiento de D. Pedro en su ciudad natal, Queluz, se dieron iniciativas en Portugal para tributarle homenaje a través de un monumento, variando las propuestas entre la estatua ecuestre y la columna conmemorativa. El primero en concretarse en el país ibérico sería el ecuestre inaugurado en Porto en 1866, obra del francés Anatole Célestin Calmels, erigiéndose en 1870, en el Rossio de Lisboa, la columna que corona de pie la figura del monarca; de ellos hablaremos más adelante.

Del concurso convocado en Río de Janeiro en 1825 se sabe que Auguste Henri Grandjean de Montigny, arquitecto llegado con la Misión Francesa de 1816, presentó dos proyectos, uno de estatua ecuestre destinado a la Plaza de la Constitución, y una estatua de pie, para la Plaza de la Aclamación⁷⁸⁹. También presentaron proyectos el pintor Manoel Araújo Porto-Alegre y Pierre Magni, éste también ecuestre. La siguiente convocatoria se abriría entre 1853 y 1855, de carácter nacional, para el que se presentaron treinta y cinco proyectos, siendo vencedor el del brasileño J. Maximiano Mafra que llevaba el lema *Independencia o Muerte*, y tercero el del francés Louis Rochet a quien finalmente se adjudicaría la parte estatuaría, siendo Mafra autor del pedestal. El monumento, de 15,7 metros de altura y uno de los más significativos de Río de Janeiro, se inauguró en la Plaza de la Constitución (hoy Tiradentes) en 1862. El emperador aparece con el brazo derecho levantado y sosteniendo en él un papel que reza: “Independencia de Brasil”⁷⁹⁰. Para los actos de inauguración, a los que asistió Rochet, se dejó de lado por completo a quien había sido el autor del proyecto, es decir Maximiano Mafra.

La fortuna de Rochet se extendería al serle encargada la estatua de José Bonifacio de Andrada y Silva (1872), patriarca de la Independencia, estadista, poeta y científico que ejerció como tutor de Pedro II. La experiencia de Rochet, discípulo de Pierre-Jean David d’Angers, era reconocida a través de varias esculturas de Napoleón Bonaparte, en especial la que lo muestra como estudiante en Brienne, que presentó en la Exposición Universal de París en 1855 antes de ser colocada en esa localidad, frente al Hôtel de Ville. También por estatuas ecuestres como el bronce de Guillermo el Conquistador en Falaise, Normandía (1851), y el Carlomagno acompañado por Roland y Olivier (1853-67) instalado en 1878 en el atrio de la catedral de Notre Dame en París y cuya parte arquitectónica le cupo a Eugène Viollet-le-Duc. Era asimismo autor de los monumentos a Fodéré en St. Jean-de-Maurienne (1846), a Drouet d’Erlon en Reims (1849), a la marquesa de Sévigné en la Plaza del Palacio en Grignan (1857-1859), y a posteriori del de Río de Janeiro, haría el de Daumesnil en Vincennes (1873)⁷⁹¹.

En cuanto a los monumentos brasileños de Rochet, Paulo Knauss vincula entre sí a ambos, el de Pedro I y el de José Bonifácio, analizándolos conceptualmente de forma paralela: “Las dos piezas fueron concebidas conjuntamente y guardan una identidad complementaria: en la segunda, la inscripción de las fechas del cincuentenario indica el parentesco entre las obras. Si, en el caso del monumento al Emperador, se instauraban simbólicamente los emblemas del tiempo y del espacio de la acción fundadora, el monumento al Patriarca de la Independencia identifica su personaje como intelectual, acompañado de libros y de una pluma (de escribir) y en situación de lectura. Además, en los cantos del basamento, se instalaron alegorías de las virtudes clásicas, identificando el Estado con apenas una acción histórica -el gesto fundador de D. Pedro I-, más también por sus cualidades. La figura de José Bonifácio representa la razón del Estado. Metafóricamente, la razón y la acción histórica representadas por las dos imágenes afirman el papel social del Estado en la construcción de la nación”⁷⁹².

Uno de los méritos que le cupo a Pedro I y que quedó reflejado en sus iconografías, como se advirtió, fue la institución de una carta constitucional en 1824, la cual tuvo vigencia hasta 1899. Ello quedó reflejado en el monumento de Rochet. La exaltación de la Independencia en este monumento se afirma con la confluencia del personaje central y las alegorías indígenas que, con marcado sentido etnográfico,

⁷⁸⁹ . FRIDMAN (1996), p. 21.

⁷⁹⁰ . MESQUITA DOS SANTOS (1999), p. 138.

⁷⁹¹ . Cfr.: GARDES (1994), pp. 73-74.

⁷⁹² . KNAUSS (2000), pp. 410-411.

acentuaban el “americanismo” del conjunto. Puede decirse que se trata de un monumento de integración nacional, potenciado por la mención de todos los estados brasileños. No fueron ajenas, como se sabe, las polémicas en torno a estas representaciones de los ríos americanos, donde el Amazonas y el San Francisco, más que indios de esa región, se parecían más a pieles rojas norteamericanos.

Le siguió el citado monumento emplazado en Porto (este dedicado a Pedro IV), obra ecuestre también de un francés, afincado en Portugal, Anatole Célestin Calmels, tras concurso iniciado en 1861. La figura del emperador aparece en actitud de entregar a los portugueses la Carta Constitucional, siguiendo en cierta medida el modelo de Rochet como señala Paula Mesquita dos Santos. Lo curioso del caso es la facilidad con que Calmels se impuso en el concurso, relegando al segundo lugar al reputado escultor portugués José Joaquim Teixeira Lopes, cuya proyecto era una estatua ecuestre directamente copiada de la de Rochet en Río de Janeiro.

En 1870 fue inaugurada la columna conmemorativa a Pedro IV que corona la figura de éste, siendo la obra también ganada en concurso por dos franceses, Jean Antoine Gabriel Davioud y Louis Valentin Elias Robert. Algunos críticos vieron en el personaje central la figura del emperador Maximiliano de México, como si los escultores hubieran aprovechado una obra descartada. En el concurso, que había sido convocado en 1864 se desechó taxativamente la idea de erigir una escultura ecuestre, fundamentándose en que estas estaban destinadas a exaltar a los conquistadores y guerreros famosos por sus hazañas militares, mientras que lo que se quería ensalzar de D. Pedro eran sus cualidades cívicas. A diferencia del de Brasil, donde las alegorías tenían aquella marcada intencionalidad “americanista”, en el de Lisboa se colocaron figuras simbolizando a la Prudencia, la Justicia, la Fortaleza y la Moderación⁷⁹³.

Por último, no debemos dejar de señalar en el Brasil la importancia de Joaquín da Silva Xavier “Tiradentes”, precursor de la emancipación. El monumento históricamente más destacado fue el realizado por Virgilio Cestari e inaugurado en Ouro Preto en 1894. De su inauguración se conserva un estupendo documento, el lienzo realizado por el francés Émile Rouède. El héroe de la Inconfidencia Mineira tendría su segundo homenaje escultórico de importancia en 1892, al cumplirse el centenario de su muerte, en el pueblo que lleva su nombre en Minas Gerais.

Iniciado el siglo XX, con la consolidación del monumento público en las urbes americanas, otros héroes de la epopeya libertadora verán multiplicarse sus conmemoraciones en plazas y avenidas de sus países de origen, o, como en el caso de Sucre, de naciones en las que les cupo un papel fundamental en dicha emancipación. Por supuesto, las crecientes relaciones entre los diferentes países del continente y los homenajes mutuos entre los mismos, irán derivando en el emplazamiento de estatuas y bustos de personajes de un país en los vecinos, forma que se consideraba de las más prestigiadas cuando de hermanamientos se trataba. Esto ocurrirá por caso con el prócer uruguayo Artigas cuya efigie está repartida por numerosísimas ciudades del continente, tratándose por lo general de copias de la realizada por Juan Luis Blanes en 1878.

Respecto de los monumentos a Sucre, en Quito se planteó la erección de una estatua en 1874 a ser ejecutada por el español José González y Jiménez, no llevándose a cabo debido a limitaciones técnicas insalvables. El arquitecto Gualberto Pérez realizó un nuevo diseño de pedestal y estatua que fue enviado a París en 1887, siendo contratado para llevar a cabo el monumento el escultor francés Jean Alexandre Falguière quien le introdujo al proyecto ligeros cambios. El mismo fue inaugurado en 1892 en el atrio del templo de Santo Domingo y muestra al mariscal de pie, avanzando decididamente con la pierna izquierda por delante; con la mano izquierda sostiene la espada y con la otra hace el

⁷⁹³ . MESQUITA DOS SANTOS (1999), p. 144.

ademán de dirigirse al pueblo⁷⁹⁴. Poco antes de esas fechas Falguière había estado trabajando en otro monumento destinado a América, concretamente el ecuestre al general José María Paz encargado por las autoridades de la ciudad de Córdoba en 1883 e inaugurado cuatro años más tarde.

En Cumaná (Venezuela) se inauguró otra estatua a Sucre, ecuestre, el 28 de octubre de 1890, obra del italiano Giovanni Turini, fundida en Chiopee por la Ames Manufacturing Company. “Aparece en ésta el preclaro hijo de Cumaná sofrenando el caballo en el acto de señalar con el índice de la mano derecha a su ejército el campo de Ayacucho. Sostiene esta mano el sombrero al tres, como quien al acto de saludar a su ejército, después de recorrer el campo, se ocupará ante todo de anunciarle que había hallado el campo de la victoria, y lo señalara con el índice”⁷⁹⁵. Turini había llegado a Venezuela contratado por el gobierno de Joaquín Crespo, y entre sus realizaciones destacaría la estatua de Colón que fue presentada en la exposición de Chicago de 1893 y emplazada luego en Caracas. La misma acabaría por ser trasladada a Güiria; en fechas recientes se emplazó en El Calvario, el sitio del emplazamiento original en la capital, una realizada por Arturo Rus Aguilera (1985).

El gran momento de la monumentalización de Sucre llegará en torno a 1924, año en el que se conmemoró el centenario de la batalla de Ayacucho. Dos años antes se había inaugurado en Caracas la estatua ecuestre realizada en París por Lorenzo González, escultor que sería también autor de otros monumentos conmemorativos en la capital venezolana en especial los ubicados en los años treinta en el Ministerio de Educación y dedicados a Juan Manuel Cajigal, Simón Rodríguez, Andrés Bello y José María Vargas. En 1924 se inauguró en Lima la estatua ecuestre de Sucre ejecutada por David Lozano, la cual se copiaría y emplazaría cinco años después en la propia ciudad de Ayacucho. Pero indudablemente la más importante habría de ser la inaugurada en La Paz (Bolivia), obra del escultor italiano Enrico Tadolini.

En el Uruguay la figura más sobresaliente es la de José Gervasio Artigas. Así como en el caso de Bolívar analizamos como se fueron consolidando como imágenes paradigmáticas dos estatuas realizadas por los italianos Pietro Tenerani y Adamo Tadolini, el primero representándolo de pie y el segundo ecuestre, algo similar ocurrirá con el prócer uruguayo. En su caso, las efigies más afortunadas serán, con el paso de los años, la pedestre realizada por Juan Luis Blanes cuyas copias erigidas en todo el mundo superan con creces el centenar, y la ecuestre realizada por Angelo Zanelli e inaugurada en Montevideo en 1923 que si bien no ha sido copiada, sí se ha convertido en imagen emblemática. Habrá otras destacadas como la realizada por otro italiano, Ezio Ceccarelli, para la ciudad de Paysandú, o el también ecuestre concebido por el uruguayo Edmundo Prati para la ciudad de Salto. Prati sería autor del emplazado en 1944 en Concepción del Uruguay, el primer monumento dedicado al prócer uruguayo en la Argentina, y también del monumento a San Martín inaugurado en la avenida Agraciada de Montevideo en 1963.

Antes de iniciar el recorrido por los proyectos escultóricos y sus concreciones a partir del XIX, nos interesa transcribir las reflexiones de Román Berro acerca del culto a Artigas que el califica de “algo instintivo, ajeno a todo raciocinio. Poco a poco, con la lentitud de las grandes empresas, algunos obreros abnegados fueron desescombrando la espesa capa de prejuicios que cubría su nombre. Se rectificaron conceptos, se compulsaron documentos, se refutaron calumnias, y Artigas, libre al fin de escoria y de lodo, penetró

⁷⁹⁴. *Guía Arquitectónica de Quito* (1992).

⁷⁹⁵. VARGAS RAMIREZ Y OTROS (1995), pp. 143-144.

‘por su propia virtud’ en el panteón americano”. Señala también que, para 1923, la figura del prócer estaba “madura ya para el bronce de la gloria”⁷⁹⁶.

Para referirnos a la monumentalización de Artigas debemos comenzar por mencionar el proyecto presentado en la Cámara de Representantes del Uruguay en 1862 por el delegado de Soriano, Tomás Diago, a partir del cual se planteó la erección de un monumento ecuestre en la Plaza de la Independencia que a partir del acto de inauguración pasaría a llamarse Plaza Artigas. Si bien se aprobó la moción, una comisión creyó oportuno ubicarla en la Plaza Cagancha a la que sí podía cambiarse el nombre, no así a la de la Independencia que era preferible mantenerla con dicha denominación. Se alegó que la de Cagancha proporcionaría mejores vistas para el monumento, pero hubo rechazos debido a que dicho espacio estaba destinado al comercio y la obra quedaría rodeada de carretas de campaña y carretillas de tráfico. El proyecto no terminaría por cuajar; en 1867 como es sabido, se emplazó en la de Cagancha la columna de la Paz del italiano José Livi.

Aun cuando esta primera iniciativa se diluyó, se retomaría con fuerza dos décadas después, decretándose por Ley de 5 de julio de 1883 la erección del monumento al prócer. El mismo debía ser ecuestre y apoyado sobre pedestal de granito del Departamento de Canelones (Las Piedras) y los proyectos se recibirían hasta el año 1885. Las disposiciones incluían asimismo la erección de monumentos a los generales Rivera y Garibaldi, a emplazarse en las plazas Cagancha y Treinta y Tres respectivamente⁷⁹⁷. Entre los que proyectarían la estatua ecuestre de Artigas destacaría el pintor Juan Manuel Blanes, proyecto que conocemos fundamentalmente por haber sido incluido en el lienzo de la *Revista de 1885* (1886), motivo contemporáneo que representa al teniente general Máximo Santos, presidente de la República entonces, y a su Estado Mayor. Blanes incorporó en la escena, como si fuese real, la estatua ecuestre de Artigas por él proyectada, quizá como una manera que inclusive podríamos signar de oportunista, para que “se viera” como podría quedar en la realidad en caso de ser construida. Esto es algo que no deja de sorprender en un artista en el cual el rigor histórico era una de sus premisas fundamentales, aunque también es verdad que éste era susceptible de quedar al margen en casos especiales. Blanes había diseñado en 1879, un año después que el de su hijo Juan Luis, un monumento a Artigas pedestre, muy innovador respecto de la estatuaria que era habitual entonces, pero que no se llegaría a concretar. El de Juan Luis Blanes habría de fundirse en Florencia para la erección del monumento a Artigas en la ciudad de San José, obra que, con basamento proyectado por el agrimensor Prudencio Montagne, fue inaugurada en agosto de 1898.

Nos interesa particularmente detenernos en el concurso para el monumento a Artigas en Montevideo, que significó el más importante realizado hasta entonces en el Uruguay, en cuyo jurado se incorporaron reconocidos artistas locales y europeos, entre ellos el italiano Davide Calandra. En las propias bases, publicadas en 1911, se señalaba, en el artículo 15, que tomarían parte del mismo los escultores Benlliure y Blay de España, Coutan de Francia, Eberlein de Alemania y Zanelli de Italia⁷⁹⁸, vinculados todos estos a excepción del último a las celebraciones del centenario argentino el año anterior. De 48 proyectos presentados, serían finalistas el más destacado escultor uruguayo, Juan Manuel Ferrari, y el italiano Angelo Zanelli, reconocido por su *Dea Roma* y los relieves que la flanquean en el Vittoriano de Roma, decidiéndose en 1915 el encargo a éste último. Ferrari, que acababa de triunfar con el monumento al Paso de los Andes en Mendoza, fue

⁷⁹⁶ . BERRO, R.. “El monumento a Artigas”. *El Arquitecto*, Montevideo, vol. IX, diciembre de 1923, p. 129.

⁷⁹⁷ . *Artigas...* (1978), pp. 263-264.

⁷⁹⁸ . “Bases del concurso”. *Gaceta de la Asociación de Pintores y Escultores*, Madrid, N° 18, diciembre de 1911, p. 8.

descalificado por el jurado por su supuesta inclinación “nativista” lo cual le hacía perder “dimensión heroica y contenido universal”⁷⁹⁹.

Zanelli llegó a abocetar al menos dos versiones diferentes del monumento, una primera que mostraba a Artigas ataviado con un poncho, y ubicado su caballo en un pedestal rectangular sobre el cual emergía, en altorrelieve, un friso continuo; la segunda versión sería la elegida finalmente, encuadrándose el friso en un espacio lineal, en bajorrelieve, que gira en torno al basamento. El artista llevó a cabo la ejecución de este monumento a la par que los relieves del Vittoriano⁸⁰⁰. Realizado en granito y bronce, y fundido en la casa Chiurazzi de Nápoles siendo el pedestal construido en el Uruguay, el monumento a Artigas fue inaugurado el 28 de febrero de 1923, siendo su peso de 18 toneladas. Un lustro después el artista sería contratado para la ejecución de estatuas y relieves del Capitolio Nacional de La Habana. El monumento destaca por su altura de más de 17 metros, y por el largo relieve de 24 metros de largo y 2 de alto representando el éxodo del pueblo uruguayo que siguió a Artigas en el destierro; solamente el caballo pesa diez toneladas y tuvo que ser fundido en diez trozos. “El grupo es sobrio y majestuoso. Nos hemos librado de los guerreros enfáticos con la espada amenazante, de los caballos encabritados, de los gestos teatrales, de los simbolismos rebuscados, de las actitudes violentas, de la vana prosopopeya que se extiende como una peste fatal sobre la mayor parte de los monumentos realizados en la pasada centuria”⁸⁰¹.

En la fastuosa inauguración destacó el discurso del poeta Juan Zorrilla de San Martín, cuya prosa nos manifiesta una vez más el significado simbólico de las estatuas, bien entrado el XX. “Este jinete no tiene prisa, como lo veis; nunca la ha tenido; no espolea su caballo; lo ha puesto al paso, al paso de la multitud invisible. Pero va seguro, imparable, en línea recta. Su misma cabalgadura parece sentir el relincho de otros caballos de bronce, que cruzan gloriosos el continente, y cuyos jinetes esperaban algo...”⁸⁰².

Zanelli, al referirse al proceso de diseño y construcción del monumento, afirmó que “tengo en casa una pequeña biblioteca de libros sobre el Uruguay, y he pasado noches enteras leyendo no pocos volúmenes para darme cuenta exacta de la época y del ambiente en que vivieron los principales personajes de ese noble país...”⁸⁰³; de cualquier manera, una de las fuentes principales fue la propia memoria publicada por la Comisión organizadora con planos y fotografías del lugar de emplazamiento, y con datos biográficos y retratos de Artigas. Este tipo de comentarios era frecuente entre los artistas, a veces como manera de justificar sus obras, manifestando el grado de “comprensión” que habían alcanzado respecto de la psicología de sus retratados. Podríamos vincular a estos propósitos las palabras de Miguel Blay en su discurso de ingreso a la Academia de San Fernando de Madrid, dejaba bien clara la necesidad de dar este carácter moral a los personajes: “De no menos capital importancia es saber elegir el momento psicológico de una actitud o gesto que diga al espectador claramente y sin vacilaciones lo que fue el personaje que tiene a la vista”⁸⁰⁴.

La señalada compenetración con la figura del prócer alcanzaría un grado más elevado en la obra de José Luis Zorrilla de San Martín, la figura principal de la estatuaria en el Uruguay tras la muerte de Ferrari. Uno de sus biógrafos, Emilio Carlos Tacconi, no dudaba en afirmar respecto de él: “¿Quién con más autoridad... para

⁷⁹⁹. IRIGOYEN (2000), p. 134. Citando a Gabriel Peluffo, “Crisis de un inventario”.

⁸⁰⁰. TERRAROLI, V.. “Catalogo delle opere”. En: BOSSAGLIA Y OTROS (1984), p. 62.

⁸⁰¹. BERRO, R.. “El monumento a Artigas”. *El Arquitecto*, Montevideo, vol. IX, diciembre de 1923, p. 131.

⁸⁰². ZORRILLA DE SAN MARTÍN (1923), p. 8.

⁸⁰³. SIMBOLI, R.. “El grandioso monumento al General Artigas”. *Plus Ultra*, Buenos Aires, N° 77, septiembre de 1922.

⁸⁰⁴. BLAY (1910), p. 21.

perpetuar en el bronce las virtudes esenciales de aquel carácter indomable y austero, reflejo de señorío, de altivez y de misericordioso humanismo. Si él convivió con Artigas. Si él, entre sueños, oyó su voz y conoció la médula de sus pensamientos y el destello de sus escasas sonrisas...”⁸⁰⁵.

Zorrilla sería autor de varios retratos del prócer, destacando como conjunto el monumento elevado en Buenos Aires, de más de 6 metros de altura que integra las alegorías de la Libertad y la Federación, además de cuatro grifos simbolizando los cuatro ríos entre los que transcurrió la epopeya del prócer: el Río de la Plata (cuya imagen la constituyen un tiburón y un delfín), el Uruguay (surubí, dorado y pacú), el Paraná y el Paraguay (simbolizados con sendas anacondas)⁸⁰⁶. Asimismo, de Zorrilla, sobresale el Artigas pedestre ubicado frente al Banco de la República, de la cual una réplica a pequeña escala fue emplazada en los jardines romanos de la Villa Borghese en 1966, y otra del mismo tamaño del original se inauguró en la Soho Square de Nueva York en 1997.

Uno de los proyectos descartados en el concurso del monumento a Artigas, alcanzó fortuna al ser encargada su realización para dotar de una estatua del prócer a la ciudad de Paysandú. Se trataba del presentado por otro escultor italiano, Ezio Ceccarelli⁸⁰⁷, que si bien tenía detrás de sí una reconocida trayectoria en su país, la suerte no le había acompañado con respecto a América donde proyectos de monumentos suyos presentados a concursos, como el de Cristóbal Colón para Mar del Plata (1902), el dedicado a la Independencia para Buenos Aires (1908) bajo el lema *Oize*, o los de Garibaldi y Artigas para Montevideo (1911), no fueron elegidos. De cualquier manera la dedicación puesta en su Artigas ecuestre le llevó a proponer su realización a las autoridades sanduceras quienes advirtieron la belleza de la obra y no dudaron en encargarle la ejecución del mismo muy poco tiempo después de decidido el concurso montevideano, la que se convertiría en su obra más sobresaliente.

El Artigas de Ceccarelli, tras varios parates sufridos sobre todo durante la primera guerra mundial, se inauguró en Paysandú en 1925, coincidiendo con las celebraciones del centenario de la declaratoria de la Independencia uruguaya. En su primera concepción, el monumento debía llevar un relieve simbólico titulado *La batalla* que Ceccarelli reemplazó por otro en el que lo que se veía era la propia estatua ecuestre de Artigas por él realizada, y por ello fue obligado a cumplir con lo previsto pero el relieve no llegaría a destino. Un detalle que se advirtió y fue subsanado en el Uruguay es que al caballo le faltaban las riendas, las que fueron hechas en una herrería de Paysandú y agregadas a la obra⁸⁰⁸. A diferencia del caballo del monumento de Zanelli, el de Ceccarelli sí había sido plasmado a partir de la utilización como modelo de un caballo criollo.

Valga en este punto hacer un paréntesis y aludir a lo indicado en el párrafo anterior respecto del centenario uruguayo. El país rioplatense no tenía fecha oficial de celebración y existieron dos opciones, marco cronológico en el cual se produjeron numerosos homenajes entre ellos la erección de monumentos como el señalado en Paysandú. En efecto, Uruguay se vio inmerso en una discusión acerca de si la fecha correcta a conmemorarse debía ser el 25 de agosto de 1825 (la Independencia) o el 18 de julio de 1830 (Jura de la primera Constitución); por la primera se inclinó la Cámara de Representantes y por la segunda los senadores, sin llegarse finalmente a dirimir la

⁸⁰⁵ . TACCONI, E. C.. “En torno a la figura de José Luis Zorrilla de San Martín”. *Revista del Museo Juan Zorrilla de San Martín*, Montevideo, año I, Nº 2, diciembre de 1977, pp. 19-20.

⁸⁰⁶ . ÁLVAREZ MONTERO (2001), p. 148.

⁸⁰⁷ . CONDEMI-SCARDINO (1990).

⁸⁰⁸ . LAROCHE (1980), t. II, pp. 27-29.

cuestión. Al final, el año 1930 sería el que mayores fastos concentraría incluyendo la inauguración de monumentos como el obelisco a los Constituyentes, la iluminación de fachadas de edificios públicos y reparto de víveres a los necesitados. El 12 de julio se estableció como “Día de la Bandera Nacional”. Para más gloria, se llevó a cabo el primer mundial de fútbol, en el que resultó triunfante la selección local, evento para el cual se construyó el estadio Centenario. Este detalle deja entrever el deseo de participación de todas las clases sociales en los festejos, y es un recurso que en 1916 había utilizado Argentina, al celebrar el centenario de la Declaración de la Independencia, organizando el primer campeonato sudamericano de dicho deporte. A ello hay que añadir la erección de numerosos monumentos cuyo tema se vinculaba a las clases populares, como ser *El Negro Aguador*, *La Educación* y *El Trabajo*, además de los de los caciques *Abayubá* y *Zapicán*, todos encargados a artistas nacionales y fundidos en Montevideo, a excepción del primero que se vació en París⁸⁰⁹.

En cuanto a las conmemoraciones artiguistas, se continuarían sin flaquezas a lo largo de toda la centuria, acentuándose como era lo normal en las fechas más señaladas. Así, en 1950, al cumplirse el centenario de su fallecimiento, la urna con sus restos mortales sería colocada en un túmulo al pie del Obelisco de los Constituyentes. Como en 1964 se conmemorarían los doscientos años de su natalicio, el año anterior se proyectó el traslado de la urna a una cripta que iba a construirse en el Palacio Legislativo. La celebración del 150º aniversario de la Independencia daría origen a un concurso para construir un mausoleo para Artigas, a construirse subterráneamente entre el monumento de Zanelli y la puerta de la Ciudadela, obra que, tras vencer los arquitectos Lucas Ríos y Alejandro R. Morón, fue inaugurada en 1977⁸¹⁰.

14.d.2. La independencia mexicana y sus personajes más célebres

Capítulos atrás referimos al largo proceso de monumentalización de la Independencia mexicana y a las diferentes vicisitudes que los diferentes proyectos debieron experimentar hasta la cristalización de la columna inaugurada en 1910. Comentamos las iniciativas surgidas en diferentes períodos históricos y dejamos entrever algunas cuestiones acerca de la selección de personajes cuyas efigies o hechos debían complementar simbólicamente esas obras. Tradicionalmente, los dos personajes vinculados a la emancipación del país del norte de mayor fortuna en la consideración histórica han sido Miguel Hidalgo y José María Morelos, quienes por estas lógicas se constituyeron en los dos protagonistas más representados en el monumento público. Ellos, junto a Benito Juárez, el héroe de la llamada “segunda independencia” tras la caída de Maximiliano, componen una trilogía fundamental para marcar un eje estatuario en México.

De cualquier manera, personajes como Agustín de Iturbide, de alta consideración durante el siglo XIX como prócer de la Independencia, vivió una paulatina regresión en su popularidad y su figura llegó a ser cuestionada de tal manera que, con el paso de los años, se produciría -utilizando un término de Agulhon- su “despanteonización”, pasando prácticamente de héroe a villano. Respecto de Iturbide, el escultor catalán Manuel Vilar concibió en 1849 la idea de realizar un monumento conmemorativo, dentro de una intención de atraerse, recién llegado desde Europa, clientela mexicana, plan que incluía la realización de otras estatuas de temas y personajes vinculados a la historia nacional, como eran la República Mexicana, Moctezuma y Hernán Cortés. Vilar había sido discípulo de Damián Campeny en Cataluña, de Antonio Solá en Roma, y amigo en esa

⁸⁰⁹ . DEMASI, C.. “Revisando el Centenario. De la fiesta popular al fasto cívico”. En: <http://www.uc.org.uy/pm0700xa.htm>

⁸¹⁰ . Cfr.: *Artigas...* (1978).

ciudad de Thorvaldsen y de Pietro Tenerani, escultor famoso por su dedicación a la iconografía bolivariana, y con quien Vilar seguiría en estrecha colaboración tras ser designado en la academia de San Carlos de México.

A finales de 1850 la estatua en yeso de Iturbide fue exhibida en la exposición de la Academia, además de la de Moctezuma II, lo cual, si bien no le granjeó encargos privados sí le incentivó a tentar al gobierno para que le encargase la ejecución a gran escala de las mismas, lo cual se potenció desde la Academia a partir de 1852. Fue entonces cuando Vilar manifestó una doble alternativa: la de monumentalizar a gran tamaño la figura ya existente de Iturbide o la de erigir una estatua ecuestre, propuesta esta que fue la aceptada aunque luego se frustró por cuestiones políticas⁸¹¹. En tiempos de Maximiliano se planteó como una de las obras conmemorativas a realizarse, junto con el monumento a la Independencia y el dedicado a Morelos, un sarcófago de bronce para depositar las cenizas de Iturbide, proyecto que le fue encargado a Felipe Sojo, quien llevó a cabo el modelo en yeso, proyecto que fue anulado por los liberales tras la caída del emperador⁸¹².

La fortuna de Iturbide fue declinando y su monumentalización llegó a generar muy encendidos conflictos como pudo apreciarse con uno de los tantos proyectos que existieron, concretamente el de inmortalizarlo en Tamaulipas. El periódico *La Patria de México* se mostró absolutamente contrario a la idea, tildando a Iturbide de “aventurero” y “ambicioso desalmado”; “Los verdaderos mexicanos no pueden ni deben manchar el buen nombre de la Patria, colocando en la categoría de los héroes, a quien, corifeo sanguinario de la causa realista, enemigo encarnizado de los humildes, pero bravas legiones insurgentes, conquistó en el Monte de las Cruces lauros tintos en sangre de patriotas... Los honores reservados a los virtuosos, a los héroes, jamás debe tributarse a los asesinos, ni a los ladrones, ni a los traidores”⁸¹³.

Al igual que ocurrió con el monumento a la Independencia, la conmemoración estatuaría de los personajes vinculados a la misma tardó en concretarse, y los proyectos y concreciones más destacados se dieron en torno a los últimos años del XIX y los primeros del XX, cuando se logró hacer justicia con ellos. Indudablemente un lugar de preponderancia en la escena conmemorativa lo jugarán, como señalamos, Morelos e Hidalgo. Sobre este último, uno de los proyectos más conocidos se planteó a principios de la década de los setenta⁸¹⁴, cuando los hermanos Islas realizaron una estatua destinada a ser colocada en la ciudad de México. El sitio no estaba claro, siendo la idea más comentada la de hacerlo en la encrucijada de las calles San Andrés, Mariscal, Santa Isabel y la Concepción, a partir de la cual se comenzaría una “Avenida de los hombres ilustres” que culminaría en Buena Vista, lo que años después se cristalizaría pero en otro eje urbano, el Paseo de la Reforma, siguiendo las proposiciones de Francisco Sosa. Una de las posturas para colocar la estatua de Hidalgo había sido justamente la de hacerlo en el que sería dicho Paseo, que aun conservaba el nombre de Calzada del Emperador; otra se manifestaba a favor de ubicarla en la Plaza de la Constitución, sobre el zócalo que había quedado huérfano del monumento a la Independencia que había diseñado Lorenzo de la Hidalga tres décadas antes y que nunca llegó a concretarse.

A finales de siglo destacaría el proyecto en el que la efigie de Hidalgo presidía la columna de la Independencia del Paseo de la Reforma, cuya maqueta se expuso hacia

⁸¹¹ . Cfr.: ACEVEDO, Y OTROS (2001), pp. 169-173.

⁸¹² . ACEVEDO (1995), pp. 124-125.

⁸¹³ . “Protesta contra el monumento a Iturbide”. *La Patria de México*, México, 27 de marzo de 1901. Cit.: RODRÍGUEZ PRAMPOLINI (1997), t. III, pp. 557-558.

⁸¹⁴ . “El monumento a Hidalgo”. *El Imparcial*, México, 24 de septiembre de 1872. Cit.: RODRÍGUEZ PRAMPOLINI (1997), t. II, pp. 179-181.

finales de 1888 realizado por dos artistas italianos, Giuseppe Travachi y Adalberto Cencetti. El mismo comenzó a concretarse a partir de 1891 cuando la recientemente creada Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas convino con el comerciante italiano Cesare Orsini, quien había sido diputado parlamentario en su país, la realización de dos estatuas en bronce, una dedicada a Hidalgo que coronaría dicha columna de 33 metros de altura, y otra a Benito Juárez para el monumento que simbolizaría uno de los momentos históricos del país, la Reforma. La de Hidalgo fue fundida en Roma por Alessandro Nelli, en cuyos talleres se fundieron en esa época los bronce para el monumento de Isabel la Católica realizado por Benlliure para Granada (1892). Nelli fundiría asimismo el monumento a Morelos emplazado en Morelia (México) fechado en 1909.

El destino de la broncea estatua de Miguel Hidalgo realizada por Travachi y la de Juárez ejecutada por Cencetti, sería distinto al planeado. Ambas estatuas llegaron a Veracruz en mayo de 1893 y en agosto se encontraban ya en México. Las críticas acompañaron a las mismas entonces, achacándose a la par al Gobierno por no haber convocado un concurso del que los escultores y arquitectos locales hubieran podido participar. Orsini siguió con su plan, pretendiendo contratar las otras estatuas (eran un total de 25) que conformarían el monumento, encontrándose ahora con la oposición de la opinión pública. Pronto el proyecto se desestimó, pero las estatuas encontrarían un uso adecuado cuando el presidente Porfirio Díaz determinó obsequiar las mismas a Guanajuato (la de Hidalgo) y a Oaxaca (la de Juárez), inaugurándose respectivamente en 1903 y 1906⁸¹⁵.

La iconografía de Hidalgo que mayor fortuna alcanzaría, tanto en la estatuaria pública como en el retrato pictórico sería la que le muestra portando el estandarte con la figura de la Virgen de Guadalupe como símbolo libertario. Así aparece presidiendo la columna de la Independencia en el Paseo de la Reforma, pero también en centenares de ejemplos a lo largo y ancho del país, ya sea ubicado sobre una columna dórica como en el caso del monumento emplazado en Camargo (Chihuahua), sobre pedestal modesto en Acaponeta (Nayarit), o sobre destacado pedestal neocolonial como el localizado en Oaxaca. También es recurrente la iconografía que Joaquín Solache utilizó en el precursor monumento a Hidalgo inaugurado en Toluca en 1851 (trasladado en 1900 a Tenancingo), que le muestra sosteniendo un rollo de papel, que según opina Fausto Ramírez, “se trata de un recurso retórico para significar la idea de que, en la quietud reflexiva de su estudio, este párroco y filósofo de voz dulce, benévolo y complaciente, logró dar un texto legitimador al ideal de una patria independiente y se lanzó a pelear para hacerlo realidad. Se trata, por supuesto, de una absoluta invención”⁸¹⁶. Con este elemento -por lo general en la mano izquierda-, el brazo derecho levantado y mirando al infinito, se le ve en Pachuca, San Luis de Potosí o en Hermosillo (Sonora), por citar algunos ejemplos. En Guadalajara aparece sosteniendo las cadenas rotas, en una postura de gran dinamismo que no se aprecia en otras de rasgos similares como es la más reposada erigida en Ensenada (Baja California).

Estas iconografías que se estandarizaron y aun se mantienen intactas en el imaginario popular, por lo que siguen siendo tomadas como modelos representativos por excelencia, no fueron óbice para que otras modalidades de líneas más innovadoras fueran imponiéndose en diferentes monumentos. Por su significación en las ciudades que los erigieron, podríamos señalar aquí el monumento a Hidalgo en Cuernavaca, que si bien no posee dimensiones desorbitadas, sí interesa por el conjunto que preside Hidalgo, de pie, con una antorcha en su mano izquierda levantada, y que vincula su figura a la instrucción escolar, alegorizada en grupo de niños dedicados a la lectura que están tallados en el pedestal. Más imponente aun es la fuente y monumento al prócer erigido en Pachuca

⁸¹⁵ . ALCOCER (1978), pp. 12-13.

⁸¹⁶ . RAMÍREZ (2003), p. 206.

(1954), realizada por el arquitecto Vicente Mendiola y el escultor Carlos Bracho, en donde el héroe preside el conjunto que corona al mismo, y en el que se hallan ubicadas las figuras de otros personajes de la emancipación, destacando en el cuerpo inferior el enorme águila tallada que abre sus alas acogiendo bajo ellas a Morelos y Guerrero⁸¹⁷.

Párrafos atrás aludíamos al monumento a Morelos elevado en Morelia en 1909. La consagración monumental del patriota tuvo, como ocurrió con tantos personajes, variadas vicisitudes y postergaciones. En la ciudad de México uno de los antecedentes se sitúa en 1857 cuando Mariano Rivas Palacio comisionó al escultor Antonio Piatti la realización de una estatua en mármol, que iba a ser ubicada en San Cristóbal Ecatepec. Fue en 1865, con Maximiliano, cuando la misma se elevó, pero en la plazuela de Guardiola, en homenaje al centenario de su nacimiento, causando las protestas de los conservadores. Tras la caída del emperador en 1869, la estatua fue removida y ubicada frente a la Alameda⁸¹⁸, ubicándose desde 1990, en condiciones lamentables, en la colonia Morelos, frente al “barrio bravo” de Tepito⁸¹⁹.

En 1912, al cumplirse el centenario del sitio de Cuautla, se inauguró el monumento a Morelos en la Ciudadela, según diseño del arquitecto Carlos Noreña, que corona una estatua realizada en Alemania. Al año siguiente le tocaría el turno a Morelia, quien elevó el monumento ecuestre ejecutado por el italiano Giuseppe Inghilleri en 1909 y cuyos bronce fueron fundidos por Nelli en Roma. Podríamos mencionarlo como uno de los más importantes en torno a los años del centenario de la Independencia de los dedicados al héroe en México, sino el que más. En cuestiones de iconografía, la presencia del animal resultaría una cierta aunque lógica transgresión, ya que si bien el héroe habría montado a caballo su cabalgadura habitual habría sido la mula “muy del uso de la clerecía, en especial de quienes atendían pedregosas parroquias de la depresión del Balsas. Aparte, hay testimonios expresos de Morelos insurgente a lomo de mula”⁸²⁰.

Con el avance del siglo, al igual que ocurrió con Hidalgo, la monumentalización de Morelos iría produciendo marcadas transformaciones, adoptando las nuevas estéticas monumentalistas a las que se vincularon artistas de la talla de Oliverio Martínez o Luis Ortiz Monasterio en torno a los años centrales del siglo XX. Prueba de ello son monumentos a Morelos como el de Cuernavaca (1946), enteramente realizado en piedra por el escultor Juan Olaguíbel y emplazado cerca del antiguo Palacio de Cortés. O el aún más impactante y paradigmático, el emplazado en la cima de la isla de Janitzio, en Pátzcuaro. Ejecutado en cantera rosa por el escultor Guillermo Ruiz, este monumento conserva en su interior una serie pictórica realizada entre 1936 y 1940 por Ramón Alva de la Canal que narra a través de 56 paneles el derrotero del prócer. Fue encargado por el principal valedor de Ruiz, Lázaro Cárdenas, y alcanza una altura de 45 metros, integrando a la obra un mirador ubicado en el interior del puño en alto de la figura.

Señalar finalmente dentro de este apartado dedicado a los personajes de la Independencia mexicana el monumento a la Corregidora María Josefa Ortiz de Domínguez, heroína de la emancipación, levantado en Querétaro. En el concurso resultó vencedor el proyecto presentado por el ingeniero Carlos Noriega, a quien se encargó su ejecución en la Plaza de San Antonio de dicha ciudad. Destaca por su marcada retórica, con cuatro bases en las que están ubicadas otras tantas águilas de Anáhuac, que sujetan en sus garras, armas y banderas. En los laterales del pedestal se ven dos relieves, uno representando al alcaide Ignacio Pérez yendo a caballo desde Querétaro a San Miguel, y el otro a Hidalgo lanzando el grito de Independencia en Dolores. Frente al pedestal se halla

⁸¹⁷ . MENDIOLA (1993), p. 80.

⁸¹⁸ . ACEVEDO (1995), pp. 123-124.

⁸¹⁹ . ZÁRATE TOSCANO (2003b), p. 422.

⁸²⁰ . HERREJÓN (2003), p. 249.

una figura que representa a un esclavo. “En general -se leía en un diario de la época-, se ha procurado que la arquitectura y el ornato del monumento estén en relación con el sexo y la edad de la heroína. Y viene al caso hacer notar que doña María Josefa Ortiz nació en 1777, y que por lo tanto, en 1810 distaba mucho de ser una señora de cincuenta o sesenta años, como se la ha representado hasta ahora. Y como el monumento de que se trata tiene por objeto conmemorar el principio de la Guerra de Independencia, en él está representada la ilustre corregidora en la plenitud de la vida”⁸²¹. Fundidos los bronce en Berlín, el monumento se inauguró en 1909.

14.d.3. Próceres de la Independencia en Cuba

La conmemoración de los próceres de la Independencia cubana representaría como en el resto de América, tema central en la monumentalización de los espacios públicos de la isla. Una diferencia con los países del continente se cifra en el hecho de que siendo relativamente tardía su emancipación, el tiempo transcurrido entre esta y la erección estatuaría sería porcentualmente mucho menor, tanto que al momento de producirse ésta, muchos eran quienes habían conocido en vida a los homenajeados. Domenico Boni, natural de Carrara, autor de cuatro esculturas de mármol para el Teatro Nacional de México, del monumento a Francisco Frías y Jacott en La Habana y de otras obras en el resto del continente americano, realizó el monumento al general Antonio Maceo y Grajales (1918), emplazado en la avenida del Malecón y quizá el más significativo de la capital cubana hasta la realización del de José Martí de Juan José Sicre al que referiremos más adelante. Su construcción se decretó en 1910, convocándose un concurso del que participaron entre otros el catalán Pedro Carbonell y Huguet, que había sido autor del mausoleo a Colón ubicado entonces en la catedral de Santo Domingo (hoy en el Faro de Colón), el alemán Gustav Eberlein, gozando entonces de varios encargos de relevancia en Buenos Aires, el italiano Giovanni Nicolini, luego autor de tres monumentos en La Habana, y su compatriota, el citado Boni, a la postre triunfador del mismo y autor del monumento que, ejecutado en su taller de Madrid, se inauguró en 1917.

El monumento, que remata una dinámica estatua ecuestre del “Titán”, está conformado por una plataforma circular con gradas y escalinatas, destacando las cuatro alegorías de las esquinas representando a La Acción, El Pensamiento, La Ley y La Justicia. En la base se ubican dos figuras desnudas simbolizando *El Amor Patrio* y *El Sacrificio*; “Dos relieves en el eje del zócalo inician la iconografía de Maceo en distintos episodios. En el frente, la madre de los Maceo hace jurar a sus hijos fidelidad y entrega a la patria. En la parte posterior se representa la batalla de Peralejo. Ocupando ya el inicio del pedestal en un nivel superior, se desarrollan en altorrelieve los logros del personaje en los Mangos de Megía, la protesta de Baraguá, los sucesos de Cacarajícara y la Indiana”. Completan el conjunto la República de Cuba y la figura de la Victoria alada sobre la proa de un barco que es sostenida y empujada por las almas de los héroes que se proyectan hacia el vacío. Otros dos relieves representan el *Triunfo de la Paz* y el *Triunfo del Trabajo*⁸²².

La historiadora María de los Ángeles Pereira refiere a la obra de Boni diciendo que el artista representó a Maceo “a la usanza de un condotiero italiano o de un oficial bonapartista, encaramado en una fría pirámide de mármol, rodeado hasta el delirio de un sinfín de relieves y volúmenes exentos -alegorías todas de filiación grecolatina- que descontextualizan el ámbito de sus hazañas y muy poco nos dicen, porque casi nada saben,

⁸²¹ . “Monumento a la Corregidora en Querétaro”. *El Arte y la Ciencia*, México, N° 3, septiembre de 1909. Cit.: MOYSSÉN (1999), t. I, p. 411.

⁸²² . BAZÁN DE HUERTA (1994), pp. 67-69.

de la singular naturaleza de la epopeya mambisa que Maceo ejemplarmente lideró⁸²³. La citada autora incluye este análisis en un estudio en el que integra otras conmemoraciones de Maceo verificadas a lo largo del siglo XX como el mausoleo que se le construyó en El Cacahual (1951), concebido por el escultor Teodoro Ramos Blanco y el arquitecto Eduardo Montolieu; la Plaza de la Revolución “Antonio Maceo” (1991) de Santiago de Cuba, obra del arquitecto José Antonio Choy y los escultores Alberto Lescay y Guairionex Ferrer; y finalmente el Complejo Monumentario “Antonio Maceo” en San Pedro, Punta Brava (1986) erigido en el centenario de la caída en combate de Maceo, realizado por el arquitecto Fernando Salinas y el escultor José Delarra, y que incluye sala museo, anfiteatro, dos parqueos y un polígono militar.

Después de inaugurado el monumento a Maceo en La Habana, el mismo honor se le tributaría al general Máximo Gómez. El concurso, proceso e inauguración quedarían reflejados en ríos de tinta publicados a la sazón, con notables pormenores. En ese sentido nos recuerda la presencia mediática que en el otro extremo del continente se estaba tributando a la erección del monumento a Artigas en Montevideo, que se inauguraría en 1923, y que al igual que los monumentos habaneros de Maceo (Domenico Boni) y Gómez (Aldo Gamba), sería realizado por un italiano (Angelo Zanelli). El concurso se realizó en 1919, venciendo el citado Gamba, pero la obra recién habría de ser inaugurada en 1935. “El monumento es... una composición piramidal integrada por una monumental plataforma con gradas de acceso, un enorme zócalo cuadrangular con volúmenes escultóricos marmóreos y bronceos -alegorizaciones de el Pueblo, la Aurora Nacional, la República (esta última interpretada a la manera de Palas Atenea)- y un tercer cuerpo formado por esbeltas columnas dóricas que simbolizan el Templo de la Patria, sostenido por un grupo escultórico que representa a la multitud guiada por una figura exenta inspirada en la Victoria de Samotracia. Corona el conjunto el retrato ecuestre de Máximo Gómez, fundido en bronce⁸²⁴. Al decir de Moisés Bazán de Huerta, quien dedicó un largo, detallado y muy bien organizado capítulo al monumento⁸²⁵, para algunos de los relieves Gamba se habría inspirado en los realizados por Zanelli para el Vittoriano.

De cualquier manera nos interesa remarcar la importancia que el certamen tuvo, al que se presentaron 41 proyectos, la mayor parte de ellos de destacados escultores europeos quienes en esos años de la guerra vieron en América la posibilidad de acceder a los encargos que en su continente les era imposible. Así, vemos en la lista de participantes los nombres de reconocidos artistas, muchos de ellos con monumentos y proyectos vinculados a América como los italianos Arnaldo Zocchi, autor del monumento a Colón en Buenos Aires (1921); Raffaello Romanelli, autor del monumento a Carlos Alberto (1900) en el Quirinale de Roma, de mausoleos en cementerios chilenos y que había alcanzado tercer premio en el concurso del monumento a la Independencia en Buenos Aires con el proyecto *Iris Florentina*; Enrique Alciati, radicado en México y autor de la estatuaría del monumento a la Independencia en el Paseo de la Reforma; Ugo Luisi, autor de mausoleos en el cementerio Presbítero Maestro de Lima; Pompeo Coppini, autor del monumento a Washington en México; el francés Émile-Edmond Peynot, con varios monumentos en Buenos Aires; sus compatriotas Paul Gasq y Georges Chedanne, finalistas en el concurso para el monumento a la Independencia en la misma ciudad; el español Moisés de Huerta que se presentó junto al arquitecto cubano Félix Cabarrocas, ambos autores del monumento a las Víctimas del Maine en La Habana (1925).

⁸²³ . PEREIRA (1996), p. 189.

⁸²⁴ . PEREIRA (2000), p. 206.

⁸²⁵ . BAZÁN DE HUERTA (1994), pp. 85-114. Ver asimismo: BAZÁN DE HUERTA (1992), pp. 125-131, y la extensa memoria publicada en la revista *Arquitectura*, La Habana, julio-agosto de 1919, tomo III, N° 1, pp. 16-114.

De todos los personajes vinculados a la emancipación cubana, indudablemente la figura de José Martí se eleva notoriamente sobre los demás y, al igual que sucede con Bolívar en Venezuela, no hay en la isla escuela, institución oficial, ciudad o pueblo que no posean una o varias efigies del mártir ya sea representada en el lienzo, en busto o en la estatua de la plaza principal. La primera de importancia es la surgida por iniciativa de 1899 y emplazada en el Parque Central de La Habana en 1905, a una década del fallecimiento de Martí y del inicio de la guerra de la Independencia, obra cuya autoría durante años se ha adjudicado al escultor cubano José de Vilalta Saavedra, quien sólo fue el contratista del monumento. Ejecutada en Florencia en 1902 por el ignoto italiano Giuseppe Neri, la estatua fue llevada a Cuba en 1903⁸²⁶.

No obstante es necesario señalar que la primera propuesta había surgido el mismo año de la muerte del prócer, siendo la misma promovida por el general Máximo Gómez, para elevar un monumento conmemorativo en el asentamiento Dos Ríos, municipio Jiguani (Cuba), sitio donde fue abatido el mártir cubano el 19 de mayo de 1895. Tras la propuesta “se comenzó a depositar por todas las tropas mambisas que pasaban por este sitio una piedra para conformar una especie de monolito que recordara el lugar de la caída del Héroe Nacional”. A principios de la República, por iniciativa de Rafael Estrada se decide erigir la obra en Dos Ríos, lo que se vio dificultado por lo complejo del camino. De cualquier manera, en 1922 se logró inaugurar un modesto monumento realizado en hormigón, “compuesto por un obelisco piramidal de 10 m de altura, que presenta en sus cuatro caras tarjas de mármol con inscripciones (alusivas) a la vida y obra del Maestro...”⁸²⁷.

Poco antes de la conmemoración del cincuentenario de la muerte de Martí y de la concreción de la Independencia cubana, surgiría un nuevo proyecto para ser emplazado en el simbólico lugar. Planeado por el arquitecto Miguel Ángel Muñiz, estaba concebido aprovechando los elementos naturales del lugar: “El río Cauto -decía Muñiz-, aguas arriba, será represado para lograr una presión de agua que entubada, pueda ser conducida al lugar donde se emplazará un gran estanque, de cuyo centro surgirán grandes chorros de agua, formando una pirámide de diez metros de altura. / El estanque será de pequeña altura... y tendrá dos rebosos que se encauzarán formando dos arroyos que descargarán en el río. Alrededor del estanque irán canteros de flores blancas y rojas, con caminos informales de gravilla y arena”. En cuanto al surtidor tendría 10 metros de altura y “podría funcionar de día y de noche, durante meses y años sin costo adicional para el Estado”⁸²⁸.

En el interior de Cuba destacan otros monumentos al mártir debiendo aquí señalar por su importancia el erigido en Matanzas en 1909, obra del italiano Salvatore Buemi que fue fundido como tantos otros de los americanos de la época por Nelli en Roma. En cuanto a Buemi, formado junto a Ettore Ximenes, su mayor reconocimiento en Italia lo alcanzaría con la obra dedicada en Messina a la Batteria Masotto, en recuerdo del sacrificio de Abba Carin; sobresalen asimismo los monumentos a Benedetto Brin en Livorno y a Felice Cavallotti en Nomi. En el de Matanzas que corona la estatua de pie del mártir, sobresale por sus dimensiones y extremo dinamismo la figura del Triunfo de la Libertad ubicada en la cara anterior del pedestal, que porta en sus manos las rotas cadenas.

Por su significación como proceso, realización y configuración de un espacio simbólico, el más prestigiado tras la revolución de 1959, destaca sobre todos los monumentos dedicados en Cuba a Martí el erigido en la Plaza Cívica, la más importante

⁸²⁶. PEREIRA PERERA (2000), p. 204.

⁸²⁷. *Oriente de Cuba* (2002), p. 418.

⁸²⁸. “Proyecto de fuente para conmemorar en Dos Ríos la caída del Apóstol Martí”. *Arquitectura*, La Habana, t. X, N° 104, marzo de 1942.

empresa monumental y urbanística producida en La Habana en el siglo XX. El origen del mismo data de 1926 siendo propuesta del urbanista Jean Claude Forestier trasladar el centro administrativo y cultural de la ciudad a ese sector, es decir a la colina donde se encontraba la ermita de los catalanes. Aprobado el proyecto, tardó éste en concretarse. Tras un primer concurso en 1935 que no arrojó los resultados deseados, en 1938 se convocaría el segundo certamen para dotar a dicho espacio público de un Memorial-Biblioteca a José Martí, a partir del cual se urbanizaría la zona. Este nuevo concurso tuvo carácter panamericano, excluyéndose así la participación de artistas europeos, dadas las múltiples quejas que desde hacía años se venían dando en La Habana acerca de que varios de los más importantes monumentos de la ciudad, entre ellos los dedicados a Antonio Maceo, Máximo Gómez, Alejandro Rodríguez Velasco y José Miguel Gómez, habían sido realizados por italianos.

En el concurso de 1938 se presentaron numerosos proyectos provenientes de distintos países del continente, como los de los norteamericanos Walter & Weeks y Fisher & Jiroud, sus compatriotas Arnold Perreton y Edgar Keen, los mexicanos Mario Pani y Armando Quezada, y los argentinos Ermete de Lorenzi, Julio B. Otaola, Aníbal J. Rocca. Gonzalo Leguizamón Pondal y Carlos De la Cárcova. El primer premio se declaró desierto, mientras el segundo fue adjudicado a los arquitectos Jean Labatut, Enrique Luis Varela y Raúl Otero quienes proponían una amplia reforma urbana que presidiría el que a partir de entonces fue conocido como el Monumento de la Estrella, y que, como veremos, llegaría a ejecutarse⁸²⁹. Los prestigiosos arquitectos cubanos Evelio Govantes y Félix Cabarrocas presentaron un proyecto donde lo arquitectónico se imponía claramente sobre lo escultórico, parte ésta que, curiosamente, incorporaba dos grupos estatuarios que había diseñado poco antes de su muerte en 1917 el italiano Domenico Boni, quien en esos años proyectó un monumento a Martí para el Parque Central de La Habana⁸³⁰. Del plan de Govantes y Cabarrocas se seleccionaría una década después el proyecto de Biblioteca que, con algunos cambios, se convertiría en la Nacional de Cuba, realizada por ambos profesionales.

En 1939 se daría una segunda etapa, con el discutido concurso de ideas, cuyas bases permitían la concurrencia a proyectos por escrito, sin necesidad de bocetos u otros estudios gráficos. El resultado arrojó una participación de 78 proyectos, entre los cuales destacaría la presencia de la que sería la estatua definitiva de Martí diseñada por Juan José Sicre, la cual estaba colocada en el interior del templo que para el prócer había diseñado el arquitecto Aquiles Maza, conjunto que destacaba por sus grandes escalinatas laterales a manera de brazos abiertos para recibir a los visitantes, además de los frisos con escenas de la vida de Martí y las estatuas en bronce de otros héroes; el proyecto de ambos fue el vencedor del concurso. Labatut, Otero y Varela propondrían nuevamente en su diseño la emblemática columna “que toma como símbolo la estrella de cinco vértices de nuestra libertad, y la ‘cristalización’ o proceso de evolución creador de nuestra bandera, el que termina con el genio inmortal de Martí representado cual si emergiese de los tres elementos constituyentes de la bandera: las franjas, el triángulo y la estrella. / El cuerpo central, formado por los cinco aletones de planta en estrella y el nervio interior para el ascensor y la escalera helicoidal, alcanza una altura de 74 metros y es de forma piramidal, lo que se logra mediante veintidós cuerpos superpuestos que se van acercando al centro a medida que ascienden... Visto de lejos parecerá un obelisco clavado en la loma, masas

⁸²⁹ . “Concurso para el monumento a Martí”. *Arquitectura*, La Habana, t. VII, Nº 67, febrero de 1939, pp. 47-55.

⁸³⁰ . “El monumento a Martí”. *Arquitectura*, La Habana, t. I, Nº 2, agosto de 1917, pp. 17-18.

poderosas de siluetas originales y modernas, o mejor aún: una pirámide ‘maya’ tratada con espíritu contemporáneo”⁸³¹.

Respecto de la estatua del *Apóstol* diseñada por Sicre, la misma sería objeto de discusiones ya que a Martí se lo presentaba desnudo. El escultor justificaba su concepto recurriendo a la mención de las estatuas de Ramón y Cajal y de Pérez Galdós de Victorio Macho en España, las que Sicre había conocido durante su período de formación en aquel país, donde estudió junto a Miguel Blay y a José de Creeft, siendo influido a su vez por la obra de Macho, Julio Antonio y Mateo Inurria. En la misma época Macho estaba proyectando el primer *Bolívar desnudo*, proyecto monumental que no se concretaría como vimos oportunamente. El Jurado del concurso habanero contó con el asesoramiento de especialistas en arte y arquitectura para que dieran su parecer, pero sin otorgarles el valor del voto. Los informes de tres de ellos, Gonzalo de Quesada, José María Bens y Jorge Mañach, juzgaron de diferente manera la estatua de Martí proyectada por Sicre. El primero la discutió y la llamó “desafortunada” debido a que la misma era distinta por completo a la concepción que el pueblo cubano tenía del mártir, es decir provisto de un traje sencillo, y que carecía de originalidad en cuanto a su carácter “místico o griego”. También se oponía al “Martí atlético” que mostraba el escultor, contrastando con la verdadera complejidad del personaje⁸³².

Tanto el arquitecto Bens como Mañach se manifestaron positivamente respecto de la obra de Sicre; el primero afirmaba que dada la ejecución de numerosos relieves con escenas de la vida de Martí, estaba perfecta la figura del prócer “deificado”: “un dios laico, que recibiese el tributo, el amor y la veneración de la patria que libertó... El problema por tanto para el artista era representar al símbolo, lo que pudiéramos llamar la escultura del espíritu, con el abandono de toda clase de detalles materiales y anecdóticos.../ Quizás algunos no comprendan esta estatua por ser una solución nueva que rompe con lo que las gentes están acostumbrados a ver y con comparaciones más o menos festivas intenten destruirla o anularla”⁸³³.

En cuanto a Mañach, opinó a favor de la estatua ya que “Martí es ya como una imagen mística y casi etérea para el pueblo cubano. Cuando tienda a materializar en exceso su representación, a ‘naturalizarla’, a darle un énfasis de ‘parecido’ o un aire de cotidianidad, traiciona, a mi juicio, aquella concepción popular y nacional”. A sus reflexiones, agregó Mañach dos sugerencias, siendo una de ellas bastante sorprendente, aun cuando reconocía que podía no ser viable. Se trataba de que Sicre ejecutara la colosal estatua no en mármol sino en cristal: “Sería ésta -decía- una novedad extraordinaria, muy acorde, sin embargo, con posibilidades y tendencias modernas, y sobre todo, subrayaría con evidente elocuencia simbólica esa impresión de pureza, de radiosa transparencia que quisiéramos asociar a la representación material del Apóstol. No cuesta trabajo imaginar el bellísimo efecto que produciría la estatua ejecutada en cristal, transida por todas las luces del día y por los haces luminosos que podrían ser convenientemente dispuestos para el efecto nocturno”⁸³⁴.

El resultado del concurso en 1941 determinó la adjudicación de tres premios y dos años después, entre esos tres, se eligió como vencedor al proyecto presentado por Maza y

⁸³¹ . . “La segunda etapa del concurso para el monumento a Martí”. *Arquitectura*, La Habana, t. VIII, N° 78-79, enero-febrero de 1940, pp. 29-31.

⁸³² . QUESADA, G. DE.. “El monumento a Martí”. *Arquitectura*, La Habana, t. XI, N° 123, octubre de 1943, pp. 386-390.

⁸³³ . “La opinión del arquitecto José María Bens”. *Arquitectura*, La Habana, t. XI, N° 123, octubre de 1943, pp. 399.

⁸³⁴ . “Voto del Dr. Jorge Mañach en el concurso de proyectos del monumento a Martí”. *Arquitectura*, La Habana, N° 127, febrero de 1944, p. 63.

Sicre, quienes relegaron al segundo lugar al de Govantes y Cabarrocas⁸³⁵. La concreción de la obra se verificará tras el golpe de Estado de Batista, en 1952, cuando el ministro de Obras Públicas Varela tomó la polémica decisión de combinar los tres proyectos finalistas en uno sólo, mandando a erigir la enorme columna estrellada de cinco puntas que habían propuesto los arquitectos Varela, Labatut y Otero, proyecto al que se sumaron a posteriori Víctor Morales, Manuel Tapia Ruano y el escultor Alexander Sambugnac, y que resultó premiado en tercer lugar. La Biblioteca Nacional se independizaba del conjunto y se encargaba a Govantes y Cabarrocas. A Sicre se le confería la realización de la colosal figura de José Martí, apareciendo éste en actitud serena y reflexiva⁸³⁶, tal como la había concebido en 1938.

⁸³⁵ . BAZÁN DE HUERTA (1994), pp. 125-128.

⁸³⁶ . Ibidem, pp. 127-130.

15. HECHOS HISTÓRICOS RELEVANTES DEL SIGLO XIX

15.a. La Guerra del Paraguay (1865-1870)

La llamada guerra de la Triple Alianza, injusta contienda que unió a las fuerzas de Brasil, Argentina y Uruguay contra Paraguay, fue uno de los hechos históricos esenciales para la evolución de la estatuaría en la primera de las naciones citadas, la cual, salvo honrosas excepciones como el monumento a Pedro I en Río de Janeiro, no estaba acostumbrada a este tipo de conmemoraciones. Por ello la victoria significó excusa perfecta para acometer diferentes iniciativas que irían cristalizándose con el paso del tiempo. Uno de los héroes de dicha guerra fue el Almirante Francisco Manuel Barroso da Silva, quien el 11 de junio de 1865 comandó la escuadra brasileña en la batalla de Riachuelo que aniquiló a la paraguaya evitando la invasión de esta a la provincia de Entre Ríos (Argentina). El monumento que se le dedicó en Río de Janeiro fue obra del prestigioso José Octavio Correia Lima y se inauguró en 1909 en la Plaza París. Otro destacado escultor del XIX, Francisco Chaves Pinheiro, sería autor tanto de la colosal estatua ecuestre de Pedro II, que aparece vestido con traje de voluntario de la Patria durante la rendición de Uruguayana, en la guerra del Paraguay (1866-1867), como de la pedestre que le representa de pie (1873) destinada a la Casa de la Moneda.

Entre los monumentos dedicados a personajes con vinculación a esta guerra destacan indudablemente los ecuestres dedicados al general Manuel Luis Osorio, marqués de Herval (1894) y a Luis Alves de Lima e Silva, Duque de Caxias (1899), obras realizadas por el escultor Rodolfo Bernardelli, artista que, dada la escasez de colegas en el campo de la monumentalización, acaparó en gran medida los encargos estatuarios en el Brasil a finales del XIX. La de Osorio, contratada en 1888, fue su primera gran encomienda, la que debió llevar a cabo en forma paralela a la del Duque de Caxias. La de Osorio sería inaugurada recién en 1894, no sin sortear numerosas dificultades entre ellas la indisponibilidad de operarios europeos, temerosos de ser víctimas de las epidemias de fiebre amarilla, o la traición de otros que huyeron llevándose dinero malhabido. Las partes del monumento fueron enviadas a París donde Henrique Bernardelli se encargaría de llevarlo a la fundición, y tras esta, la obra fue embarcada a Brasil siendo montada por Sante Bucciarelli en la Plaza XV, quien la colocó mirando hacia el mar, con la idea de que el héroe recibiese de frente a los extranjeros que arribaran a la ciudad, simbolizando de esta manera la hospitalidad del pueblo brasileño. A la inauguración asistieron unas 40.000 personas, teniendo el evento amplia cobertura en la prensa local⁸³⁷.

La estatua de Osorio realizada por Bernardelli no alcanzaría a librarse de las críticas, recibiendo entre ellas la de Cosme Peixoto quien publicó una serie de artículos en el *Jornal do Brasil* bajo el título de “Falsificación escultural”. En las mismas no dudaba en afirmar sobre la estatua que la misma era el “testamento duradero de nuestra decadencia artística” y que los amigos y compañeros de Osorio en sus gestas militares, a la vista de la estatua, no habían reconocido en ella al general. Cuando el nombre de Bernardelli fue propuesto para académico correspondiente de la Academia de San Fernando de Madrid, quien saltó a la palestra fue Mariano Benlliure, el que, aunque reconoció su amistad con el escultor, rechazó su nombramiento ya que no consideraba recomendables sus estatuas de Osorio y Caxias que había visto fundir en París, en lo de los hermanos Thiebaut. En especial resaltaba el escaso estudio que manifestaba en la anatomía de los caballos, “de manera que la musculatura no vibra y en las articulaciones

⁸³⁷. GODOY WEISS (1996).

de las patas faltan los acentos, que tanto contribuyen para la energía del caballo”, y, en el caso concreto de Osorio, las ropas “pésimamente modeladas”⁸³⁸.

Respecto del monumento al Duque de Caxias, comandante en la guerra del Paraguay donde le cupo el papel de reorganizar a las tropas tras el desastre de la batalla de Curupaity, fue asimismo baluarte de la monarquía brasileña. Su estatua ecuestre fue inaugurada por el presidente Campos Sales en 1899, con la presencia del presidente argentino Julio A. Roca, y en excepción a la regla de que los artistas no eran habitualmente mencionados en los discursos, en este caso el presidente de la comisión sí hizo referencias a la “intuición genial” de Bernardelli.

15.b. Perú contra España en El Callao (1866)

Así como España tiene un 2 de Mayo glorioso (el de 1808), también tiene un 2 de Mayo oprobioso, marcado por su derrota con Perú en el Callao en 1866. En el país sudamericano este suceso desencadenaría la construcción de uno de los monumentos más señeros de la capital. Louis-Léon Cugnot fue el autor del monumento al Dos de Mayo en Lima, columna conmemorativa inaugurada en julio de 1874. El decreto ordenando la realización del monumento se había promulgado al día siguiente del acontecimiento, es decir el 3 de mayo de 1866, luego del ataque de la llamada “expedición científica” y, entre otros aspectos, se indicaba que de los dos relieves a incorporarse al conjunto, uno tenía que representar la explosión de la Torre de la Merced, en la que murió el coronel Gálvez⁸³⁹.

Los pasos previos a la realización de este monumento, cuya referencia extractamos de Castrillón-Vizcarra, nos permiten conocer el singular proceso de encargo. “Por un Decreto del 26 de junio de 1866 se había comisionado a Numa Pompilio Llona a fin de que en París se encargase de buscar un proyecto para el monumento al Dos de mayo. En la capital francesa, el diplomático propicia un ‘concurso universal’ en el que participan conocidos escultores franceses, además de un italiano y un polaco. El jurado estuvo presidido por el pintor Gleyre a quien acompañaban dos arquitectos y dos escultores miembros del Instituto de Francia. Los proyectos se expusieron en febrero de 1868, en el Salón de Honor del Palacio de la Industria de París, y los ganadores fueron el arquitecto Eugène Guillaume y el escultor Cugnot”⁸⁴⁰. Es de destacar que entre los proyectos presentados hubo uno de Frédéric-Auguste Bartholdi, escultor que años después alcanzaría notoriedad mundial con la construcción del monumento a la Libertad en Nueva York (1886), cuyo proyecto para Lima mostraba una columna coronada por una estatua de la Victoria llevando coronas en sus manos, iconografía inspirada en el monumento-fuente de la parisina Plaza de Châtelet⁸⁴¹.

La ejecución de la obra de Guillaume y Cugnot se prolongó por siete años, en los que Llona logró que los mármoles se trabajaran en Carrara, abaratando así la obra, siendo fundidas las figuras en los talleres de Fhierar (París). El monumento, que fue expuesto en mayo y junio de 1872 en los Campos Elíseos y frente al Palacio de la Industria⁸⁴², destaca no solamente por su gran columna coronada por la Victoria, sino también por las figuras femeninas alegóricas de Perú, Chile, Bolivia y Ecuador, presencia justificada, en el caso de Chile y Bolivia por haber firmado con Perú el Tratado de la Alianza en 1865.

⁸³⁸ . Ibidem.

⁸³⁹ . GAMARRA PUERTAS (1974), p. 117.

⁸⁴⁰ . Cfr.: CASTRILLÓN-VIZCARRA (1991), pp. 338-340.

⁸⁴¹ . *Liberty...* (1986), pp. 82-83.

⁸⁴² . Cfr.: CASTRILLÓN-VIZCARRA (1991), pp. 338-340.

15.c. Benito Juárez y la “Segunda Independencia” de México (1867)

La figura emblemática de la “Reforma”, Benito Juárez, es el personaje más monumentalizado de México. Tras asumir la presidencia en Guanajuato en 1858, en julio del año siguiente expidió las Leyes de Reforma, declarando la independencia del Estado con respecto a la Iglesia, la supresión de comunidades religiosas, la prohibición de apertura de nuevos conventos, la ley sobre matrimonio civil y registro civil, la secularización de cementerios, la libertad de culto y la conversión de los bienes de la Iglesia a patrimonio de la Nación. En 1861 fue elegido constitucionalmente para continuar como presidente, debiendo dejar la ciudad en mayo de 1863 cuando la intervención francesa. Tras el juzgamiento y fusilamiento del emperador Maximiliano, retornó a la ciudad de México en julio de 1867, poniendo fin a dicho período y consolidando lo que se considera la segunda independencia de México.

La erección de monumentos conmemorativos en honor a Juárez no está exenta, como en tantos otros casos, de postergaciones y otro tipo de inconvenientes, tal como ocurrió en la propia ciudad de México. Pocos días después de fallecido el “hombre de bronce”, el ayuntamiento de México aprobaba la propuesta de erigirle un monumento en la Plaza de Santo Domingo, la cual pasaría a llamarse Plaza Juárez. Cuando al año siguiente se le declaraba “Benemérito de la Patria” por decreto del Congreso, se destinaba presupuesto tanto para la realización de la obra de carácter público, a inaugurarse al año siguiente, como para el mausoleo, que realizaría el escultor Islas y se emplazaría en 1880 en el panteón de San Fernando. El primer ejemplo de relevancia ubicado en la ciudad lo testimonia la estatua sedente realizada por Miguel Noreña, ubicada en el patio de Hacienda del Palacio Nacional e inaugurada el 5 de mayo de 1891. Fue fundida a partir del bronce de 30 cañones que habían sido utilizados en la batalla que dio fin a la llamada Guerra de Tres Años, la de San Miguel Calpulalpan el 22 de diciembre de 1860. Para entonces los debates acerca de la colocación de un monumento a su memoria en el Paseo de la Reforma estaban a la orden del día.

Mientras tanto iban surgiendo otras iniciativas como el monumento a erigirse en la localidad natal del prohombre, Guelatao (Oaxaca), cuya primera piedra se colocaría en 1893 y para el cual se trasladaría la estatua ubicada en el Jardín Juárez de Oaxaca una vez que se inaugurara el nuevo monumento a Juárez en dicha ciudad. Este último, obra del arquitecto Carlos Herrera y el escultor Concha destacaba principalmente por su pedestal neoprehispánico y fue inaugurado, al igual que la estatua de Guelatao, en 1895. Mostraba a Juárez de pie y con la bandera mexicana, iconografía usual en varios de sus monumentos por caso los emplazados en Monterrey y en Ciudad Juárez, ambos sobre columna, e incorporaba la infaltable corbata de moño que se estandarizaría en la representación del “Benemérito”.

También en Oaxaca, en 1906, se inauguraría la estatua realizada por el italiano Adalberto Cencetti, la que en su origen iba a coronar el monumento a Juárez en la ciudad de México. En esta, el retraso y las postergaciones en inmortalizar en un monumento a Benito Juárez en el Paseo de la Reforma devinieron en que finalmente este eje simbólico careciera de la deseada conmemoración. El homenaje se concretó finalmente, con una obra de real enjundia, en 1910, cuando fue inaugurado el conocido Hemiciclo de Juárez, diseñado por Guillermo Heredia, que no fue colocado en el sitio que esperaba la conmemoración, es decir el Paseo de la Reforma, sino en un costado de la Alameda donde se encontraba a la sazón el kiosco morisco que pasó entonces a Santa María de la Ribera. En el concurso, al que fueron invitados nueve arquitectos, dicho proyecto debió competir con diversos proyectos, entre ellos uno de estilo “zapoteca” inspirado en los vestigios de Monte Albán, que estaba en consonancia con una

reivindicación nacionalista del arte y que, en el caso concreto de Juárez, perseguía una vinculación al carácter indígena de éste: “Si pareció natural y justo erigir a Cuauhtémoc un monumento indio, no lo es menos levantarlo a Juárez, tan indígena como aquél...”⁸⁴³. Este proyecto no alcanzaría la final del certamen, en el que el proyecto de Heredia, bajo el lema *Sphynx*, venció al presentado por Jesús T. Acevedo y al de Manuel y Carlos Ituarte.

El Hemiciclo a Juárez fue realizado en mármol de Carrara según el proyecto de Heredia. Se trata de una columnata de orden dórico, hallándose en los laterales de la misma dos urnas de bronce, presidiendo el conjunto la figura de Juárez, sedente, y que aparece rodeado por las alegorías de la Patria y de la Ley. Al pie, dos leones y el águila nacional. Fue inaugurado el 18 de septiembre de 1910. Como antecedentes inmediatos de esta obra podríamos señalar el desaparecido monumento a Guillermo I inaugurado en Koblenz (1893-1897) para conmemorar el centenario de su nacimiento, estando compuesto por un hemiciclo realizado por el arquitecto Bruno Schmitz delante del que campeaba la estatua ecuestre del emperador ejecutada por Emil Hundrieser. Poco después le seguirían, con características similares, el Vittoriano de Roma (1895-1911) y el de monumento a Alfonso XII en el Retiro madrileño (1902).

En cuanto al de México, serviría como inspiración tipológica para que se construyeran otros hemiciclos a Juárez en el país como el de Toluca (1951), obra del arquitecto Vicente Mendiola junto al escultor Juan Olaguíbel -autor en la ciudad de México de la Diana Cazadora (1942) y de la fuente de los Petróleos (1952)-, caracterizada por la austeridad en los ornamentos y que preside una estatua del personaje de pie, u otros más modestos como el de Ciudad Mendoza (Veracruz).

Retornando nuestras miradas al Hemiciclo en la Alameda, dos días antes de su inauguración en 1910 se había realizado acto similar en Ciudad Juárez. La obra allí emplazada, que es considerada por muchos la obra arquitectónica más destacada de la localidad, se llevó a cabo por iniciativa del gobernador Enrique Creel, siendo el proyecto diseñado por los italianos Augusto C. Volpi y Francesco Rigalt, el estudio y los planos por José R. Argüelles, quedando finalmente la construcción a cargo de Julio Corredor Latorre, todos ingenieros. Fundida en Florencia, la estatua alcanza los 2 metros y medio, mientras que las estatuas menores y las alegorías fueron realizadas en mármol de Carrara. El mármol oscuro provenía de Durango⁸⁴⁴.

A lo largo del siglo XX la monumentalización de Juárez alcanzaría cotas numéricas incontrolables y variables estéticas de toda índole. En este sentido nos interesa dejar constancia de la presencia de monumentos de carácter popular erigidos en toda la geografía mexicana a la figura del prohombre, muchos de los cuales fueron registrados fotográficamente por Paolo Gori y dados a conocer por Helen Escobedo en un formidable libro publicado en 1992⁸⁴⁵. Allí puede apreciarse una variada gama de expresiones que van desde lo culto a lo puramente folclórico, en donde no dejan de causar asombro unas minúsculas y pintadas cabecitas, como si de bocetos se tratara, que, realizadas con materiales que van de la piedra al yeso, aparecen erguidas y orgullosas sobre austeros aunque a veces bien elevados pedestales. Podría trazarse en el sentido señalado una perfecta vinculación con las figuras de la Marianne dispersas por diversas poblaciones francesas, y que Maurice Agulhon y Pierre Bonte reproducen en el libro *Marianne dans la Cité*⁸⁴⁶.

⁸⁴³ . “El monumento a Juárez”. *Revista Moderna de México*, México, 1º de febrero de 1906. Cit.: MOYSSÉN (1999), t. I, p. 210.

⁸⁴⁴ . Ver: http://www.docentes.uacj.mx/rquinter/cronicas/acuarelas_de_ciudad_juarez.htm

⁸⁴⁵ . ESCOBEDO (1992).

⁸⁴⁶ . AGULHON, A.; BONTE, P.. *Marianne dans la Cité*. París, Dexia Editions, 2001.

Tampoco podemos dejar de citar el descomunal arco monumental antropomorfo dedicado a Juárez, caracterizado por la faraónica cabeza del personaje, que fue iniciada por David Alfaro Siqueiros en 1972 y concluida tras la muerte del prestigioso muralista por su cuñado, el escultor y pintor Luis Arenal con la ayuda del arquitecto Lorenzo Carrasco. La base está realizada en lámina de acero policromada y acondicionada para servir de escenario. La escultura está realizada con el mismo material, con una altura de 13 metros y un peso de seis toneladas. Fue colocado en la calzada Ignacio Zaragoza, en los terrenos de la Radioemisora “Miguel Alemán” de la Secretaría de Comunicaciones y Transportes, inaugurándose en marzo de 1976⁸⁴⁷.

Esta obra puede incluirse dentro de la tendencia al “cabezotismo” que signó a algunas monumentalizaciones mexicanas entre las cuales figuran otras dedicadas a Juárez, en especial la ubicada en Mexicali (Baja California) donde la referencia a las cabezas olmecas queda patentizada, o el conjunto que en Ensenada le muestra junto a Hidalgo y Carranza. Asimismo podemos mencionar en esta línea dos homenajes al presidente Adolfo López Mateos, el “electrificador de México”, uno el monumento existente en la presa “El Infiernillo” en Michoacán, y otro el ubicado en la cumbre del cerro que domina la ciudad de Toluca⁸⁴⁸. Otros países no fueron ajenos a esta tendencia, como puede apreciarse en la efigie de Florentino Ameghino tallada en las rocosas barrancas frente a Punta Iglesias, en Mar del Plata, por el escultor Rafael Radogna.

15.d. La guerra del Pacífico (1879-1884)

La guerra del Pacífico, que enfrentó por un lado a Chile y por otro a Perú y Bolivia, sería motivo de conmemoraciones monumentales de dispares características estéticas y espirituales. Para Chile este suceso de armas representó una victoria y ello quedó reflejado en todos los homenajes escultóricos emplazados con ese motivo. El monumento más destacado el dedicado a los Héroes de Iquique antes llamado monumento a la Marina Nacional, erigido en 1886 en la actual Plaza Sotomayor, frente al Muelle Prat y la Estación Puerto de Ferrocarriles. Es de destacar que al concurso convocado a los efectos, quien presentó un proyecto fue Auguste Rodin, el que fue desestimado. Seguramente la presencia de Rodin se debió a una sugerencia de Albert Carrier-Belleuse, quien como sabemos había sido autor para entonces de destacados monumentos en Chile como el dedicado a Bernardo O’Higgins (1872). Poco antes del certamen para el monumento en Valparaíso, Rodin trabajaba justamente en una empresa a la sazón dirigida por su maestro Carrier-Belleuse, la manufactura de Sèvres, en la que permaneció entre 1879 y 1882.

Otra vía de contacto entre Rodin y Chile fue la vinculación del escultor con la burguesía chilena residente en París, producto de lo cual fueron, entre otros aspectos, la realización del busto de Luisa Lynch de Vicuña (1884), esposa del embajador del país sudamericano en Francia. Este encargaría al escultor dos monumentos a emplazarse en Santiago, uno dedicado a su padre Benjamín Vicuña Mackenna, y otro ecuestre en homenaje al general Lynch. Ambos proyectos fueron enviados por barco a Chile pero nunca llegaron a destino⁸⁴⁹. Para el concurso de Valparaíso Rodin presentó la obra titulada indistintamente *La Defensa* o *Llamamiento de las armas*, que no era otra que la maqueta que ya había presentado sin suerte en 1879, en el concurso para erigir en Courbevoie un monumento a la Defensa de París en tiempos de la guerra con Prusia en 1870 y que sería encargado a Louis-Ernest Barrias inaugurándose en 1883.

⁸⁴⁷ . MURRIETA NECOECHEA (1976), p. 268.

⁸⁴⁸ . ESCOBEDO (1992), pp. 18 y 96-104.

⁸⁴⁹ . CANSECO-JEREZ (2001), pp. 25-26.

La obra enviada al certamen de Chile se conserva hoy en Viña del Mar, frente al Palacio Carrasco (hoy Centro Cultural), y en la misma se refleja la doble influencia de la Piedad de Miguel Ángel en el soldado caído (hubiera sido pionera en el continente en adoptar esta tipología no tan habitual) y sobre todo de Rude, en la figura de la República. Copias de la misma se hallan en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, bronce adquirido por coleccionistas particulares durante la Exposición del Centenario en 1910 y que en 1938 sería donada al museo por María Salomé Guerrico de Lamarca y Mercedes Guerrico⁸⁵⁰, y en el Museo de San Carlos de México, gracias a la donación del propio Rodin en junio de 1917, poco antes de su fallecimiento, con motivo de la visita al taller del escultor por parte de una comitiva mexicana presidida por el diplomático Luis Quintanilla y de la que formaron parte artistas como Diego Rivera o Roberto Montenegro, que donó al artista la réplica de una cabeza prehispánica⁸⁵¹.

El autor del proyecto vencedor en Iquique fue el arquitecto francés Diógenes Ulysses Maillart, bajo cuyas órdenes trabajaron escultores como su compatriota Denis Pierre Puech y el chileno Virginio Arias. Respecto del monumento, la base del mismo fue realizada en piedra y transportada desde Italia. Lo corona, apoyada sobre cañones y atributos guerreros, la estatua realizada por Puech que representa al héroe de Iquique, Arturo Prat, quien murió defendiendo la bandera chilena que porta con la mano izquierda mientras que con la otra sostiene la espada. Debe indicarse aquí que si bien Puech se convertiría con el paso de los años en un escultor reconocido y favorecido con el encargo de varios monumentos en París como los dedicados a Francis Garnier (1898), a Jules Simon (1902), a Gavarni (1904) o al profesor Tarnier (1905), en el momento que acomete las realizaciones para Valparaíso no era más que un artista francés pensionado en Roma: en 1886 cuando se inaugura el monumento a Prat presentaba como trabajo de primer año *La Nympe de la Seine*.

El monumento incorpora asimismo las estatuas en bronce (fundidas por Thiebaut Frères en París) de otros próceres como Ernesto Riquelme, Juan de Dios Aldea (ambas ejecutadas por Arias), Ignacio Serrano, y el Marinero Desconocido (estas de Puech), apareciendo este último con un hacha de abordaje en la mano, simbolizando al conjunto de los hombres que fallecieron a bordo del *Esmeralda*. El conjunto incorpora una bóveda subterránea que contiene los restos de Prat, Serrano y otros personajes. En Santiago, la conmemoración más destacada es el monumento a los Héroes del combate de la Concepción que le fue encargado en 1920 a la escultora Rebeca Matte y emplazado en la Alameda. Corona el conjunto un grupo escultórico de gran expresividad, a manera de altar de inmolación, que representa a un grupo de jóvenes.

Vinculado al mismo hecho histórico, pero desde el punto de vista peruano, los héroes por antonomasia serán Francisco Bolognesi y los valientes defensores del Morro de Arica contra los chilenos el 7 de junio de 1880, día en el que pasó Bolognesi a la inmortalidad. Tras vencer en concurso, la realización del monumento dedicado a éste recayó en el escultor Agustín Querol. En la interpretación que hizo del héroe peruano, como dice Alfonso Castrillón, “destacaba la ideal del martirio, por encima de cualquier gesto triunfalista”⁸⁵², asunto que traería con el tiempo importantes controversias, las cuales harían eclosión en 1954 durante el gobierno del general Manuel Odría, quien dispuso por Resolución Suprema que se suprimiese la efigie diseñada por el catalán, en la cual se veía a un Bolognesi moribundo, pistola en mano y a punto de caer. De cualquier manera no debemos soslayar que, aunque las críticas llovieron sobre la

⁸⁵⁰ . LE NORMAND-ROMAIN Y HERRERA (2001), p. 41.

⁸⁵¹ . Ver: TANCOCK (1997), p. 12.

⁸⁵² . CASTRILLÓN-VIZCARRA (1991), p. 343.

memoria de Querol por este supuesto desliz, el proyecto había sido avalado por los peruanos, quienes no habían vacilado, cuando la inauguración, ante la representación moribunda del héroe. En aquel momento no faltó quien comparase la imagen de Bolognesi con la de Cristo, y en la recurrencia a la concepción de la muerte como símbolo de la vida.

Ahora, cincuenta años después, se consideraba indigna esta postura, en la que el personaje era más un derrotado que un vencedor: “Aquella estatua al Héroe en vez de Glorificarlo, Engrandecerlo, de Exaltar el Valor, su capacidad de reacción, ponían en evidente irrisión. Era la ‘Estatua de la Muerte’ la que debe proyectar lo antes posible un arreglo o cambio para otra ‘Estatua que signifique la vida’”⁸⁵³. La “Estatua de la Vida”, en la que el prócer aparecía tan victorioso como el chileno Prat en Valparaíso, habría de ser realizada por Artemio Ocaña, inaugurándose en 1954, viéndose ahora a Bolognesi “real, Soldado y Héroe de Arica, expresando Voluntad Nacional, Soberanía. No cesión territorial”; “Al símbolo de la derrota y de la muerte era indispensable reemplazarlo con el de la vida imperecedera”⁸⁵⁴. La estatua de Querol, tras retirarse de su emplazamiento original, fue destinada al Museo del Real Felipe donde fue restaurada hace poco más de una década.

Un pensamiento similar al de Odría mantienen aun en la actualidad algunos “peruanistas” con respecto al monumento de otro de los héroes de la Guerra del Pacífico, Miguel Grau, realizado por Victorio Macho en 1944 e inaugurado en 1946. Ya al momento de realizarlo el propio Macho reconoce haber sido objeto de “conspiraciones” y de “una guerra mezquina, vergonzosa para el Perú”⁸⁵⁵. Esta obra, de 21 metros de altura, está coronada por una figura representando a la Gloria, en bronce, ubicada sobre la proa de una nave. En la memoria redactada por el escultor, éste desarrolla un programa simbólico “según el cual las primeras gradas del monumento aludirían a la horizontalidad del mar, mientras que el volumen granítico del cuerpo central, con sus bloques escalonados y sus estrías de ritmos ascendentes, evocaría la tierra del Perú y más concretamente las montañas de los Andes. / Especialmente celebrados han sido siempre los dos soberbios frisos de los héroes. Estos recios y apasionados gigantes que ascienden con ansiedad triunfal los peldaños de la eternidad, estos sublimes desnudos de atléticas anatomías y plásticas actitudes constituyen uno de los mayores logros de la vertiente monumental del escultor”⁸⁵⁶.

El punto de conflicto se centraría sobre todo en el retrato del almirante, en el cual los detractores del monumento ven a un “Grau conformista, resignado, irrito, depresivo”, lejos de la “actitud de gloria excelsa, arrogante y con el brazo en alto, señalando el triunfo hacia el éxito en ancha perspectiva” con que debe ser representados los héroes. La retórica se completa con el deseo: “Queremos un Grau y un Huáscar PERUANO, nueva Estatua Victoriosa, COMO LO FUE. Orgulloso de su noble hazaña e invicto, porque es invicto e inmortal quien muere por la sacrosanta causa de la Patria”⁸⁵⁷. Fueron también objeto de crítica otros detalles como su indumentaria, indicándose que sus botas no eran propias de marinos sino de soldados de tierra, y que la empuñadura de su sable fue esculpida hacia fuera y no adherida al cuerpo como era lo usual.

Cuando leemos la correcta descripción de Brasas Egido sobre la estatua nos parece estar ante una diferente a la analizada en el párrafo precedente; según el investigador español el almirante aparece “gallardamente erguido al pie de un cañón y con un timón

⁸⁵³ . GAMARRA PUERTAS (1996), p. 79.

⁸⁵⁴ . Ibidem, p. 79 y 81.

⁸⁵⁵ . MACHO (1972), p. 124.

⁸⁵⁶ . BRASAS EGIDO (1998), pp. 131-132.

⁸⁵⁷ . GAMARRA PUERTAS (1996), p. 82.

quebrado y un ancla por ornamentos, tal como lo imaginaba el escultor aquel 8 de octubre de 1897 en que pereció heroicamente sobre el puente del monitor Huáscar en la épica batalla de Angamos. La estatua debía mostrarlo seguro y enérgico, con toda la firmeza, el coraje y el aplomo de los que van a la muerte sin vacilación”⁸⁵⁸. Podemos señalar entre los proyectos que se presentaron al concurso en el que venció Macho, el del escultor peruano Romano Espinoza Caceda, que define aun más la imagen de la alta nave sobre la que se ve a un altivo Miguel Grau, simbolizando el conjunto el Huáscar “lanzándose a la eternidad con el grupo de valientes guiados por la audacia y el valor”, representados estos en la proa del barco. El citado escultor sería autor de una monumental estatua de la Patria sujetando un enorme cuerno de la abundancia que desparrama oro a sus pies, la que coronó la fachada del pabellón peruano en la Feria Mundial de Nueva York en 1939⁸⁵⁹.

⁸⁵⁸ . BRASAS EGIDO (1998), p. 131.

⁸⁵⁹ . “Obras del escultor peruano Romano Espinoza Caceda”. *La Prensa*, Buenos Aires, 2 de febrero de 1939.

16. LA “DEMOCRATIZACIÓN” DEL MONUMENTO PÚBLICO

“El hombre clásico, esculpido en mármol o piedra, vestido con el uniforme de inmortal, ha caído, quizá para siempre; hoy todos los tipos tienen derecho al cincel, que antes se consideraba divino; la democracia política y literaria impone también la democracia esculpida. Se ha dejado entrar el dolor en el arte plástico, y con él la expresión, los gestos y las pasiones, haciendo carne palpitante del mármol, y espíritu de las armónicas y tranquilas líneas; los moldes sagrados se han roto”⁸⁶⁰.

16.a. Breves consideraciones introductorias

Es clave en la evolución formal de la estatuaria ya durante el XIX, una marcada humanización gestual de los personajes históricos representados, que van alejándose de las concepciones que los situaban en un plano supraterráneo para ver indicada no solamente su circunstancialidad sino también la utilización de indumentarias, atributos y otros rasgos propios de la vida mundana. Evidentemente no está ajeno a ello el objetivo que se perseguía de que dichas estatuas testimoniaran un papel susceptible de ser imitado en la vida cotidiana. Asimismo, “Un aspecto, seguramente nada despreciable, para explicar en parte el auge del Realismo en la escultura monumental hay que buscarlo en la personalidad ‘vulgar’ de los conmemorados contemporáneos, cuyas hazañas no tienen, por más que a veces se pretendiera, los rasgos épicos o trágicos de los personajes históricos... también empieza a ser frecuente que, puesto que no se trata de seres de ‘otro mundo’, no se vean obligados siempre a parecerlo. Al fin y al cabo, muchas de las ‘glorias decimonónicas’ llegaron al panteón de los inmortales tras haberse enriquecido rápidamente, no siempre con absoluta honradez, aunque alguna acción caritativa limpiase su conciencia, o por haber ocupado un puesto más o menos relevante en la política o la estrategia militar del momento, que no escapaba fácilmente a las miserias del mundo. De hecho, la cultura del siglo XIX siempre asumió que las heroicidades de la vida cotidiana, en el fondo, no eran estrictamente comparables a las de Isabel de Castilla o Fernando de Aragón. De otro modo, no se hubieran esforzado tanto en relacionarlas”⁸⁶¹.

Junto a las figuras de los héroes del pasado, comenzaron a hacerse cada vez más frecuentes las estatuas erigidas en homenaje a personajes contemporáneos, y ya no solamente procedentes del campo de la política o de las armas, sino también de las letras, las artes, las ciencias y la religión. Si la Revolución Francesa marcó en buena medida el inicio de la monumentalización de los nuevos héroes patricios, honor que hasta entonces era prácticamente un privilegio de los reyes (aun cuando hubiesen sido unos perfectos inútiles), durante el XIX y sobre todo en el XX se asistirá a una asunción a los altares laicos de otro tipo de personajes. Paulatinamente se generarían lugares de homenaje para los caídos en las guerras, los soldados desconocidos, las madres, los deportistas, los tipos raciales y los trabajadores en sus diversos oficios. Esta “democratización” monumentalista del espacio público se ha venido manifestando en Iberoamérica a lo largo de todo el siglo XX y lo que llevamos del XXI.

Así pues, la vena conmemorativa se disparó y quedó abierta a cualquier ciudadano proclive a adquirir la categoría moral suficiente como para ser inmortalizado

⁸⁶⁰. SORIANO, R.. “Exposición de Bellas Artes”. *La Época*, Madrid, 18 de junio de 1897. Cit.: REYERO (2000a), p. 305.

⁸⁶¹. REYERO (1999), p. 64.

a través de un monumento. Inclusive asistiremos un tanto perplejos a iniciativas como el monumento al Charango, donde ya no será un personaje o un hecho histórico lo que se conmemora, sino un instrumento musical que es representado escultóricamente con más de dos metros de altura (en Villa Tunari, Bolivia). O al *Libro de Texto Gratuito* que muestra un gran ejemplar de la cartilla de alfabetización ubicada sobre una especie de altar con escalinatas, en las cuales se ve a siete niños subiendo para alcanzarla; de fondo, una enorme bandera mexicana (en Tijuana, Baja California). O el monumento al Sombrero en Becal (Yucatán), pueblo famoso por sus sombreros de paja⁸⁶². Ya años antes en México había sido el propio José Vasconcelos quien, en su *Breve historia de México* (1944), había propuesto la construcción de un monumento al *primer borrico de los que trajo la conquista*, conmemorando el pedido de Fray Juan de Zumárraga al rey de España de que enviara burros a México para liberar a los indios de tener que cargar con pesos excesivos durante sus tareas, reivindicando a las fuerzas que habían levantado al indio de sus opresiones. Y para apoteosis más contemporánea, el monumento a Ubre Blanca, la “vaca sagrada” del castrismo, que se elevó en su lugar de nacimiento, la Isla de la Juventud (Isla de Pinos, Cuba); fallecida en 1985, la vaca era capaz de producir 110,9 litros de leche en tres ordeños, motivo por el cual entró en el libro Guinness de los récords. Toda una declaración de principios...

16.b. Religión y monumento público

Por lo general, no es habitual encontrar durante el XIX en Iberoamérica esculturas públicas de temática religiosa emplazadas con carácter permanente, aunque evidentemente hay excepciones a la regla. La Iglesia, desde tiempos de la colonia hasta épocas contemporáneas aparece de manera asidua al lado del poder y por ello es lógico que también fuera obteniendo parcelas de monumentalización en los espacios públicos sin contar claro está con el fuerte arraigo de la religión cristiana en América. La religiosidad del continente hace no solamente factible la erección de estos monumentos sino que también genera sólidos consensos. Una característica fundamental para entender estas obras es que los monumentos públicos vinculados a la religión no son particularmente de carácter devocional sino de tinte laico, vinculado inclusive a cierto grado de heroísmo en el caso de algunos sacerdotes. De cualquier manera es sabido que muchos monumentos son objeto de peregrinaciones y actos devocionales, por caso el de María Lionza en Caracas.

En monumentos públicos dedicados a religiosos debe señalarse pues una “laicización de la historia” y hacerse referencia a que mientras se van afirmando los espacios dedicados a las conmemoraciones civiles, las religiosas suelen permanecer en el ámbito de las iglesias y templos. Toma pues gran significación la idea de la existencia de una “religión laica”, a la cual se integran personajes de naturaleza religiosa. Según Brambilla, los monumentos religiosos son “productos híbridos y subalternos respecto de los que están dentro de las iglesias. Estatuas dedicadas a personajes históricos que son a la vez eclesiásticos y patrióticos”⁸⁶³, como son claro ejemplo en México los curas Miguel Hidalgo y José María Morelos, cuya monumentalización tiende a elevar su condición de héroes cívicos, aun cuando sus iconografías, como es patente en el caso de Hidalgo portando el estandarte con la Virgen de Guadalupe, integre especificaciones de índole religiosa. Otro tanto puede decirse en la Argentina de Fray Justo Santa María de Oro, firmante del acta de independencia en 1816, con monumento en la ciudad de San Juan (1897), el Deán Gregorio Funes, inmortalizado por Lucio Correa Morales en

⁸⁶² . Repr.: ESCOBEDO (1992), pp. 2 y 6.

⁸⁶³ . BRAMBILLA, E.. “Devozione ufficiale e devozione popolare”. En: PETRANTONI (1997), p. 121.

Córdoba (1911), o Fray Mamerto Esquiú, monumentalizado en Catamarca por Ricardo Dalla Lasta en fechas más recientes.

Como destaca Eloísa Uribe, “Las esculturas de santos no fueron abandonadas, pero tampoco fueron creadas como objetos de veneración”. En las academias, el tema religioso mantuvo su prestigio como fuente de inspiración: “En ninguna academia europea se negó el tema religioso, sino que se adaptó a la mentalidad de los artistas académicos, quienes orientaron sus trabajos generalmente a la representación de figuras bíblicas, en las que podían destacar alguna cualidad como: caridad, valor, fortaleza. Es así que se acercaron a los temas religiosos por su carácter histórico, anecdótico y ejemplar...”⁸⁶⁴.

De las obras emplazadas en América dentro de estas pautas, destaca la estatua del abate Juan Ignacio Molina que fue encargada en 1857 al escultor Augusto François en Santiago de Chile. En el citado país, el aporte de François como docente fue fundamental para el surgimiento de escultores como Nicanor Plaza, quien fue su discípulo preferido y se convirtió en el escultor chileno más importante del XIX. El monumento a Molina, que fue la primera escultura fundida en bronce en el país, se inauguró en 1860 y, al decir de Pereira Salas, “Este espíritu cívico despertado por los intelectuales, llevó al Gobierno a encargarse a François otro monumento, la estatua de *La Libertad* que se levantó en el ochavo que hacía la Alameda con la calle de San Francisco, inaugurada en las fiestas de septiembre de 1862”⁸⁶⁵.

Para entonces habían surgido iniciativas en otros sitios del continente, como la de 1858 en La Habana con el objeto de erigir un monumento a la Inmaculada Concepción, lo que, al igual que otros tantos proyectos de época colonial, no se llegó a concretar por las enormes trabas burocráticas de la administración española. En Cuba, el italiano Pietro Costa es recordado por el monumento al Obispo Serrano y Diez, realizado por suscripción popular en 1878. De este autor hemos hecho varias referencias a lo largo de este estudio, destacando principalmente el monumento a Lavalle en Buenos Aires, sus esculturas para la ciudad de La Plata, siendo asimismo autor del monumento al general Santander (1894) en la Plaza de la República de Bogotá, del monumento a Joaquín Suárez, proyectado por el uruguayo Juan Luis Blanes y emplazado en Montevideo, y, en el campo de lo funerario la tumba del general Clemente de Althaus (1866) y el mausoleo Espantoso (1876) en Lima, y, en el cementerio de Bogotá, del monumento a Exequiel Rojas.

En México, uno de los monumentos más significativos dedicado a un religioso durante el XIX es el barroquizante elevado en Jamay (México) al papa Pío IX hacia 1876; la imagen de dicha obra habría de integrarse al escudo de dicha ciudad aprobado en 1992, como emblema destacado de la misma. Fue mandada a construir por el presbítero José María Zárate y se halla en la plaza principal de Jamay. Se trata de un obelisco de 26 metros de altura, ejecutado con cal y cantera, siendo sus adornos labrados en mezcla y barro cocido. En el mismo pueden verse nichos con esculturas de la Victoria, águilas y querubines, además de altorrelieves con el escudo papal, ornamentos geométricos, estilizados cisnes, cabezas de leones y proas de embarcaciones. Corona el conjunto, sobre decorado pedestal, la estatua del Papa al que le cupo la canonización del primer santo mexicano, San Felipe de Jesús.

En 1897 se inauguró en Guatemala un monumento a Fray Bartolomé de las Casas en el que éste aparece con un indio a sus pies, obra realizada por el español Tomás Mur y que había sido fundida dos años antes en Barcelona. Esta estatua, que fue donación española, se ubicó estratégicamente frente al Instituto Agrícola de Indígenas, y en la misma se puede ver al fraile extendiendo su brazo con gesto protector sobre el indígena, en iconografía que nos recuerda a algunos de los monumentos de Colón, de quien De las

⁸⁶⁴. URIBE (1980), pp. 68 y 79.

⁸⁶⁵. PEREIRA SALAS (1992), p. 91.

Casas recogió y transcribió su Diario de Viaje⁸⁶⁶. Para entonces en España era conocida la teatral escultura titulada *Fray Bartolomé de las Casas, el más ardiente defensor de los indios*, con la que el alteano Antonio Moltó Such había obtenido medalla de segunda clase en la Exposición Nacional de 1881.

Ya en el XX, en la ciudad de México se inauguraría en 1925 un monumento dedicado al “protector de los indios”, obra realizada por los escultores Jesús de la Cruz Tovar y José María Fernández Urbina, y el arquitecto Roberto Álvarez Espinosa siguiendo los lineamientos del neocolonial tan caros al gusto de José Vasconcelos. El mismo estuvo originalmente en el costado oriente del Sagrario, siendo reubicado en 1974 debido a las obras del Metro realizadas en la zona. Lo corona una fuente construida en cantera y circundada por adoquín rosa de Querétaro⁸⁶⁷. De las Casas se había convertido para entonces en una de las figuras vinculadas a la época de la conquista digna de admiración en México, como ya lo habían explicitado otras obras artísticas como el óleo de Félix Parra de 1875 o la lámina realizada a finales del XIX por José Guadalupe Posada para la *Biblioteca del Niño Mexicano*. Suerte similar correría Vasco de Quiroga, monumentalizado en la localidad michoacana de Quiroga (1943), obra de Ernesto Tamariz.

En el Brasil, Francisco Manoel Chaves Pinheiro, discípulo de los hermanos Marc y Zeferino Ferrez, fue autor de un monumento ecuestre en yeso al Padre José Anchieta, el “Apóstol del Brasil”, siendo otras obras suyas los relieves sobre la vida de San Francisco de Paula y las estatuas de los doce apóstoles para la iglesia de San Francisco en Río de Janeiro. En 1872 habría modelado un espléndido *Indio brasileño* simbolizando la nación brasileña, una especie de estatua griega vestida con tanga. En São Paulo se halla otro monumento al Padre Anchieta más contemporáneo, realizado por Heitor Usai e inaugurado en 1954; poco después, en 1961, en Santos se inauguraría otro, realizado por Caetano Fracarolli. En Río de Janeiro se inauguró un monumento a Cândido Mariano da Silva Rondon, conocido por su labor indigenista tras su nombramiento, en 1910, como director del Servicio de Protección a los Indios. Esta obra, realizada por Newton Sá, de dimensiones pequeñas, destaca por tener uno de los pedestales más llamativos dentro de la línea indigenista, correspondiendo el total del mismo al busto de un estilizado indígena, con collar y plumas en la cabeza, sobre las cuales se ubica el busto del conmemorado.

En Santo Domingo destaca el gigantesco monumento de piedra y bronce, erigido en 1982 en el malecón de Santo Domingo, dedicado a la memoria del dominico Fray Antón de Montesinos. El mismo, obra del escultor mexicano Antonio Castellanos Basich, se halla en el Paseo Presidente Billini, frente al Fuerte de San José, y conmemora al personaje que jugó un papel comparable al de fray Bartolomé de las Casas en México, abogando por el justo trato a los indios durante la conquista española y autor del recordado sermón de adviento. Justamente fue dicho país el que donó la estatua a la República Dominicana. Respecto del padre Francisco X. Billini, estatua suya fue la inaugurada en 1898 en la plazuela de San Juan de Dios, obra realizada seis años antes por Ernesto Guilbert, autor del monumento a Colón en la misma ciudad. De fechas más recientes es el monumento al Padre Pío en la misma ciudad, de Nicola Arrighini, copia de los existentes en San Giovanni Rotondo y Viareggio (Italia).

Más allá de esta monumentalización de religiosos, en el siglo XX veremos el paso de Cristo o la Virgen al mármol público a gran escala. Podemos señalar como antecedente de importancia en la centuria anterior la erección de numerosas vírgenes colosales en la Francia de Napoleón III. En efecto, es durante el Segundo Imperio (1852-1870) cuando varios espacios públicos verán surgir estatuas dedicadas a la Virgen, hecho potenciado por

⁸⁶⁶ . GARCÍA GUATAS (2003), p. 79.

⁸⁶⁷ . MURRIETA NECOECHEA (1976), p. 244.

la proclamación del dogma de la Inmaculada Concepción por parte de Pío IX en 1854. Así, artistas como Louis Rochet, autor de la escultura de Nuestra Señora de Myans, patrona de Savoia (1855) y más aun Joseph Febisch y Jean-Marie-Bienaimé Bonnassieux, tendrán a su cargo monumentos de índole mariana. Este último sería el autor de Nuestra Señora de Francia en Le Puy (1860), ubicado sobre una roca volcánica de 132 metros de altura, tras vencer en concurso convocado en 1853 y del que participaron hasta 55 proyectos. Las suscripciones para estos monumentos, al decir de Anne Pinget, se convertían en verdaderas “indulgencias” para los donantes⁸⁶⁸.

De principios de la centuria es una de las obras estatuarias más conocidas en el cono sur, el *Cristo de los Andes* (1904), cuya cristalización surgió gracias a la iniciativa de doña Ángela Oliveira César de Costa. El mismo fue realizado por el escultor argentino Mateo Alonso tras vencer en concurso al que se presentaron una quincena de proyectos, y se dedicó a la paz alcanzada entre Argentina y Chile tras el largo conflicto fronterizo entre ambas naciones, que concluyó con el laudo de Eduardo VII, rey de Inglaterra, en 1902. La estatua habría de ser colocada a 4.000 metros de altura sobre el nivel del mar, en plena cordillera de los Andes, en el límite fronterizo entre los dos países. Hasta allí debieron trasladarse las 350 toneladas que el mismo pesaba, siendo desarmada en Buenos Aires y trasladada a Mendoza en ferrocarril, y desde allí al punto de erección a lomo de mula⁸⁶⁹.

Poco antes, en 1901, se había inaugurado en Minas (Uruguay) la imponente estatua de la Inmaculada Concepción conocida como la Virgen del Verdún, realizada a partir de la iniciativa del cura párroco de la localidad, José de Luca. Cuatro años después, en La Plata (Argentina) y encargado por las Congregaciones Hijas de María de la República, se inauguraba en los jardines de la Catedral, orientado hacia la plaza, un neobarroco monumento a la Virgen fundido por Val D’Osne, en cuyo catálogo figuraba como *Virgen de Roma*⁸⁷⁰. En la misma empresa francesa se fundiría la emplazada en 1908 en Santiago de Chile, la colosal estatua de la Virgen en el cerro San Cristóbal, obra de 14 metros de altura y 36 toneladas de peso.

En España una de las manifestaciones más señaladas en tal sentido será la inauguración, en 1919, del monumento al Sagrado Corazón de Jesús en el Cerro de los Ángeles (Madrid), obra realizada por el escultor Aniceto Marinas y el arquitecto Carlos Maura y Nadal. En el folleto publicado con motivo de la misma se lo mencionaba como un hito “en la historia de la piedad española”, señalándose asimismo que fue aquella una jornada “en que compitieron, plenos de generosidad y ardimiento noble: la piedad, por mostrarse fundamentalmente patriótica, y el patriotismo, por afirmarse esencialmente religioso”⁸⁷¹. Los propios autores, como era habitual, minimizaban la importancia estética de su trabajo ante la significación simbólica del monumento: “El Monumento es hermoso, pero su hermosura no hay que buscarla con los sentidos en nuestra pobre obra; su hermosura está en la forma en que se ha hecho, con las limosnas aportadas por todos los que le aman, desde los más altos a los más humildes...”⁸⁷².

Indudablemente el monumento de connotaciones religiosas más emblemático del Brasil y posiblemente del continente, es el famoso Cristo Redentor (1926-1931) ubicado en lo alto del Corcovado, en Río de Janeiro, a manera de faro espiritual que protege la ciudad y sus alrededores. De líneas *art déco*, el mismo fue realizado por el francés Paul Landowski siguiendo proyecto de Heitor Da Silva Costa. Inaugurado por el físico Guglielmo Marconi es uno de los símbolos ineludibles de la ciudad, como puede serlo el

⁸⁶⁸ . Ver: DUREY (1986), pp. 208-213.

⁸⁶⁹ . FERNÁNDEZ PELÁEZ (1961). Ver también: SEVILLA Y SEVILLA (2004).

⁸⁷⁰ . GONZÁLEZ Y ROBERT-DEHAULT (2002).

⁸⁷¹ . *El Libro de Oro* (1920), p. 5.

⁸⁷² . *Ibidem*, p. 147.

obelisco de Alberto Prebisch inaugurado en Buenos Aires un lustro después. En la ciudad carioca destaca asimismo un monumento a San Sebastián, patrono de la ciudad, esculpida en granito por Dante Grosi e inaugurada en 1965 en la rua do Russel. En los años cuarenta, en la Argentina, destacó la realización del Cristo Redentor (1942) ubicado en el cerro de la villa de San Javier, provincia de Tucumán, coincidiendo con la fundación de dicha localidad veraniega. La misma alcanza los 28 metros de altura, siendo su peso de más de 135 toneladas. Fue realizada por el escultor Juan Carlos Iramain, autor de otro Cristo Redentor en el pueblo de La Caldera (Salta).

Entre 1944 y 1950 fue construido el monumento a Cristo Rey de la Paz en el cerro del Cubilete en Guanajuato, dentro de la línea colosalista de esa época⁸⁷³. El mismo fue realizado por el arquitecto Nicolás Mariscal, correspondiendo la parte escultórica a Fidias Elizondo. La erección de este monumento culminaba una larga historia de obras previas que habían consolidado ese sitio como espacio de simbolismo religioso. En efecto, en el año 1920 se erigió un primer monumento dedicado al Sagrado Corazón, aunque ya con la intención de reemplazarlo lo más pronto posible por uno de mayores dimensiones. En noviembre de ese mismo año se desalojó de la cima del cerro, siendo desplazado a una explanada ubicada kilómetros más abajo, en donde gozó de una veneración continuada por parte de los fieles hasta el año 1928 en que fue dinamitado. Mientras, la cima permanecía vacía, situación que no cambiaría por espacio de varios años, aun cuando en 1923 fue colocada la primera piedra del “nuevo”. Un tercer monumento surgiría en 1937, ubicándose en una capilla-basílica de la ciudad de León, sin autorización oficial, dedicándose a Cristo Rey. Un lustro después haría su aparición un cuarto monumento, erigido secretamente en la cumbre del Cubilete, y que reproducía en sus líneas el primer monumento de 1920, antesala para el quinto y definitivo, que sería el de Mariscal y Elizondo.

El monumento está coronado por la imagen de Cristo Rey, de 20 metros de altura, en cuyos lados aparecen representados dos ángeles hincados que le ofrecen respectivamente la corona de espinas y la regia. El grupo escultórico está ubicado sobre una semiesfera que hace las veces de cúpula de externa de un santuario de planta circular; de ella sobresalen ocho grandes gajos de cemento, representativos de otras tantas provincias eclesiásticas de México. Este templo cierra una pequeña plaza inspirada en la de San Pedro del Vaticano. Un segundo santuario, dedicado a María Reina, fue integrado al conjunto en 1954, y un tercero fue construido en el pecho del monumental Cristo para fungir como sitio de celebración de misas, una manera simbólica de “habitar” a Dios.

En 1953 se construyó el Monumento a Cristo Rey en Cali, de 26 metros de altura y 464 toneladas de peso, obra del escultor italiano Alideo Tazzioli. En 1958, se emplazaba en la cima de la Loma de la Cabaña, en Cuba, el llamado *Cristo de La Habana*, monumental obra de Jilma Madera de 20 metros de altura y 320 toneladas de peso, estando conformado por 67 bloques de mármol de Carrara, que se difunde como la “escultura más grande del mundo realizada por una mujer” utilizando dicho material. El día de la inauguración, en el año anterior a la revolución castrista, la autora expresó su intención: “lo hice para que lo recuerden, no para que lo adoren: es mármol”.

En la misma senda podemos destacar en el Ecuador la Virgen alada emplazada sobre el Panecillo de Quito en 1976. De 45 metros de altura, la misma fue proyectada por el escultor español Agustín de la Herrán y realizada mediante una aleación de aluminio y magnesio, siendo fundida a la arena y con estructura interior de acero. Está inspirada en la virgen alada, iconografía creada por el escultor quiteño Bernardo de Legarda a finales del XVIII. Otro español, Juan de Ávalos, fue autor de un proyecto que no llegó a realizarse, el

⁸⁷³ . Los datos sobre el mismo han sido extraídos de OJEDA SÁNCHEZ (1973) y SALAZAR TORRES (2003).

monumento al Sagrado Corazón de Jesús a ser emplazado en Guayaquil. El proceso comenzó en 1957, con la idea de acompañar la celebración, cuatro años después, del III Congreso Eucarístico Bolivariano. Implicado el gobierno español, el concurso se restringió a seis escultores de dicha nacionalidad, Victorio Macho, Enrique Pérez Comendador, Enrique Monjón, José Planes, Pablo Serrano y el propio Ávalos, pero sólo los tres últimos participarían venciendo el último. El monumento debía constar de una cripta en el pedestal, una capilla interior y la imagen del Sagrado Corazón de hasta 60 metros de altura, que de haberse realizado, hubiese sido la mayor escultura religiosa del mundo. No llegaría nunca a ejecutarse ya que los fondos originalmente destinados al proyecto serían utilizados en la organización del propio Congreso, colocándose a posteriori sobre el cerro una estatua de menores dimensiones. Como afirma Moisés Bazán de Huerta, el monumento hubiera significado para Ávalos la continuidad del triunfo alcanzado con el Valle de los Caídos y posiblemente su consagración en América⁸⁷⁴.

16.c. El monumento costumbrista. Gauchos y otros tipos autóctonos

La escultura costumbrista en el ámbito rioplatense encontrará su héroe legendario y particular en la figura del gaucho, de la misma manera que las diferentes razas indígenas habían cuajado como tema de inspiración en los países con un pasado prehispánico cultural e históricamente enjundioso. En la Argentina destacaría como uno de los primeros cultores de esta tendencia Lucio Correa Morales. Tras haber sido enviado como pensionista a Italia en 1874, por el gobierno de Buenos Aires, estudió en Florencia junto al maestro Urbano Lucchesi. Regresó de Europa en 1882, año en el que presentó en la Exposición Continental celebrada en Buenos Aires su obra en bronce *Indio Pampa*. Entre las obras realizadas por Correa Morales se cuentan los monumentos a Falucho (1897), al Deán Funes en la ciudad de Córdoba, algunos monumentos funerarios como el levantado a la memoria del pintor de batallas Julio Fernández Villanueva, y varias esculturas de temática indigenista o americanista como *Raza que se extingue* (grupo de indios onas) y *El Plata*, fuente simbolizada por indios de diversas razas de la cuenca platense (presentada en 1882).

La preocupación de Correa Morales por los tipos humanos argentinos en vías de desaparición se expresó en otras obras como *Los Señores de Onaisín* (c.1912), exaltador también de los indios onas, y la figura del gaucho presentada al Salón de 1915 bajo el efusivo título *¿Por qué?*, que transmite la protesta por la pérdida de interés en las tradiciones y por el avance del progreso que las margina. El tema del gaucho fue una de las preocupaciones de Correa Morales según sus propias palabras: “Me apasiona el gaucho porque representa el noble tipo que derramó su sangre y ya no sirve... Es el último gesto del arte argentino antes de sucumbir por el cosmopolitismo...”. Quizá la obra más conocida de Correa Morales dentro de la temática autóctona es el mármol *La cautiva* (1905), para la cual posó una india tehuelche, y cuya temática invierte la tradicional de la blanca cautiva por los indios, siendo ahora la india y sus hijos quienes han sido hechos prisioneros por las tropas de Roca durante la conquista del desierto⁸⁷⁵.

Dentro de la vertiente costumbrista apreciada en la escultura argentina puede mencionarse la labor de Hernán Cullen Ayerza, autor de *El Aborigen* ecuestre instalado en la Plaza Garay, a Emilio Sarniguet y su también ecuestre *El Resero* emplazado frente a los Mataderos de Buenos Aires en 1932, y fundamentalmente a Luis Perlotti. Consustanciado con las ideas nacionalistas y americanistas vigentes en las primeras décadas de siglo, Perlotti optó, en lugar del habitual viaje a Europa, por recorrer el continente americano; obras como *Intillay*, emplazada en el Parque Rivadavia de San Juan, dan testimonio de su

⁸⁷⁴ . BAZÁN DE HUERTA (1996), pp. 160-164.

⁸⁷⁵ . Cfr.: PAYRÓ (1949).

inclinación a los temas telúricos. No obstante sus obras más conocidas fueron monumentos conmemorativos entre los que podemos contar el *Tambor de Tacuarí* (1918), el monumento a los Libres del Sur (1929) en Chascomús, y el dedicado a los Comuneros del Paraguay (1928) en Asunción del Paraguay. En este último país es reconocido el escultor español Serafín Marsal quien realizó terracotas de tipos paraguayos. Formado en la Academia de Bellas Artes de Barcelona y llegado a Buenos Aires en 1897, Marsal trabajó en Santa Fe (Argentina) desde 1900, dictando clases y realizando estatuas por encargo, entre las que destacó la de Garibaldi que se instaló en la Sociedad Italiana. A partir de 1907 se radicó en Asunción, siendo profesor de dibujo del Colegio Nacional y del Instituto Paraguayo, donde enseñó también escultura. Fue autor del monumento al General Díaz en Carapeguá.

En Uruguay, el escultor barcelonés Domingo Mora realizó en un principio tallas religiosas en madera, que expuso en Montevideo en 1864, pero su obsesión fueron los tipos indígenas y la figura del gaucho. Así, destacó su *Víctima de la Guerra Civil*, obra premiada en la Exposición del Centenario de Chile en 1910, que Ernesto Laroche describió como un “gaucho moribundo, tendido en el suelo con el pecho atravesado por una lanza, que en el estertor de su agonía, vuelve la cara hacia el cielo, testigo mudo de su postrer reproche...”⁸⁷⁶. Una copia de esta escultura fue emplazada en 1930 en el Parque José Batlle y Ordóñez de Montevideo, en los actos conmemorativos del Centenario uruguayo. Realizó otras esculturas de temas gauchescos como *El Gauchito Oriental*. Mora tuvo luego de su estadía montevideana una importante labor en los Estados Unidos, adonde marchó en 1878 y donde recibió gran cantidad de encargos, falleciendo allí.

La obra más paradigmática en esta línea costumbrista será el monumento al Gaucho, obra realizada por José Luis Zorrilla de San Martín e inaugurada en 1927 en la plazuela Lorenzo Justiniano Pérez de Montevideo. La misma, que se fundió en Bruselas porque la mejor empresa fundidora de París se encontraba en ese momento dedicada exclusivamente a fundir la estatua de Carlos M. de Alvear de Antoine Bourdelle para Buenos Aires (nótese el protagonismo de los monumentos destinados a América), trasponía lo puramente costumbrista para erigirse como un homenaje a los héroes anónimos de las luchas por la emancipación, tal como se establecía en las bases del concurso definido en 1921, en la que se especificaba que los artistas debían inspirar su obra en la frase “Al gaucho, primer elemento de emancipación nacional y de trabajo. La Patria agradecida”. El conjunto está rematado por la figura de un gaucho ecuestre sosteniendo en su mano derecha una lanza, determinando así el carácter guerrero del mismo. Destacan asimismo los relieves esculpidos en la piedra del pedestal, el del frente representando el Holocausto, que muestra a un gaucho semicaído el cual es protegido por la Patria; otros tres relieves están dedicados a la Tradición, a la Vida Campesina y a las Faenas Camperas⁸⁷⁷.

Es interesante analizar este monumento dado que trasciende lo meramente costumbrista para sentar como basamento el entendimiento del personaje como parte constitutiva de la Nación. Se trataba de un gaucho patriota, vinculado a la emancipación, pero también al progreso de la patria: “en la piedra de los bajo-relieves laterales, protagoniza el signo fecundo de la paz. Es otro el hombre, otro el personaje, también pujante, abnegado y viril, pero con otra mentalidad, con otro esquema filosófico de la vida; creando, a garra y pulmón, la nueva fisonomía evolucionista de la Patria en marcha”. Esta sensación se refuerza con la presencia, en el frente del monumento, de la alegoría alada de la patria, mientras que en la parte posterior, “en el estrado de la experiencia”, aparece el abuelo gaucho, sentado junto a la figura de su joven descendiente, “retoño de su estirpe”,

⁸⁷⁶ . LAROCHE (1939), p. 152.

⁸⁷⁷ . BRESCIANO (1986), p. 67.

que escucha el sabio mensaje “Cuida con tu conducta, querido nieto, la libertad que te hemos legado con la nuestra”⁸⁷⁸.

Zorrilla, quien había realizado sus primeros estudios artísticos junto al escultor Felipe Pedro Menini en Montevideo, tuvo su aprendizaje más fructífero con el citado Bourdelle en París, ciudad en la que ejecutó este monumento que fue premiado con medalla de plata en el Salón de Artistas franceses de 1927. La obra no estuvo exenta de polémicas, algunas de ellas volcadas hacia lo iconográfico, las cuales surgieron apenas inaugurado el monumento en Montevideo, ciudad que entonces tenía centrada su atención en la culminación del Palacio Salvo, realizado por el arquitecto Mario Palanti, que en 1928 se anunciaba como el más alto de Sudamérica. Un columnista escribía: “El gaucho que yo hubiera ideado, en vez de tener los rasgos caucásicos, casi griegos del actual monumento, tendría la cabeza del hombre blanco con los rasgos típicos del indio. Frente despejada, pelo lacio, ojos profundos, escaso bigote y barbilla poco espesa, nariz de pico de cóndor y cara ancha. Yo le hubiera ceñido la frente con una vincha a lo indio en vez de chambergo, que este adminículo está de más en un entrevero. ¿De poncho y lanza? Jamás. El poncho es para la marcha, para el abrigo. No para el hombre que se apresta a entrar en combate”. También se le cuestionó al monumento de Zorrilla su emplazamiento en medio de la “barahunda ciudadana”, algo que si entonces era ya advertido, en la actualidad no deja derecho no solamente a la duda sino a una adecuada contemplación estética de la obra. Se propuso entonces erigirlo en lo alto del cerro de Montevideo⁸⁷⁹.

La obra “gaucha” de Zorrilla de San Martín se complementa con la estatua localizada en la Plaza José Pedro Varela dedicada al Viejo Vizcacha, personaje del *Martín Fierro* de José Hernández, “doctorado en filosofía por las alternativas de un azaroso destino y condecorado con cicatrices de toda laya, en el cuero y en el alma”, al decir de Tacconi. De esta realización se conserva una anécdota curiosa, y trata de la visita que hizo al taller del artista, ya casi finalizada la obra, de su padre Juan Zorrilla de San Martín, el gran literato uruguayo. Éste le señaló que, en honor a la verdad, los perros que debían acompañar al personaje, según contaba el relato de Hernández, era de media docena y no de dos como aparecía en la escultura. El problema de representación fidedigna fue resuelta por el escultor cambiando de sexo a uno de los perros, al que convirtió en perra encinta, con varios cachorros en el vientre⁸⁸⁰.

De los monumentos por encargo de Zorrilla podemos señalar la *Fuente de los Atletas* realizada en París 1925 y que se emplazó en el Parque Rodó de la capital uruguaya, el monumento a la Batalla de Sarandí levantado en la ciudad uruguaya homónima en 1923 y el dedicado a Artigas, erigido en Buenos Aires tres años después de su muerte, en 1978. Fue autor del Monumento a los Constituyentes de 1830, obelisco estratégicamente ubicado en la intersección de la avenida 18 de Julio y el boulevard Artigas, ambas en Montevideo. En Buenos Aires, en Diagonal Sur, está emplazada su estatua en bronce del general Julio A. Roca, realizada tras vencer en el concurso de 1936. Pero indudablemente su obra emblemática sería aquel monumento al Gaucho: “No se podría modelar una figura monumental como la de “El Gaucho” si no se sintiera en lo hondo de la entraña la hermandad con el personaje. El gaucho le anda por la sangre a José Luis. El escultor no calzará bota de potro, ni vestirá chiripá con calzoncillo cribado ni lucirá poncho de vicuña. Eso es el exterior, la fachada, lo visible. Pero lo de adentro, la esencia, el espíritu, la raíz telúrica, el jugo autóctono, todo eso que configura la talla de una estirpe de garra, está en la

⁸⁷⁸. TACCONI (1977), p. 22.

⁸⁷⁹. FLORES, M.. Nota en *La Mañana*, Montevideo, 22 de enero de 1928. Cit.: ÁLVAREZ MONTERO (2001), p. 66.

⁸⁸⁰. TACCONI (1977), pp. 23-24.

mente y el corazón de quien supo dar forma, con maestría, a la fisonomía íntima de la raza”⁸⁸¹.

Otro escultor uruguayo, José Belloni, concretó una de las obras más populares de Montevideo, *La Carreta*, que concluida y fundida en los talleres Marinelli de Florencia, fue inaugurada en 1934 en el Parque Batlle y Ordóñez. La realización de esta obra quedó comprendida dentro del amplio programa monumentalista que acompañó la celebración del centenario de 1930 en el Uruguay, y sus dimensiones son suficientemente reveladoras de la complejidad que supuso su factura. La obra, totalmente en bronce, tiene 20 metros de largo pesando cada uno de los bueyes que la compone 500 kilos, el carretero 800, la base cuatro toneladas y la carreta 2 de la misma medida. Si Edgardo Ubaldo Genta afirmó respecto de *La Carreta* que la misma iba “cargada con el alma de la Patria y la tradición del Ejército”, otros literatos y pensadores no le fueron a la zaga en elogios e interpretaciones pudiendo mencionarse una frase de Débora Vitale D’Amico que expresaba: “Un monumento a la carreta, a la que fue nuestra carreta, es el reconocimiento a la que siendo aparentemente pequeño, es elemento básico de nuestra vida nacional. El monumento a la carreta es al mismo tiempo un monumento al gaucho que dio carácter a nuestra tierra, un monumento al esfuerzo paciente, continuado, sin situaciones insalvables, con la mirada fija en un punto distante, al que se ha de llegar y se llega. El monumento a la carreta es un monumento al Uruguay del pasado, al Uruguay que acunó el espíritu artiguista, cimentando este Uruguay de hoy”⁸⁸².

La obra de Belloni dentro del género tradicionalista no se limitaría a la citada obra, siendo autor de otras conocidas esculturas como *El aguatero* (1932) ubicado en la Plaza Viera de Montevideo, pero fundamentalmente de la titulada *Nuevos Rumbos* (1948) en la que se ve a un gaucho y a su china sobre el caballo divisando a lo lejos un nuevo destino, y *El Entrevero* (1967), más complejo y convertido ya en uno de los más emblemáticos de la capital uruguaya que, a través de las figuras de indios y gauchos, homenajea a los héroes anónimos que lucharon por la libertad nacional. Dentro de lo conmemorativo sobresalen sus monumentos al Dr. Luis Morquio, a Carlos María Herrera en el Prado de Montevideo y a Juan Manuel Blanes cerca del Teatro Solís.

Dentro del apartado costumbrista pueden entenderse también aquellas esculturas que tuvieron como objeto de representación a la raza negra, en especial en los países con población afroamericana como Cuba o Brasil. Inclusive en algunas naciones carentes de este rasgo distintivo como la Argentina, existieron escultores como Francisco Cafferata que abordaron temas como el de *El esclavo* (1882), obra ejecutada en Florencia y que sería emplazada en los jardines de Palermo en Buenos Aires. Cafferata fue, con sólo 25 años de edad, el primer escultor argentino en inaugurar un monumento en bronce en el país, la estatua del Almirante Brown ejecutada también en Italia y erigida en Adrogué el 2 de febrero de 1886. Fue autor asimismo de las estatuas del general Belgrano erigidas en Tucumán y Salta.

En Brasil, durante el siglo XX, uno de los homenajes étnicos lo supuso la monumentalización de la *Madre Negra* (1955), obra del escultor Julio Guerra, localizada al lado de la iglesia Nuestra Señora del Rosario de los Hombres Negros, en São Paulo. Con ella el artista pretendió homenajear a todas las madres negras que fueron amas de leche para niños de su raza y también blancos. Es habitual ver a ciudadanos colocando ramos de flores y velas junto al pedestal, y debido al oscurecimiento de este por el último de los motivos, se decidió recientemente rodearlo con una reja⁸⁸³. La población negra del Brasil fue homenajeada asimismo con el monumento a Zumbi dos Palmares, proyectado

⁸⁸¹. Ibidem, p. 21.

⁸⁸². DI PAULA (1954), p. 65.

⁸⁸³. ESCOBAR (1998), p. 25.

por el arquitecto João Filgueiras Lima e inaugurado en Río de Janeiro en 1989, destacándose la cabeza colocada sobre la base triangular por haber sido calcada directamente de las esculturas en bronce de la tribu nigeriana de Ifé⁸⁸⁴. En la Plaza Dr. Pedro Ludovico Teixeira, en el centro de Goiânia, se halla el Monumento a las Tres Razas, obra que ya alcanzó un reconocimiento simbólico dentro de la ciudad como hermanamiento de las razas negra, india y blanca. Fue ejecutado en 1968 por Neusa Morales, y se trata de una estructura fundida con trescientos kilos de bronce, alcanzando una altura de 7 metros. Podría citarse como antecedente de estos y de muchos otros ejemplos, el busto que realizó el francés Louis Rochet en el XIX, representando un esclavo negro, seguramente el primer bronce inspirado en un personaje de esta raza en Brasil.

El escultor colombiano Rodrigo Arenas Betancourt es el autor del monumento a la Raza que se encuentra en el Centro Administrativo La Alpujarra, en Medellín. Se trata de una colosal obra de 42 metros de figuras de bronce que integra elementos identificadores de la región antioqueña, sus fuerzas ancestrales, su visión mítica, la religiosidad, su integración económica a través del oro, la arriería y la industria, la figura del emigrante. “El mestizaje, el origen, son los símbolos de la obra: un continente indígena que recibe el influjo opresor del hombre blanco, encontrándose más adelante con el negro. Esa mezcla que va caminando preñada de alma latina, llevando el barroco en su entraña; es un mundo de cruces y de historias contadas. Distinto al europeo, al nórdico, al gótico y al calvinista. En el África y en la India, también hay mezclas. Pero las nuestras, poseen caracteres propios...”⁸⁸⁵.

16.d. Monumentos a la ejemplaridad social

En América, la realización de monumentos dedicados al Trabajo en general y al trabajador en particular, está en parte vinculada a la conmemoración de la inmigración europea como forjadora de la Patria a través de las labores. Es el caso del monumento al inmigrante italiano en Córdoba (Argentina) caracterizado por la estatua de un agricultor. En dicho país sudamericano, el monumento más destacado fue realizado por Rogelio Yrurtia, formado en París con Jules-Félix Coutan, y consustanciándose de los conceptos de Augusto Rodin. Al acercarse las fiestas del Centenario, la Municipalidad de Buenos Aires le encargó la realización del *Canto al Trabajo*, su obra más popular, en bronce, emplazada en la ciudad en 1921. La comisión le fue hecha por el intendente Carlos T. de Alvear en 1907-1908. La primera propuesta incluía dos figuras masculinas y una femenina, y llegó a tener 16 figuras hasta estancarse finalmente en las 14 que tiene, las que se dividen en dos grandes grupos, uno denominado *El esfuerzo común* y otro *El triunfo*, ambos medios simbolizando la idea de la conquista del porvenir a través del arduo trabajo. Su primer emplazamiento público fue la Plaza de Dorrego en 1927, trasladándose diez años después a la plazoleta ubicada entre Paseo Colón e Independencia.

Vinculados a esta temática de tinte social en la Argentina, Alberto Lagos sería autor de esculturas como *Inmigrante* en Puerto Nuevo, *El arquero* en avenida Libertador y Bustamante, y *El pescador de su alma* (1918). Alentado por Torcuato Tasso, Lagos se había dirigido en 1909 a París donde estudió junto a Víctor Segoffin, tras obtener en la Argentina el Premio Europa, beca que el año anterior había sido concedida a Zonza Briano; ambos regresaron al país en 1913 ante la inminencia del conflicto bélico europeo. Las obras más destacadas de Lagos son el monumento a George Canning en el Parque Centenario, a Luis M. Drago en el Parque 3 de Febrero (1933), y otras esculturas. En

⁸⁸⁴ . MORAIS (1999), pp. 29-30.

⁸⁸⁵ . De Rodrigo Arenas Betancourt. En: LAVERDE TOSCANO (1988), p. 98.

Brasil, Caetano Fracarolli fue autor de *El Sembrador*, obra emplazada en los años cuarenta en São Paulo. En la misma ciudad están las estatuas dedicadas al *Indio cazador* (1940), obra de João Ferri, y del *Indio pescador*, de Francisco Leopoldo e Silva, de la misma época. En Montevideo destaca el monumento al Trabajo realizado por el escultor uruguayo Ángel Ferrari Rocca, inaugurado en 1930 en el Parque Batlle y Ordóñez. Lo corona un desnudo masculino sedente que porta un martillo en su mano derecha. Escultóricamente destaca el pedestal, del mismo material que dicha figura, en el cual están talladas escenas en al relieve con figuras de trabajadores.

A lo largo del siglo la conmemoración de los trabajadores tanto como colectivo como de cada oficio en particular iría en aumento, siendo las características estéticas y la calidad de las obras sumamente variadas. La vertiente *kitsch* será en este sentido bastante explotada, desde los monumentos a bomberos que aparecen cargando el cuerpo de alguna víctima durante el salvamento, pescadores lanzando sus cañas en dirección a un río, mineros en plena labor taladradora, e inclusive obreros camineros como el que se halla en la carretera de México a Cuernavaca que muestra una enorme ruta esculpida que deriva en abrupta curva y termina detrás de un grupo de gigantescos trabajadores⁸⁸⁶.

Asimismo se asistiría a un rescate de personajes históricos cuyas hazañas y heroicidades no habían sido de tipo político ni militar. En Río de Janeiro se inmortalizó al aviador brasileño Alberto Santos Dumont, quien efectuó el pionero vuelo en el Campo Bagatelle, París, en 1906, con el monumento realizado por Amadeo Zani inaugurado en 1942. En la localidad francesa se había emplazado otro en 1913, titulado el *Ícaro de Saint-Cloud*, homenaje del Aeroclub de Francia. Puede mencionarse aquí la monumentalización de otro personaje sudamericano vinculado a la aviación, Jorge Newbery, fundador de la aeronáutica argentina que en febrero de 1914 logró el récord mundial de altura alcanzando los 6.225 metros en medio de los preparativos para el que era su gran objetivo, cruzar los Andes. Lamentablemente, en vísperas de intentarlo, realizando un vuelo de práctica cerca de Los Tamarindos (Mendoza), su avión se desplomó a tierra. El impacto social de este hecho fue tremendo y pronto se tomaría la decisión de inmortalizarlo en un monumento que habría de realizar Hernán Cullen Ayerza, quien lo representa caído, al pie de los Andes, coronados por unos cóndores que observan el cuerpo sin vida del héroe. Se inauguró en el cementerio de la Chacarita, en Buenos Aires, el 25 de abril de 1937.

Ese mismo año, en Lima, se inauguraba el monumento a Jorge Chávez Dartnell, obra de Eugenio Baroni, primer monumento conmemorativo en dicha ciudad que no apela a una representación realista. Se compone de una pirámide alargada en cuyas cuatro caras se narra la ascensión y caída de Ícaro⁸⁸⁷, tema este último que, a modo de homenaje a la aviación, fue objeto de la obra más conocida de la chilena Rebeca Matte, titulada *Ícaro y Dédalo*, ubicada frente al Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago. El tema de Ícaro se repite en el Monumento portugués a la aviación en Recife (Brasil) en donde su figura remata la obra, apareciendo con los brazos abiertos a manera de alas y sobrevolando el mundo.

También en Brasil se hallan otros monumentos vinculados a la aviación, como el dedicado a Fray Bartolomé Lorenzo de Guzmán en Santos, en el que este pionero de la navegación aérea aparece delante de un obelisco. El mismo incorpora un relieve con la imagen de un globo aerostático, vinculado a su hazaña de 1709; esta obra, inaugurada en 1922 en medio de los festejos del centenario de la Independencia, fue realizada por el escultor italiano Lorenzo Massa. Más conocido es el monumento a los Héroes de la Travesía del Atlántico en São Paulo, de Ottone Zorlini, que homenajea a los italianos

⁸⁸⁶ . ESCOBEDO (1992), p. 92.

⁸⁸⁷ . CASTRILLÓN-VIZCARRA (1991), p. 357.

Francesco di Pinedo, Carlo del Prete y Vitale Zacchetti, que en 1927 volaron en un hidroavión desde Italia a Brasil. Indudablemente surge aquí la referencia al vuelo del Plus Ultra que, el año anterior, había unido a Palos de Moguer con Buenos Aires, como símbolo del vínculo español y americano. Y por supuesto con el correspondiente monumento, inaugurado en la Costanera Sur de dicha ciudad en 1936, obra del español José Lorda. También en Madrid, en 1956, al cumplirse el 30º aniversario del acontecimiento, se instaló (sin inauguración) un monumento dedicado a los Héroes del Plus Ultra, realizado por el arquitecto Luis Gutiérrez Soto y el escultor Rafael Sáenz. Se trata de un gran monolito de granito que remata un águila de bronce, en el que los relieves dedicados al *Vuelo del Plus Ultra* y al *Triunfo*, manifiestan la pervivencia de una mirada clásica.

Dentro de los monumentos a la ejemplaridad social podemos señalar los dedicados a las madres y a los maestros, temática abundantísima (sobre todo la primera) en la conmemoración pública del continente americano. Es difícil encontrar ciudad de cierta envergadura que no posea su monumento a la Madre, variando desde algunos de carácter ya emblemático como el de la ciudad de México realizado por el arquitecto José Villagrán García y el escultor Luis Ortiz Monasterio en 1949, hasta el más habitual, típico de las poblaciones del interior, caracterizado por su expresión popular y su confección casi artesanal, generalmente con materiales “pobres” como el yeso. Otro tanto puede decirse de los monumentos a los maestros, entre los cuales son dignos de mención el realizado por el escultor Bernabé Michelena en colaboración con el arquitecto José H. Domato, inaugurado en 1945 en el Parque Batlle y Ordóñez de Montevideo, con una figura femenina que aparece de pie, presidiendo, con los brazos abiertos en forma de cruz. A sus espaldas se ven relieves alegóricos representando la enseñanza, las artes, las ciencias y el trabajo. En la Alameda de Santiago de Chile se inauguraría al año siguiente otra destacada obra, el monumento a Las Educadoras, Isabel Lebrun y Antonia Tarragó; realizada por Samuel Román Rojas está compuesta por dos enormes figuras de granito, siguiendo los lineamientos técnicos que en Chile estaba marcando, respecto de la talla directa, el escultor Lorenzo Domínguez.

Desde los años treinta pero fundamentalmente desde la década siguiente fueron imponiéndose en América los cánones monumentalistas típicos de los regímenes totalitarios europeos, caracterizados por la realización de conjuntos macizos en los que las figuras fueron por lo general talladas en piedra, material ideal para alcanzar la severidad y la austeridad que requerían los monumentos, que se convertían por este medio en verdaderos “artículos de fe tallados en piedra” como diría Peter Adam. Este modelo fue aplicándose paulatinamente a los nuevos géneros temáticos que iban poblando las ciudades, fundamentalmente entendidos dentro de ese proceso de “democratización iconográfica” urbana, y en el caso de los monumentos vinculados a los trabajadores se hace evidente, incorporándose conceptos como el de juventud y deporte, tan apetecibles para aquellos estados europeos. Inclusive monumentos dedicados a la “madre” como el de Luis Ortiz Monasterio en México, recurren al lenguaje monumentalista a través de la piedra.

Los deportistas como tema de representación fueron emblemáticos en el arte del Tercer Reich y en la Italia de Benito Mussolini, época en el que se acentuó la estrecha colaboración entre arquitectura y escultura, convirtiéndose ésta en el complemento ideal y necesario de aquella. En 1934 se dictó una ley que ordenaba que todos los edificios públicos debían incorporar esculturas a manera de ornamentación, siendo uno de los ejemplos más señalados el Estadio Olímpico de Berlín (1936), salpicado por entero de estatuas de deportistas. “La imagen del Hombre Nuevo -un desnudo masculino idealizado- se convirtió en la encarnación del fascismo por excelencia... / Estar desnudo significaba... estar sometido y desclasado. Aunque los cuerpos aparecían vestidos al principio, con el

tiempo acabó por enseñarse todo. El hombre nuevo desconoce la vergüenza porque su alma es noble”⁸⁸⁸. El espíritu olímpico marcó decididamente la imagen de la Alemania de Hitler, identificándose con el espíritu de la nación, cuya disciplina y carácter férreo quedaban sobradamente explicitadas con dichas esculturas y con las de los “trabajadores heroicos”.

En el caso de Italia, donde también la construcción de estadios deportivos y la correspondiente estatuaría alusiva serán motivo principal de competencia entre los artistas, sobresale el llamado Stadio dei Marmi (Estadio de los Mármoles) integrado al Foro Mussolini (1928-1933), construido por el arquitecto Enrico Del Debbio, y que incorpora 60 héroes estatuarios, gigantes de 4 metros de altura esculpidos con mármoles apuanos y donados por las provincias italianas. Para entonces se había fundado ya (en 1928) la fascista Academia de Educación Física y Juvenil, que potenciaría en las juventudes italianas la educación del cuerpo no solamente para el adiestramiento de los músculos sino para “enseñar fuerza de voluntad y rapidez de decisiones”, objetivo cuya lectura actual muestra que la aplicación del método deportivo tendía, en definitiva, a una preparación premilitar. Otros estadios construidos en la época fueron el Littorale de Bolonia (1926) del arquitecto Arata, el de Florencia (1929) por Pier Luigi Nervi y el de Turín (1933) proyectado por Fagnoni, Bianchini y Ortensi, y dedicado a Mussolini⁸⁸⁹.

La panacea de la estatuaría mussolinista habría sido la proyectada colosal estatua de bronce, de ochenta metros de altura, con el rostro del Duce y un cuerpo hercúleo, del que solamente se llegó a fundir la cabeza y un enorme pie. En Iberoamérica, de los proyectos que conocemos, destaca indudablemente una iniciativa aun más faraónica (nunca mejor dicho: sería tan alto como la pirámide de Keops), por completo vinculado a las ideologías europeas que venimos analizando en el presente apartado. Se trata del monumento-mausoleo en homenaje a Eva Perón, cuya aprobación se hizo en 1952 cuando aun vivía la “Abanderada de los Humildes”. Era su propio deseo que dicho monumento tuviera dimensiones colosales y fuera erigido en el centro de la Plaza de Mayo (con copias para las plazas de todo el país), aunque hubo otras opiniones y proyectos al respecto. Fallecida ese mismo año, Juan Domingo Perón continuó con la iniciativa, inclinándose éste por la idea de que en lugar de que lo coronara una figura de su esposa, la cual -decía- resultaría ridícula, lo hiciera la figura del *Descamisado*, cuya conmemoración monumental se había planteado por ley en 1946⁸⁹⁰.

En 1955 se publicó una monografía en la cual se incluían datos acerca de la obra, como asimismo varias fotografías de los diseños y de los bocetos escultóricos que el italiano Leone Tomassi -autor de dos conocidos monumentos en Costa Rica, los dedicados a León Cortés Castro (1952) y a Julio Acosta García (1962) en San José⁸⁹¹- venía realizando a buen ritmo en su país. En él se aprecia que el monumento -de 42.000 toneladas de peso- estaría coronado finalmente por la gigantesca estatua de un obrero con el rostro de Perón, de 60 metros de altura, sobre un basamento de 77 metros (137 metros en total), modelo que el presidente aprobó sin llamado a concurso. Eva Perón quedaría representada en varias esculturas, destacando especialmente la ubicada en el salón principal del edificio, siendo además protagonista de su propio sarcófago sobre el que se la vería tendida, y en la estatua titulada *La razón de mi vida* en la que portaría en sus manos el escudo del Partido Justicialista. El gasto en mármol de Carrara iba a ser tan monumental

⁸⁸⁸ . ADAM (1992), p. 178 y 203.

⁸⁸⁹ . CRESTI, C.. “Forum Beniti”. En: “Muchachos de Olimpia”, dossier de *FMR*, Barcelona, Ebrisa/Franco María Ricci, 1989, pp. 110-115.

⁸⁹⁰ . GAMBINI, H.. “Un monumento faraónico inconcluso”. *La Nación*, Buenos Aires, 25 de julio de 2002.

⁸⁹¹ . FUMERO (1998b), pp. 12-13.

como la propia obra, que el citado folleto se encargaba de resaltar en contraposición a la neoyorquina estatua de la Libertad (91 metros) y al Cristo Redentor de Río de Janeiro (38 metros), afirmando asimismo que iba a ser el monumento más grande del mundo. En septiembre de 1955 se produjo la Revolución que derrocó a Perón quedando el proyecto inconcluso. Iba a ser emplazado en la avenida del Libertador, en Buenos Aires, a pocos metros de la Facultad de Derecho, en un sitio al que ya se le había construido el encofrado correspondiente. Las excavaciones realizadas habían traído consigo retrasos debido a la necesidad de desviar una red alimentadora de cables de alta tensión, de dos cañerías maestras de Obras Sanitarias y hasta la desviación de la transitada avenida Figueroa Alcorta, siendo retirados árboles, columnas y red de alumbrados⁸⁹². En cuanto al escultor Tomassi,

De dimensiones mucho más modestas, pero al menos construido, es el monumento a la Juventud Brasileña, obra de Bruno Giorgi inaugurada en 1947 en el edificio del Ministerio de Cultura, en Río de Janeiro, a la cual también podemos comprender dentro de los lineamientos ideológicos citados, aunque en este caso más que ser una conmemoración de un hecho pasado o presente, adquiere una carga significativa de futuro. También podemos citar la estatua de *El Atleta* realizada por Francisco Narváez, ubicada ante el Estadio Olímpico de la Ciudad Universitaria de Caracas (1944-1954), destacado conjunto dirigido por el arquitecto Carlos Raúl Villanueva en el que el concepto de la integración de las artes (arquitectura, pintura y escultura) alcanzó cotas de difícil parangón en el resto del continente, reuniéndose 107 obras de 24 artistas diferentes, entre ellos de reconocido prestigio internacional como Alexander Calder, Wifredo Lam, Víctor Vassarely, Hans Arp, Vassili Kandinsky, Nikolaus Pevsner, Ferdinand Léger o Jesús Rafael Soto, entre otros.

Con el paso del tiempo algunos deportistas famosos, de forma individualizada, tendrían sus monumentos en los espacios públicos del continente, por lo general ubicados cerca de estadios y recintos deportivos. Una muerte imprevista, más aun con accidente por medio, reforzará la heroización de estos personajes, como ocurrió con el monumento al boxeador Carlos Monzón en la ciudad argentina de Santa Fe y con el del piloto de Fórmula 1 Ayrton Senna en São Paulo, ambos campeones mundiales en sus respectivas disciplinas y fallecidos en accidentes automovilísticos.

16.e. Monumentos a la intelectualidad y al arte

La monumentalización de personajes “terrenales” fue decantando un tipo de representación más realista, como habíamos visto en algunas obras citadas con anterioridad, en tanto no era demasiado afortunada una idealización de personas que los potenciales artistas y espectadores habían llegado a conocer físicamente y hasta convivir con ellos de manera directa. Con ello se consolidó un tipo de escultura en la cual las figuras aparecían a menudo en posturas muy naturales, como recogiendo un instante cualquiera de su vida cotidiana. Como bien señala Reyero, una de las alternativas aunque no muy frecuentes, fue la representación sedente, por lo general aplicada a literatos que aparecen bien en una actitud de comunicación con el público, o bien retraídos en sus propios pensamientos: “la postura sedente denota intrascendencia, ausencia de acción e, incluso, de observador externo”⁸⁹³. A ello agrega Jesús Pedro Lorente: “...también la escultura monumental se hizo eco de esa transición de la teatralidad gestual a los personajes solitarios y absortos que, según Michael Fried, marcó la evolución de la modernidad pictórica desde la época de Diderot a la de Manet. Quizá las estatuas

⁸⁹² . *Monumento a Eva Perón* (1955).

⁸⁹³ . REYERO (1999), p. 214.

dedicadas a creadores artísticos e intelectuales fueran especialmente propicias a esa actitud ensimismada, mientras que las de los políticos y militares presuponían poses más activas, de arenga o de combate”⁸⁹⁴. Algunos de los casos que podemos señalar en Iberoamérica son la estatua de Andrés Bello situada en uno de los patios de la Universidad de Chile, en Santiago, obra realizada por Nicanor Plaza, de la que se emplazó una copia en la Plaza Venezuela de Caracas, donada por Chile, y el monumento a Cervantes, obra del italiano Carlo Nicoli, inaugurado en La Habana en 1908⁸⁹⁵.

La monumentalización de artistas e intelectuales alcanzó consideración en Europa en el XIX, aunque existían antecedentes como la estatua de Haendel erigida en Inglaterra en 1727. En 1828 se erigió el monumento a Durero en Nüremberg, coincidiendo con el tercer centenario de su fallecimiento. En España ejemplo pionero fue la estatua de Cervantes de Antonio Solá inaugurada en 1835, mientras que para la misma época se alzaban las de Goethe y Schiller en Alemania⁸⁹⁶. Poco después era Thomas Carlyle, en su libro *Los Héroes*, recopilación de conferencias impartidas en 1840, quien incluía la figura de los poetas como héroes de la historia, haciendo alusión en este apartado a Shakespeare. “El poeta -dice- es una figura heroica, perteneciente a todas las épocas; a quien todas las épocas poseen, una vez que lo producen; es figura que pueden producir las épocas más modernas como las más antiguas; -y las producirían siempre que le plazca a la Naturaleza. Si la Naturaleza envía un Alma Heroica, es posible, en todas las épocas que este Héroe asuma la forma de Poeta”⁸⁹⁷.

Respecto de los literatos, personificados en Johnson, Burns y Rousseau, Carlyle los toma como prototipos de héroes contemporáneos. “Los Héroes-dioses, Profetas, Poetas, Sacerdotes son formas de Heroísmo propias de los tiempos antiguos, hacen su aparición en las épocas más remotas... Más el Héroe como Literato... es, en todos los sentidos, producto de nuestros tiempos; y, mientras subsista el maravilloso arte de Escribir, o el de Escritura Hecha, que llamamos Imprenta, podemos esperar que seguirá, como una de las principales formas de Heroísmo...”. Apunta más adelante que el “Héroe-Literato debe considerarse como nuestro más importante personaje moderno. Él, sea como sea, es el alma de todo. Lo que él enseñe, lo hará todo el mundo”⁸⁹⁸.

En línea similar, el escritor argentino Ricardo Rojas afirmaría, al hablar de la *pedagogía de las estatuas*, que “Las estatuas de los héroes políticos no pueden levantarse sino en los solares de la sociedad política a la cual sirvieron. Las estatuas de los héroes intelectuales son las únicas que pueden alzarse en cualquier sitio de la tierra, porque ellas son el símbolo de las cosas universales y humanas”. A ello añadirá: “Pero no ha llegado aún el tiempo de que nosotros comprendamos lo que significa erigir estatuas a los poetas, ni aún a los propios... Los poetas, cuando alcanzan a glorificar el verbo de su pueblo, y a expresar la emoción de todos los hombres, son los que resumen por esos dos elementos lo heroico de la raza y lo heroico de la humanidad”⁸⁹⁹.

Una de las primeras estatuas americanas en homenaje a un intelectual es la sedente en mármol de Carrara de Andrés Bello (1874) realizada en Chile por Nicanor Plaza y que se encuentra en el patio de la Universidad, en Santiago. Una publicación hecha con motivo de la realización de la misma recoge largas alusiones biográficas al personaje y una mínima parte se dedica a la realización de la obra; en concreto dos páginas y media (las últimas) de un total de 375, lo cual nos da una clara idea del carácter que estas ediciones

⁸⁹⁴ . LORENTE LORENTE (2003), p. 154.

⁸⁹⁵ . Ver: BAZÁN DE HUERTA (1994), pp. 62-64.

⁸⁹⁶ . SERRANO (1995a), p. 193.

⁸⁹⁷ . CARLYLE (1941), p. 83.

⁸⁹⁸ . Ibidem, pp. 162-163.

⁸⁹⁹ . ROJAS (1971), p. 222.

tenían, donde el panegírico era el tema central y casi excluyente, y apenas si solía haber referencias generales a la obra o al autor. Se incluye, sí, en el libro, una somera descripción que nos interesa transcribir: “El señor Bello, sentado, con un rollo de papel en la mano izquierda que toca la región superior del corazón, descansando un codo en el brazo de la silla, mientras la mano derecha, con la pluma en ella, se apoya en el otro brazo de la silla, inclinada un poco la cabeza en actitud de meditar, dejando todas las facciones del rostro, delinear el cuerpo y pliegues y formas de la vestimenta”⁹⁰⁰.

La cotejación de documentación histórica, como es sabido, muchas veces suele desmentir si no a los personajes, a quienes movilizaron este tipo de documentos y, sobre todo, a los discursos con los que ampararon sus realizaciones. Indudablemente, muy pocos han puesto en duda la valía de Andrés Bello como poeta e intelectual, aunque sí se ha discutido su supuesto papel en la emancipación americana; lo que unos, para aumentar su gloria, lo han apuntado como mérito de Bello, otros, con documentos a la vista, han desacreditado su supuesto “entusiasmo patriota”. Este punto de debate es también proclive a tenerse en cuenta en torno a la glorificación de personajes, en la cual prácticamente no cabe en la personalidad que se conmemora el mínimo atisbo de defecto. Así, en palabras de Miguel Luis Amunátegui, recogidas en la citada edición de 1874, se afirma que “La completa reconquista de Venezuela llevada a cabo en 1812 por las fuerzas realistas, redujo a López Méndez y a Bello al estado más afflictivo y acongojador”⁹⁰¹, dado en parte a que ya no seguirían percibiendo el sueldo que les había asignado el gobierno revolucionario. En confrontación con dicha postura se alzaron voces como la del historiador Germán Carrera Damas quien transcribe en una de sus obras una carta enviada por el propio Bello, al año siguiente, en 1813, desde Londres y dirigida a la Regencia española, en donde confiesa que: “El suplicante (él mismo) no tuvo parte alguna en los movimientos y tramas que precedieron a la revolución; ninguna inteligencia con los promovedores de la primera Junta; ningún desliz, ni aun leve, mientras subsistió en Caracas el Gobierno legítimo”⁹⁰².

Otro de los monumentos destacados erigidos en homenaje a Andrés Bello es el emplazado en Caracas en 1930, con motivo del primer centenario de la Reconstitución de la República. La realización de la misma fue decretada el año anterior, y el encargo recayó en el escultor español José Chicharro Gamo. En el folleto editado a la sazón se resalta que “Fue un acierto encomendar la ejecución de esta obra a un artista de raza hispánica, nutrido con la savia caliente y pura de la meseta de Castilla... El granito del Ávila y el granito del Guadarrama se confunden... (y) el basamento de esta estatua será un símbolo de la familiar alianza del idioma y de su esbelta y recia arquitectura”. A lo que se agrega: “Por rara combinación del destino, se inaugura la estatua de Don Andrés Bello en un día de septiembre, mes que en el calendario de la América libre y republicana corresponde a la gloria de Chile. Se hallan así representados el abuelo que con el idioma nos legara un arcón de inexhaustas riquezas; la madre, cuyo tesoro son sus hijos, y la nación fuerte que con hospitalario gesto de hermana, supo en su oportunidad tender los brazos y abrirse el corazón”⁹⁰³. Inaugurado en San Martín, y como tantos monumentos caraqueños, la obra fue trasladada a posteriori al Fuerte Tiuna.

En Ecuador, en la misma línea, sobresale la estatua del poeta guayaquileño José Joaquín de Olmedo, que encabezó el movimiento independentista. El personaje aparece sedente, con la punta del pie fuera del pedestal, en el acto de leer el Acta de la Independencia. Para la realización de los relieves, el escultor Jean Alexandre Falguière se inspiró en las imágenes del poema Canto a Junín. La estatua en bronce, realizada en Italia,

⁹⁰⁰ . *Suscripción...* (1874), p. 375.

⁹⁰¹ . *Ibidem*, p. 14.

⁹⁰² . CARRERA DAMAS (1958), p. 113.

⁹⁰³ . CORREA (1930), pp. 16-17.

llegó a Guayaquil en 1891 siendo inaugurada el 9 de octubre del año siguiente, es decir, tres días antes de la conmemoración del IV Centenario. Falguière, autor en Francia de obras tan destacadas como la fuente monumental Saint-Marie en Rouen (1879), estaba ya vinculado al continente americano, habiendo realizado para entonces obras como los monumentos a José María Moreno y Antonio E. Malaver en Buenos Aires, ambos de 1887, y realizaría años después, para la misma ciudad, el mausoleo de Lucio V. López (1897).

Para ese entonces surgió en México una iniciativa para honrar con un monumento al escritor Manuel Gutiérrez Nájera, fallecido en 1895, la cual no estuvo exenta de oposición entre quienes exclamaban: “dejemos para más tarde honrar a los poetas que realmente, y ante el severo tribunal de la crítica, merezcan mármoles y bronce, y procuremos por ahora enaltecer la memoria de los héroes de la patria, a quienes parece que hemos olvidado”. Como reacción, se alzaría la voz de Juan José Tablada, quien discutiría esta postura afirmando que “El Paseo de la Reforma está congestionado de héroes” y que “Ya va siendo tiempo de honrar a los poetas, y si las primicias de nuestra gratitud fueron para los memorables guerreros y los paladines ilustres, ya mármoles y bronce han madurado para fijar las efigies de los seres que nos han engrandecido moralmente”. Más adelante espetaba: “¿Verdad, lectoras, que a despecho de la patriotería, en loor de vuestro amado poeta y como solían hacerlo las princesas antiguas frente al horno en que iban a fundirse las sagradas campanas, arrojaréis vuestras sortijas de oro en el bronce hirviente que ha de formar la estatua del poeta?”⁹⁰⁴. La deuda sería saldada con la erección de la Calzada de los Poetas en el Auditorio Nacional, en el cual fueron emplazados diez bustos de bronce de literatos mexicanos.

Otro de los literatos monumentalizados en América es el uruguayo José Enrique Rodó. Una de las conmemoraciones más notables le cupo a Tótila Albert, autor del audaz monumento inaugurado en el Parque Balmaceda de Providencia, en Santiago de Chile, en 1944. En el mismo el autor no atendió tanto a entender a Ariel y Calibán, los dos personajes señeros del Ariel de Rodó, como símbolos del Bien y del Mal en lucha, “sino como una superación del inconsciente por la conciencia. De ahí que Calibán tenga las manos sobre el cerebelo”. El innovador diseño de Albert, al decir de Solanich, muestra a “dos anatomías humanas, una soportando a la otra, de extrema sencillez y gravedad. Completa el grupo un espejo acuático que refleja el infinito. / Ariel y Calibán sirven como iconos en la nueva propuesta del escultor. Ariel encarna el genio del aire, la parte noble y alada del espíritu, representa el imperio de la razón por sobre los viles devaneos y sensaciones de la irracionalidad. Es también la espiritualidad de la cultura, la vivacidad y la gracia de la inteligencia, ideales aspirados por el humano selecto. Calibán, por su parte, es el emblema de la sensualidad sórdida y de la torpeza fútil, el esclavo deforme”⁹⁰⁵.

Más conocido es el monumento a Rodó inaugurado tres años después, en 1947, en Montevideo, obra de José Belloni. Según la concepción del propio artista, la plataforma horizontal, de granito, simbolizaba la “pampa” de la cual emerge con fuerza el genio de Ariel “que en el ansia infinita de ser adquiere forma y manifiesta su anhelo de altura en el profundo esfuerzo de vuelo”⁹⁰⁶. La figura alada de Ariel, el genio del Bien, se ubica en la columna principal en la que se sitúa asimismo el busto del escritor. Sobre la “pampa de granito” van los dos grupos escultóricos, localizados uno a cada lado, evocando dos parábolas de Rodó, *La despedida de Gorgias* y *Los seis peregrinos*. En la parte posterior de la obra están grabados tres momentos de otra parábola, la titulada *Mirando jugar a un*

⁹⁰⁴ . TABLADA, J. J.. “La estatua de Gutiérrez Nájera. Héroes y poetas”. *El Nacional*, México, 4 de septiembre de 1898. Cit.: MOYSSÉN (1999), t. I, pp. 79-81.

⁹⁰⁵ . SOLANICH SOTOMAYOR (2000), pp. 97-98.

⁹⁰⁶ . MOULIA, E.. “El monumento a Rodó”. *La Nación*, Buenos Aires, 10 de diciembre de 1944.

niño. Para su realización Belloni venció en el concurso convocado en 1941, quedando segundo en el mismo otro uruguayo, Edmundo Prati⁹⁰⁷.

En la Argentina podemos destacar dos monumentos realizados por el prolífico Luis Perloti, uno de ellos dedicado al pintor Fernando Fader y ubicado a pocos metros de Loza Corral, su casa en Ischilín, provincia de Córdoba, compuesto por una estela con inscripciones y que preside la efigie del pintor. De características similares, dado que se trata de un relieve tallado en un grueso bloque de piedra, es el dedicado a Alfonsina Storni en Mar del Plata en 1948, que muestra una figura femenina y, en pequeño, el retrato de la poetisa. Una placa de bronce reproduce su poema *Dolor*. Ambos monumentos, el de Fader y el de Storni, fueron encargados a Perloti por la Agrupación de Gente de Artes y Letras "La Peña". En Cali (Colombia), uno de los monumentos más visitados es el dedicado a Jorge Isaacs y su novela *María*, obra del escultor catalán Carlos Perea que destaca fundamentalmente por el grupo escultórico ubicado a los pies de la columna que sostiene el busto del escritor. El mismo reproduce el romance de Efraín y María, integrándose a sus figuras la del perro Mayo y un ave negra, lo que simboliza el fatal presagio que acaecería en la hacienda de El Paraíso.

La presencia de este tipo de monumentos sería amplia a lo largo de todo el siglo XX, destacando en especial la figura de Rubén Darío, monumentalizado en casi todos los países del continente. De cualquier manera nos interesa apuntar, para terminar, la inauguración en La Habana castrista, de un monumento a John Lennon, músico que da nombre a una céntrica plaza del Vedado.

Finalmente, debemos mencionar en este apartado monumentos dedicados a personalidades de las ciencias, eligiendo como prototipo el homenaje escultórico al Dr. Luiz Pereira Barreto (1925) en São Paulo, obra del escultor italiano Galileo Emendábili. Éste, discípulo en Italia de Arturo Dazzi, sería autor de varias obras monumentales en la ciudad paulista, en la que se radicó en el año 1923. Por concurso obtuvo la realización del citado monumento a Pereira Barreto, en el que este científico aparece acompañado por dos alegorías, la Medicina y la Agricultura. De Emendábili, más impactante es aún el dedicado al arquitecto Ramos de Azevedo (1929). Éste incluye un pedestal compuesto por dos hileras de cuatro columnas dóricas que integra alegorías del Progreso y la Victoria, colocando en la base del mismo cuatro figuras femeninas simbolizando la Ingeniería, la Arquitectura, la Industria y la Pintura, enfatizando la unión de las ciencias exactas y las artes. En la parte posterior se ubica el conjunto dedicado a los Constructores.

Emplazado originalmente en la Av. Tiradentes, el monumento fue trasladado, debido a las obras allí iniciadas, a mediados de los setenta, ubicándose en las proximidades de la Escuela Politécnica de Ingeniería, propiciando una aproximación conceptual de significación⁹⁰⁸. En los recientes catálogos publicados por la Universidad sobre las esculturas de sus espacios públicos, la escultura de Emendábili goza de una consideración de privilegio⁹⁰⁹, citándose inclusive un interesante texto del arquitecto Ricardo Severo que analiza la obra diciendo que "no tiene la actitud aplomada del mariscal que comanda ejércitos; está pacíficamente sentado, estudiando, trazando la campaña de ese otro ejército de operarios, que no son soldados destructores, pero sí constructores de ciudades y, como esos, humildemente al lado de los cimientos de todas las grandes obras sociales o de nuestras artes"⁹¹⁰.

⁹⁰⁷ . LAROCHE (1980), t. I, pp. 153-154.

⁹⁰⁸ . ESCOBAR (1998), p. 43.

⁹⁰⁹ . FRANÇA LOURENÇO Y OTROS (1997), pp. 92-99.

⁹¹⁰ . FRANÇA LOURENÇO Y OTROS (2003), p. 198.

16.f. Las catástrofes naturales y bélicas como vía de glorificación

Los monumentos dedicados a las víctimas de catástrofes naturales o bélicas tienen existencia en el continente americano ya desde el siglo XIX, no limitándose su emplazamiento a los cementerios sino teniendo destacada presencia en las propias ciudades. En el XX, también por influjo de las ondas expansivas monumentalistas que llegaban de Europa, glorificando a las víctimas de las dos grandes contiendas mundiales, como así la fortuna de los monumentos al “soldado desconocido”, la moda se esparció por América multiplicándose este tipo de conmemoraciones. Inclusive hechos sin influencia absolutamente directa en la vida de nuestras naciones, como la segunda guerra mundial, fue monumentalizada en ciudades como Río de Janeiro o Recife, en homenaje a los soldados brasileños caídos en la conflagración. En la Argentina el escultor Pablo Tosto planteó en 1945 cuatro proyectos dedicados a conmemorar a los muertos por la dignidad humana: a los poetas, a los músicos, a los hombres de ciencia y a los artistas plásticos. El primero de ellos mostraba en el centro una figura que representa a la *Poesía agobiada*; el siguiente planeaba varios relieves alusivos a la Exaltación de la música; el cenotafio de los científicos incluiría varios prismas historiados, y finalmente el dedicado a los artistas plásticos estaría compuesto por nueve prismas con cariátides, custodiando el cenotafio central, siendo realizado en su totalidad con granito rojo a través de grandes bloques⁹¹¹.

La monumentalización de las víctimas de las guerras como tema de investigación ha gozado de continuada presencia tanto en Europa como en América, siendo motivo de estudios pormenorizados como el publicado en Estados Unidos por Mildred Baruch y Ellen Beckman sobre los monumentos vinculados a la Guerra Civil de 1861-1865⁹¹², el coordinado en Italia por Lucio Fabi sobre los “mitos, monumentos y memoria cotidiana” de la primera guerra⁹¹³, el de Harvé Moisan sobre los monumentos franceses surgidos a partir del mismo acontecimiento⁹¹⁴, y dos amplias monografías editadas por James E. Young sobre los memoriales conmemorativos del Holocausto⁹¹⁵.

En América, entre los primeros memoriales públicos se encuentran el dedicado en Santiago de Chile a las víctimas del incendio del 8 de diciembre de 1863 (1873), obra del francés Albert Ernest Carrier-Belleuse, y el ofrendado a los fallecidos en la epidemia de fiebre amarilla que azotó a Buenos Aires en 1870 y que hizo colapsar la capacidad de los cementerios porteños. El monumento se inauguró en 1889 en el Parque Ameghino, obra del escultor Juan Ferrari. Al mismo lo corona una figura joven femenina que sostiene un ramo de flores. En relieve reproduce una escena inspirada en el lienzo de Juan Manuel Blanes titulado *Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires* (1871), recordado por el espectacular impacto que causó al exponerse en el *foyer* del Teatro Colón.

En Cuba se planteó a principios de 1871 la realización de un monumento en recuerdo de las Víctimas de la Integración Nacional; a finales de ese año, el 27 de noviembre, se produjo el recordado fusilamiento de ocho estudiantes de medicina, a los que con el tiempo la memoria pública los convertiría en héroes. A ellos les fue dedicado en 1890 uno de los monumentos funerarios más importantes del cementerio de Colón de La Habana, realizado por el escultor cubano José de Vilalta Saavedra. Formado en las islas Canarias con Pellicer, pasó luego a Florencia y Roma, donde realizó la mayoría de sus obras, entre ellas la citada. Fue autor asimismo del grupo y los relieves de la puerta de acceso al cementerio de Colón. El monumento a los estudiantes fue concebido por Vilalta,

⁹¹¹ . TOSTO (1966), pp. 150-153.

⁹¹² . BARUCH (1978).

⁹¹³ . FABI (1979).

⁹¹⁴ . MOISAN (1999).

⁹¹⁵ . YOUNG (1993) y YOUNG (1994).

según sus propias palabras, basándose en el concepto filosófico que para él era “la conciencia pública, a través del tiempo, justifica la inocencia”. Su obra incorporaba varias figuras alegóricas como la Conciencia pública, el Tiempo, la Justicia y la Inocencia, además de una representación de la ciudad de La Habana representada sobre la gran pirámide y dos relieves representando la Ciencia médico-teórica y la Práctica⁹¹⁶.

En el mismo cementerio, a pocos metros, se halla el monumento a los Bomberos muertos durante el incendio de la ferretería del comerciante español Antonio de Isasi del 17 de mayo de 1890, obra del catalán Agustín Querol que fue inaugurada en 1897. En cuanto a los estudiantes de medicina fusilados en 1871, la suerte les depararía una conmemoración en la propia ciudad en 1901, siendo gobernador de la isla el general norteamericano Leonard Wood, quien ordenó para embellecer el litoral y ensanchar el Paseo del Prado, demoler el antiguo edificio del Estado, en cuyas paredes se había producido aquella ejecución. El Dr. Fermín Valdés Domínguez solicitó, dada la significación de esos muros, se conservara un lienzo de los mismos en homenaje a los inmolados, a lo que accedió Wood. De cumplir lo solicitado se encargó el ingeniero Borden, quien tenía a sus órdenes la demolición de la muralla, conservando un pedazo de tapia al que se añadiría una placa recordatoria, y haciendo circundar el mismo con una reja⁹¹⁷.

En cuanto al citado monumento a los Bomberos realizado en Génova por Querol en colaboración con el arquitecto Julio Martínez, por sus dimensiones (17 metros de altura) y calidades artísticas, es sin duda uno de los más destacados de cuantos pueden hallarse en los cementerios americanos. El mismo incorpora en el pedestal 28 medallones con los retratos de los fallecidos y está rodeado de alegorías como la Abnegación, el Heroísmo, el Dolor y el Martirio. Remata el monumento la figura del Ángel de la Fe conduciendo el cuerpo de un bombero fallecido hacia la eternidad. Quizá lo más curioso a señalar es que esta figura (en mármol) fue reutilizada (ahora en bronce) por el propio Querol, años después, en el monumento a los Mártires de la Religión y de la Patria, en Zaragoza, donde se interpretó a la figura como la del ángel victorioso sosteniendo el cuerpo de un baturro muerto⁹¹⁸, como si el hábil Querol, quien rechazó recibir honorarios por este monumento, realmente la hubiera pensado con precisión para representar ese hecho.

Los mártires por causas políticas tuvieron conmemoraciones decimonónicas como el monumento a los Mártires de Uruapan, en México, homenajeando a los cinco héroes republicanos, entre ellos los generales Carlos Salazar y José María Arteaga, que fueron sacrificados por los imperialistas en 1865. El mismo se planteaba con fuerza en 1887⁹¹⁹ y sería inaugurado en 1893.

Una de las primeras ideas de alzar un monumento al “soldado desconocido” en América fue del escritor uruguayo José Enrique Rodó, hacia 1910, cuando hizo suya una propuesta de monumentalizar a los héroes del Grito de Asencio, es decir el pueblo, protagonista anónimo del suceso. “Esta espontaneidad popular del Grito de Asencio contribuirá a singularizar el significado de la estatua que lo glorifique. Los otros gloriosos episodios de la independencia nacional que se perpetúen en el mármol o el bronce se representarán casi siempre por la efigie de alguna personalidad culminante. Pero es necesario que entre nuestras estatuas haya una consagrada a esa entidad anónima del pueblo, que, siendo la primera en el sacrificio, es siempre la última en la recompensa de los

⁹¹⁶ . SÁNCHEZ DE FUENTES Y PELÁEZ (1916), p. 272.

⁹¹⁷ . Ibidem, pp. 343-346.

⁹¹⁸ . RINCÓN GARCÍA (1984), pp. 194-200.

⁹¹⁹ . “El monumento a los Mártires de Uruapan”. *El Partido Liberal*, México, 11 de noviembre de 1887. Cit.: RODRÍGUEZ PRAMPOLINI (1997), t. III, pp. 220-221. Ver también: OCAMPO MANZO (1893).

contemporáneos y en el recuerdo de la posteridad”⁹²⁰. De cualquier manera no debemos olvidar la existencia de una estatua del “marinero desconocido” como era la integrada al monumento a Prat (1886) en Valparaíso realizada por el francés Denis Puech. De la década de 1920, si bien podemos mencionar el monumento al Soldado Desconocido emplazado en Lima en 1922, obra de Luis Agurto y Olaya, el más importante fue el dedicado a las Víctimas del Maine, erigido en el Malecón de La Habana en 1926, obra del arquitecto cubano Félix Cabarrocas con parte escultórica del español Moisés de Huerta, según diseños del fallecido Domenico Boni, autor del monumento a Maceo en la capital cubana.

Con un concepto arquitectónico innovador respecto de las tendencias impuestas hasta el momento, se inauguró en 1939 un monumento a las Víctimas de Itacumbú, catástrofe aérea ocurrida un año antes en la que sucumbió una embajada militar argentina. El homenaje, que rindieron Argentina, Uruguay y Brasil en el sitio de la tragedia, se hizo a través de un monumento realizado por la Dirección General de Ingenieros del ejército argentino: “Es un monolito elevado sobre una plataforma de gradas, como para señalar el centro mortal del dilatado paisaje. Una cruz monumental grabada en el corazón del granito señala la gravedad infinita y religiosa del homenaje”⁹²¹. Estamos aquí ante el caso de un monumento erigido en sitio por completo alejado de urbanización alguna, y que por esta causa es casi desconocido, pero que optó para su emplazamiento por seguir la pauta simbólica, en esta caso demasiado estricta, como era la de erigirlo en el propio lugar del accidente.

También en la Argentina, obra de Alberto Lagos, fue inaugurado el monumento dedicado a los cadetes chilenos víctimas de la catástrofe ferroviaria ocurrida en la estación de Alpatocal (FF.CC. Buenos Aires al Pacífico) del 7 de julio de 1927. Los 12 cadetes fallecidos se dirigían a la capital argentina para participar, como representantes del gobierno chileno, en los desfiles conmemorativos de la Independencia argentina y del centenario del nacimiento de Bartolomé Mitre. El cumplimiento del deber de los 120 cadetes sobrevivientes y los 5 oficiales que les guiaban fue notable tanto que se dirigieron a Buenos Aires donde el recibimiento fue multitudinario y emotivo. Poco después Lagos recibió el encargo de ejecutar el monumento conmemorativo *Cadetes Chilenos* (1927), fundido por Radaelli, y ubicado en Alpatocal (San Luis, Argentina).

Para entonces, Europa estaba abocada de forma masiva a la conmemoración escultórica de los caídos en la primera guerra. En España, Francisco Durrio presentaba en los años treinta la maqueta del monumento a los Héroes, en realidad *Torre de la Victoria*, para conmemorar el triunfo aliado y a los héroes que sucumbieron en aquella contienda. A la sazón, escribía Leopoldo Torres Balbás: “El verdadero y ejemplar monumento conmemorativo de la hecatombe mundial sería una obra fúnebre, en la que apareciesen millones de cadáveres, espantosas miserias, hambres y ruinas, dolor infinito de los seres humanos. Y, sin embargo, este monumento que dijese gráficamente a las generaciones futuras lo que es una guerra, no se levantará nunca. En su lugar veremos en piedra y bronce, representaciones falsas del triunfo y de la gloria: gentes que van cantando al combate; héroes coronados por la patria; soldados que mueren sonriendo abrazados a la bandera; madres y esposas que señalan a sus hombres el camino del campo de batalla; generales, gobernantes y mariscales, a los que la nación proclama beneméritos; es decir, toda la serie de representaciones teatrales y falaces con que la Humanidad intenta engañarse a sí misma”⁹²². En el país ibérico serían numerosos, años después, los

⁹²⁰. RODÓ, J. E.. *Obras completas*. Madrid, Aguilar, 1967, p. 1086. Cit.: MELGAR BAO (2001), pp. 55-56.

⁹²¹. “Tres países hermanos rindieron homenaje a las víctimas de Itacumbú”. *Revista de Arquitectura*, Buenos Aires, febrero de 1939, p. 79.

⁹²². TORRES BALBÁS, L.. “Los monumentos conmemorativos”. *Arquitectura y Urbanismo*, La Habana,

monumentos dedicados a las víctimas de la Guerra Civil, hecho que el gobierno franquista se preocupó de conmemorar. En Madrid pueden recogerse varios ejemplos, como los monumentos a los Caídos del Cuartel de la Montaña, de la Cuesta de la Vega, de Chamartín de la Rosa y de Madrid, y la Cruz de los Caídos. Indudablemente el monumento más relevante de cuantos se erigieron en España en el período franquista será el del Valle de los Caídos.

En 1955 se inauguró en São Paulo el monumento y mausoleo al Soldado Constitucionalista de 1932, cuyo origen se halla en un concurso convocado en 1934 y del cual resultó vencedor Galileo Emendábili, aunque se concluyó realmente en 1970. Se trata de un enorme obelisco, de 72 metros de altura, con relieves figurativos en sus caras, vinculado en su origen al proyecto del Parque de Ibirapuera. En la misma ciudad se había emplazado, en 1966, un monumento homenajeando la memoria de un millón y medio de armenios que fueron masacrados por los turcos en 1915, obra de José Jerez Recalde. Mientras, en Río de Janeiro se emplazó el monumento a los Muertos en la Segunda Guerra Mundial, instalado en el Parque de Flamengo en 1960, realizado, tras vencer en concurso, por los arquitectos Marcos Konder Neto y Hélio Ribas. Este monumento, que guarda los restos de los soldados que habían sido originalmente sepultados en el cementerio italiano de Pistoia, contiene una plataforma elevada con dimensiones de un edificio, siendo de 31 metros de altura. Componen el conjunto tres obras, esculturas en metal de Júlio Catelli Filho, otras de granito por Alfredo Ceschiatti y un panel cerámico de Anísio Medeiros en el interior, que conmemoran a la Aeronáutica, Ejército y Marina respectivamente⁹²³.

También de 1960 data la inauguración en Montevideo del monumento dedicado a los marinos de la Armada Nacional muertos en acto de servicio. El mismo fue realizado por el escultor hispano-uruguayo Eduardo Díaz Yepes; “De concepción abstracta, el conjunto simboliza a un marino que muere aferrado a su nave. Una mano asida fuertemente a una parte metálica del barco; la otra separada del brazo, tiene el puño crispado”⁹²⁴.

En el Perú indudablemente la obra más insigne dentro de esta temática la supone el monumento Defensores de la Frontera Norte y Oriente de 1941, dedicado a los Caídos en la Campaña de ese año, durante el conflicto armado entre Perú y el Ecuador. El monumento le fue encargado al escultor Artemio Ocaña y fue inaugurado el 31 de julio de 1966 al cumplirse el 25º aniversario de la batalla de Zarumilla, en el Centro del Campo de Marte en el Distrito limeño de Jesús María. Su concepción arquitectónica nos recuerda estructuralmente al monumento a la Revolución emplazado en México D.F., destacando el peruano por sus 31 metros de alto expresados a través de una construcción en granito martelinado. Está coronado por un grupo en bronce compuesto por tres figuras femeninas que simbolizan las provincias de Tumbes, Jaén y Maynas, destacando asimismo las diferentes estatuas alegóricas representando al Derecho, la Justicia, la Gloria, la Concordia, sobresaliendo éste último por su iconografía que muestra a América bajo cuyo amparo se estrechan las manos dos excombatientes. Las alegorías de los ríos Amazonas y Marañón están ubicadas a ambos costados, constituyendo sendas fuentes⁹²⁵.

Con el paso del tiempo y nuevos giros de tuerca en las transformaciones estéticas de estos monumentos, se llegará a un punto en el cual el soldado dejará inclusive de ser un “desconocido”. En los años ochenta un monumento que va a marcar un nuevo concepto de “Memorial” va a ser el Vietnam Veterans Memorial, obra de Maya Lin, construida en los jardines del Capitolio en Washington (1982). “Partió de la premisa de que los monumentos

Nº 46, mayo de 1937, p. 10.

⁹²³ . MORAIS (1999), pp. 25-26.

⁹²⁴ . BRESCIANO (1986), p. 37.

⁹²⁵ . CUBILLAS SORIANO (1993), pp. 96-97.

anteriores eran exaltaciones estatales alrededor de la idea de victoria, esto les convertía en propaganda política porque, según ella, se trataba de monumentos que no hablaban de las gentes que habían luchado y ofrecido sus vidas más que de forma alegórica... El monumento no podía ser, por lo tanto, un objeto estático y distante que la gente pudiera sólo mirar de lejos, debía ser, más bien, un largo relato donde los nombres de los muertos y desaparecidos, por sí solos, narraran una historia sin adjetivos ni triunfalismos de la que cada cual pudiera extraer sus propias conclusiones sin estar mediatizados por la grandilocuencia de frases, imágenes o alegorías”⁹²⁶. Así, en una grieta abierta en el suelo, a manera de monumental lápida realizada en granito negro, Maya Lin grabó los nombres de más de 57.000 soldados muertos o desaparecidos en Vietnam, muro al cual todos pueden acercarse sin limitaciones físicas como podrían ser rejas o gradas.

Este monumento de Maya Lin es interesante porque ya no se trata de una conmemoración a un colectivo de personas simbolizadas en una unidad, sino que incorpora el nombre de cada una de ellas. Este esquema gozará a partir de entonces de una fortuna inédita como ocurrió con el monumento dedicado a los combatientes muertos en 1982 en la Guerra de las Malvinas, el mismo año de la inauguración del monumento en Washington, obra que se emplazaría años después en Buenos Aires. Otra de reciente factura es la que en 2003 se inauguró en una de las entradas de Vitoria (España) dedicado a las víctimas del terrorismo, realizada por Agustín Ibarrola, que el propio escultor describió como “una semiesfera enorme, en forma de cúpula, llena de margaritas silvestres. En el círculo de cada margarita estará escrito el nombre de una persona asesinada. La gente caminará por encima del montículo, que será un montículo lleno de colores, vivo como la esperanza de salida de esta barbaridad monstruosa”⁹²⁷.

Los “héroes de Malvinas” tendrían una conmemoración faraónica en el monumento elevado en su honor en la localidad de Quequén (provincia de Buenos Aires) e inaugurado en 1999. De 35 metros de altura y 470 toneladas de hormigón, el mismo fue ejecutado por Andrés Mirwald, autor que en moderno sentido de autopromoción ofrece “obras colosales” y baratas, “gracias a las posibilidades del cemento, eterno y económico” entre las que se encuentra otro gigantesco monumento, el dedicado a los guardacostas en la Costanera Sur de Buenos Aires. La obra de Quequén posee una fuente que rodea el conjunto escultórico, y las caídas de agua simbolizan las lágrimas derramadas por madres y padres por los hijos que perdieron en la contienda. El elemento vertical principal del conjunto es una bandera argentina sobre la que destaca la figura de la patria sosteniendo el cuerpo de un soldado muerto en combate. La silueta de las islas Malvinas se ubica en el frente del basamento. En una línea aun más kitsch, pueden mencionarse un conjunto de monumentos construidos por el mismo Mirwald en la provincia de Entre Ríos, como los dedicados a la República y al Hijo Perdido en Concepción del Uruguay, y el monumento al Sembrador en Villa Elisa⁹²⁸.

Retornando las miradas hacia el esquema de Maya Lin, en 1997 se proyectó en Buenos Aires la realización de un monumento dedicado a las Víctimas del terrorismo de Estado, cuya concepción, indicada en las bases del concurso internacional convocado a los efectos dos años después, reconocería directamente la filiación respecto de aquel. Dichas normativas indicaban que la obra arquitectónica formaría parte del Parque de la Memoria y consistiría en una grieta o “herida” abierta en la colina que se ubicaría en dicho espacio. En ella se colocarían estelas de granito negro, constituyéndose la grieta con una altura variable entre 4 y 6 metros, y en ancho entre 8 y 12 metros, inscribiéndose en ellas los nombres de los desaparecidos y asesinados durante la

⁹²⁶ . MADERUELO (1994), p. 67.

⁹²⁷ . Entrevista a Agustín Ibarrola. *El Mundo (Magazine)*, Madrid, 19 de Marzo de 2000.

⁹²⁸ . No deje de ver sus obras en: <http://www.mirwald.com.ar/>

dictadura militar, guiados por la idea de que la sumatoria de los nombres tiene un poder visual del que carecen las cifras y esta visión, sobrecogedora e imborrable, se “acerca a la dimensión del horror con más poder que la cifra abstracta”⁹²⁹.

Con la convocatoria se hacía un llamado a los familiares de las víctimas a aportar los nombres de sus seres queridos. El monumento habría de ser ubicado en la costanera Norte de la ciudad, lugar emblemático en el sentido de que a pocos metros de allí, en el río de la Plata, habían sido arrojadas muchas de las víctimas del Proceso. Desde un principio se tuvo claro que no debía ser un monumento faraónico, siendo una de las propuestas que el paseo penetrara en el río. El proyecto final, en pleno proceso de construcción, se compondrá de 17 esculturas de las cuales la primera en inaugurarse fue la titulada *Victoria*, de William Tucker. La misma fue vertida en un molde excavado en la tierra y luego desenterrada y colocada en posición vertical, manifestando según su autor el doble simbolismo de “entierro de la identidad de las víctimas por parte del Estado” y “regreso a la luz de la conciencia pública”.

Comprendido también dentro de la conmemoración de las víctimas civiles de las dictaduras militares americanas, uno de los monumentos más alejados de las convenciones artísticas fue el titulado *Tortura Nunca Mais* (1986), obra que planteó el arquitecto Oscar Niemeyer en Río de Janeiro, homenajeando a las víctimas de la dictadura implantada en 1964. Se trataba de una lanza en forma de arco, de cemento armado y 25 metros de extensión que, al final, atravesaba un hombre de cuatro metros de altura. De connotaciones ideológicas similares, Niemeyer realizaría para el Memorial de América Latina la *Mano* (1988) en concreto y de 7 metros de altura, como protesta ante los sacrificios de los pueblos del continente. La misma se muestra sangrante, siendo la mancha un estilizado mapa americano que representa las “venas abiertas de América Latina” siguiendo el término creado por el escritor Eduardo Galeano. Esta obra se inspira claramente en el monumento a la Mano Abierta proyectado por Le Corbusier para Chandigarh (India), paradigma de la ciudad moderna, en cuyos planos diseñados en 1956 aparece integrado, aunque recién se levantaría treinta años después, en memoria del arquitecto.

Monumentos de similares connotaciones y características arquitectónicas encontramos en varias ciudades del continente. Podemos señalar por caso en Montevideo la llamada Plaza de los Mártires de Chicago, erigida por el Municipio de la ciudad en la posdictadura. “Aunque la intención ideológica del gobierno que la promovió parece diametralmente opuesta a la de la dictadura, la disposición es en términos generales bastante similar a la del Monumento a la Bandera (construido durante el régimen militar). Un gran espacio plano, con una serie de bancos casi en línea..., termina al fondo en una elevación a modo de escenario sobre la que se halla el monumento a los obreros muertos: un conjunto de enormes y delgados cilindros de metal, cada uno de un color distinto, que se elevan del hormigón al cielo... Desde su inauguración, es allí donde se celebra cada 1º de mayo el acto principal del Día de los Trabajadores... El tótem único, esencialmente nacional, es sustituido por uno colectivo, de valor “internacionalista”⁹³⁰.

En la capital uruguaya destaca el monumento dedicado al Holocausto del Pueblo Judío (1994), proyectado por los arquitectos Fernando Fabiano, Gastón Boero y Silvia Perossio, que fue declarado Monumento Nacional. En el concurso previo participaron una veintena de equipos. La obra es en sí misma un poema arquitectónico, simbólico, presidiendo la idea de construir una pared que recordara al muro de los Lamentos de Jerusalén. El recorrido del Memorial se hace mediante una bajada accidentada y pedregosa, característica que se mantuvo adrede. “El muro representa al pueblo judío (un

⁹²⁹ . FEINMAN, J. P.. *La sangre derramada. Ensayo sobre la violencia política*. Buenos Aires, Ariel, 1998. <http://www.desaparecidos.org/familiares/monumento.html>

⁹³⁰ . IRIGOYEN (2000), p. 147.

muro de más de 120 metros) que se quiebra en el medio, donde está el Holocausto... pero luego continúa manteniendo la unidad. La idea de parte de los que crearon la obra era demostrar la unidad del pueblo judío. El pueblo avanza y pierde su presencia mundial a través de lo que fue el Holocausto y luego la readquiere. / Volviendo al comienzo de la caminata por el Memorial cuando nosotros llegamos al final de esa rampa que baja, que muestra en su bajada todo el descenso que tiene la moral del mundo en ese momento, hacia donde se está dirigiendo la humanidad, las paredes rotas impiden ver el futuro, lo que se va a encontrar del otro lado de esas paredes rotas. Por eso lo llamaron el Puente de la Duda, porque no se sabe que se va a encontrar del otro lado. Y al pasar el Puente se encuentra un valle, una meseta de esperanza". Otros detalles son la colocación de vías férreas, recordatorio de los trenes nazis dirigiéndose a los hornos para perpetrar sus genocidios, y la colocación de letras hebreas en las inscripciones del Memorial⁹³¹.

En el mismo año de la inauguración del monumento uruguayo, en Buenos Aires se asistía al segundo ataque terrorista a sedes judías en menos de tres años, con la explosión de una bomba en el edificio de la AMIA (Asociación Mutual Israelita Argentina), la que se sumaba al atentado perpetrado en 1992 que destruyó el edificio de la Embajada de Israel; en ambos ataques perecieron numerosas personas. Las opciones conmemorativas se plantearon de manera diferente en ambos casos: mientras que en el predio donde había estado la Embajada se optó por convertir el espacio en una plaza, en el sitio de la AMIA se inauguró un moderno edificio, decisión que fue interpretada por los familiares de las víctimas como la edificación sobre la sangre de sus seres queridos. Para más dislate, en el interior del nuevo edificio se construyó un monumento diseñado por el artista israelí Yaacov Agam, cuyas cualidades simbólicas, más que permitir la identificación del dolor de los familiares, se erigía, como tantas otras obras conmemorativas de época contemporánea, en un monumento autorreferencial del escultor. Para aquellos poco y nada significa.

La conservación del vacío en el caso de la plaza de la Embajada permitió significar la ausencia de los fallecidos, incorporándose detalles como unas placas conformadas por piedras de Jerusalén y de la Patagonia, amalgamando culturas diferentes, y un camino central compuesto por veintidós árboles, representativos de las víctimas y vinculados a la cosmovisión judía. La plaza está rodeada por las medianeras de los edificios, y mientras que en el mayor de los lados destacan las placas con los nombres de las víctimas, las laterales muestran aun las molduras y los registros de los diferentes niveles del edificio destruido. El uso de los árboles estaría vinculado a la iniciativa más sobresaliente de los familiares de las víctimas de la AMIA, quienes, despojados de la posibilidad conmemorativa en el sitio del atentado, tomaron la decisión de plantar hileras de acacias en cuatro cuadras de la ciudad, separadas éstas por un espacio de diez metros, colocando en sus canteros placas de mármol con la mención de cada uno de los fallecidos. Durante un tiempo frente al lugar del atentado, hubo una empalizada de madera que fue gradualmente llenándose con el nombre de los fallecidos, pintadas hechas por sus seres queridos⁹³².

En el Tamiami Park de Miami (Estados Unidos), en febrero de 2004 se organizó el Memorial en homenaje a los cubanos que murieron víctimas del comunismo, consistiendo el mismo en más de diez mil cruces blancas teniendo cada una de ellas inscripto el nombre de una de las víctimas. En el centro del área se ubicó una cruz de madera de enormes dimensiones, también pintada de blanco, que fue denominada *Cruz de la víctima desconocida*, reconocimiento a los muertos por causa del régimen castrista pero de los

⁹³¹ . El Contador Roberto Wajner nos cuenta sobre el Memorial... En: <http://www.escuelaintegral.edu.uy/servidoreihu/cwajner.htm>

⁹³² . La información sobre ambos memoriales ha sido extraída de MELGAREJO-VARELA (2002). Gentileza de Teresa Espantoso.

cuales hasta el momento no se tenía suficiente información, entre ellos muchos ahogados en el estrecho de la Florida.

17. BIBLIOGRAFÍA

17.a. Escultura, monumentos y artistas en América

AA.VV. *Hidalgo entre escultores y pintores*. Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 1990.

AA.VV. *Bogotá un museo a cielo abierto. Guía de esculturas y monumentos conmemorativos en el espacio público*. Bogotá, Instituto Distrital de Patrimonio Cultural, 2008.

ACEVEDO, E.. “La construcción de la historia imperial: los héroes mexicanos”. En: *Testimonios artísticos de un episodio fugaz (1864-1867)*. México, MUNAL, 1995, pp. 115-131.

ACEVEDO, E.; URIBE, E.. *La Escultura del siglo XIX. “Catálogo de la colección de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Manuscrito de Manuel G. Revilla, 1905”*. México, Cuadernos de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico, SEP-INBA, N° 9, 1980.

ACEVEDO, E., Y OTROS. *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Escultura. Siglo XIX*. México, MUNAL, 2000.

_____. *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Escultura. Siglo XIX. Tomo II*. México, MUNAL, 2001.

ACOSTA Y LARA, H.. *Monumento-Faro a Colón. Concurso internacional. Conferencia pronunciada por el arquitecto Horacio Acosta y Lara en la Sociedad de Arquitectos del Uruguay el 8 de octubre de 1946*. Montevideo, Urta y Curbelo, 1946.

ACUÑA, L. A.. “La escultura”. *Las artes en Colombia*. Bogotá, Ediciones Lerner, t. 3, 1967.

AGUERRE, M.. “Vida, muerte, gloria? La injerencia de la esfera pública en los movimientos y traslados de monumentos conmemorativos: el caso de Aristóbulo del Valle”. En: *El arte entre lo público y lo privado. VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, CAIA, Buenos Aires, 1995, pp. 178-193.

_____. “Buenos Aires y sus monumentos: la presencia francesa”. En: GUTMAN, M.; REESE, T. (Coords.). *Buenos Aires 1910. El imaginario para una gran capital*. Buenos Aires, Eudeba, 1999, pp. 143-156.

_____. “Espacios simbólicos, espacios de poder: los monumentos conmemorativos de la colectividad italiana en Buenos Aires”. En: WECHSLER, D. B.. (coord.). *Italia en el horizonte de las artes plásticas. Argentina, siglos XIX y XX*. Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri, 2000, pp. 59-88.

_____. “Crónica de una muerte anunciada... Reflexiones acerca del rol del monumento conmemorativo”. En: *Balances, perspectivas y renovaciones disciplinares*

de la historia del Arte. V Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes, XIII Jornadas CAIA. Buenos Aires, CAIA, 2009, pp. 325-336.

AGUERRE, M., Y OTROS. “Carlo Zucchi y los monumentos conmemorativos de Buenos Aires, Montevideo y Río de Janeiro”. En: ALIATA, F.; MUNILLA LACASA, M. L. (comp.). *Carlo Zucchi y el neoclasicismo en el Río de la Plata*. Buenos Aires, Instituto Italiano de Cultura, 1996.

_____. “Monumentos conmemorativos y ‘Memoria’. Su participación en la conformación de un paisaje urbano en la ciudad de Buenos Aires”. En: ANGOTTI SALGUEIRO, H. (coord.). *Paisagem e Arte. A invenção da natureza, a evolução do olhar. I Colóquio Internacional de História da Arte*. São Paulo, Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA), 2000, pp. 399-406.

AGUERRE, M.; PICCIONI, R.. “Eduardo Schiaffino y ‘el monito titi’ del Parque 3 de Febrero, o la introducción de una estética moderna en la empresa monumental porteña”. En: WECHSLER, D. (coord.). *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*. Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1998, pp. 83-117.

AGUILAR MARTÍNEZ, V.. *La ciudad de los monumentos. Punta Arenas*. Punta Arenas, municipalidad, 2012.

ALCOCER, A.. *La columna de la Independencia*. México, Delegación Cuauhtémoc, 1978.

ALCOCER MARTINEZ, J. A.. *El Paseo de la Reforma de la ciudad de México. De su trazado originario y paseo decimonónico a su condición actual de área de centralidad*. Valladolid, Universidad, 2000. Tesis doctoral.

ALEXANDER, R. J.. “Arcomanía: Una pasión arquitectónica (!) argentina”. *Documentos de Arquitectura Nacional y Americana*, Resistencia, N° 35-36, 1994, pp. 102-104.

ÁLVAREZ CRUZ, J. M.. “Monumento a Bruno Zabala en Montevideo”. *Laboratorio de Arte*, Sevilla, Universidad, N° 15, 2002, pp. 227-251.

ÁLVAREZ MONTERO, M.. *José Luis Zorrilla de San Martín. Su obra y su taller*. Montevideo, De la Plaza, 2001.

_____. *Montevideo en bronce & mármol*. Montevideo, El País, 2002-2003.

ÁLVAREZ PROZOROVICH, F.. *El sueño moderno en Buenos Aires (1930-1949)*. Barcelona, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, Universidad Politécnica de Cataluña, 1991. Tesis Doctoral.

AMARAL, A. (coord.). *Arquitectura neocolonial. América Latina, Caribe, Estados Unidos*. Sao Paulo, Memorial-Fondo de Cultura Económica, 1994.

_____. *Quatro mestres escultores brasileiros contemporâneos. Arte e espaço urbano, quinze propostas*. Brasília, Fundação Athos Bulcão, 1996.

AMOROTO, M. A.. *El primer monumento a Colón en América del Sur. Escenario del acontecimiento: la ciudad de Villaguay, Provincia de Entre Ríos*. Villaguay, Ed. del autor, 1994 (4ª ed.).

Antoine Bourdelle. *Exposición homenaje al 60º aniversario de la inauguración del monumento al Gral. Alvear*. Buenos Aires, Fundación San Telmo, 1986.

ARÉVALO, M. B. Y OTROS. *Tres monumentos al presidente Dr. Nicolás Avellaneda*. Buenos Aires, Sociedad Argentina de Historiadores, 1987.

ARIAS, A.. *Ubicación de la escultura argentina en el siglo XX*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1962.

ARNÁIZ, A., y otros. *La colina vacía. Jorge Oteiza-Roberto Puig. Monumento a José Batlle y Ordóñez. 1956-1964*. Bilbao, Universidad del País Vasco, 2008.

AROSEMENA GARLAND, G.. *El monumento a la gloria de Ayacucho*. Lima, 1974.

ARREGUÍN OVIEDO, E.. *Historia del monumento a Don José María Morelos y Pavón inaugurado en Morelia el 2 de mayo de 1913*. Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 1980.

ARTEAGA, A.. "Introducción". En: *Fuerza y volumen. El lenguaje escultórico de Oliverio Martínez (1901-1938)*. México, Museo Nacional de Arte, 1996, pp. 17-21.

ARTEAGA, A.; FRANCO CALVO, E.. *Identidade e volume. A escultura en México, 1910-1950*. Pontevedra, Diputación Provincial, 1999.

AUERBACH, R.. *Las estatuas de Caracas*. Caracas, Fondo Editorial Fundarte, 1994.

BALIARI, E.. *Los Monumentos*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1972.

BALIARI, E., Y OTROS. *Buenos Aires y sus esculturas*, Buenos Aires, Manrique Zago Ediciones, 1985.

BARGELLINI, C.. "La lealtad americana: el significado de la estatua ecuestre de Carlos IV". En: *Iconología y Sociedad. Arte Colonial Hispanoamericano*, México, 1987, pp. 209-220.

BARRA, F. DE LA. *Monumentos escultóricos en Lima metropolitana y Callao y los grandes ausentes*. Lima, 1963.

BARROS RIBEIRO, M. E. DE. "Memória em bronze". En: KNAUSS, P. (coord.). *Cidade vaidosa. Imagens urbanas do Rio de Janeiro*. Río de Janeiro, Sette Letras, 1999.

BARROSO ALFARO, Manuel. *Manuel A. González. 1851-1880. El escultor de Guzmán Blanco*. Caracas, Ediciones de la Presidencia de la República, 1993.

BATEMAN QUIJANO, A. D.. *Estatuas y monumentos de Bogotá. Anécdotas*. Bogotá, Sociedad Colombiana de Ingenieros, 2002.

BAUSERO, L.. *Los escultores italianos del Palacio Legislativo*. Montevideo, 1965.

BAZÁN DE HUERTA, M.. *La escultura monumental en La Habana*. Cáceres, Universidad de Extremadura, 1994.

BEDOYA, J. M.. *El Mausoleo de San Martín*. Buenos Aires, Museo de la Casa de Gobierno, 1975.

_____. “El mausoleo de San Martín: nuevos aportes para su historia”. *Boletín del Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires*, Buenos Aires, año III, Nº 5, 1981, pp. 19-27.

Bello experimento de creación artística infantil. Sección de talla directa anexa a la escuela rural La Magdalena Atlicpac, de Texcoco, Edo. De México. Breve Monografía. México, Secretaría de Educación Pública, 1930.

BÉRCHEZ, J. (coord.). *Tolsá, Gimeno, Fabregat. Trayectoria artística en España. Siglo XVIII*. Valencia, Generalitat Valenciana, 1989.

BERTONI, L. A.. “Construir la nacionalidad: héroes, estatuas y fiestas patrias, 1887-1891”. *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani*, Buenos Aires, Nº 5, 1er. semestre de 1992, pp. 77-111.

BORDA, I.. *Monumentos patrióticos de Bogotá: su historia y descripción*. Bogotá, Imp. de “La Luz”, 1892.

BORGES, M. E.. *Arte funerária no Brasil (1890-1930). Ofício de marmoristas italianos em Ribeirão Preto*. Belo Horizonte, C/Arte, 2002.

BRECHERET PELLEGRINI, S.. *Notícias de Brecheret*. São Paulo, 2000.

BRESCIANO, R. H.. (dir.). *Estatuas y Monumentos de Montevideo*. Montevideo, Intendencia Municipal, 2ª ed., 1986.

BRIQUET DE RODRÍGUEZ, D.. *La escultura pública monumental en la Venezuela del último tercio del siglo XIX (1870-1897)*. Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1987. Tesis de Grado.

CABELLO LAPIEDRA, L. M.. “El arquitecto-escultor Tolsá”. *Revista Española de Arte*, año II, Nº 6, junio de 1933, pp. 317-328.

CANTINI ARDILA, J. E.. *Pietro Cantini. Semblanza de un arquitecto*. Bogotá, Corporación La Candelaria, 1990.

CARBONCINI, A.. “Os escultores italianos no Brasil”. Trabajo presentado al *II Congresso Brasileiro de História da Arte*, São Paulo, 1984.

- CÁRDENAS, J.. *Vida y obra de Marco Tobón Mejía*. Medellín, Museo de Antioquia, 1987.
- CARVACHO HERRERA, V.. *Historia de la escultura en Chile*. Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1983.
- CARVALHO, J. M. DE. *A formação das almas*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- CASADO NAVARRO, A.. “La escultura durante el Porfiriato”. En: *Historia del Arte Mexicano*. México, Salvat, t. VIII, 1982, pp. 182-200.
- CASANOVA, R.; EGUIARTE, E.. “La producción plástica en la república restaurada y el porfiriato”. En: *Historia del Arte Mexicano*. México, Salvat, t. VIII, 1982.
- CASARETTO, I. *Estatuaria urbana de Montevideo (capital de la República Oriental del Uruguay)*. Montevideo, Ed. del autor, 1948.
- CASTRILLON-VIZCARRA, A.. “La escultura monumental”. *Copé IV*, N° 11, 1973.
- _____, “Escultura monumental y funeraria en Lima”. *Escultura en el Perú*. Lima, Banco de Crédito del Perú, 1991.
- CERNUSCHI, N.. *José Belloni: hombre y creador*. Montevideo, Intendencia Municipal, 1985.
- CERVERA, F. G.. “Pequeña historia de la estatua de Juan de Garay en Santa Fe”. *Revista de la Junta Provincial de Estudios Históricos de Santa Fe*, Santa Fe, c.1980, N° 52, pp. 31-39.
- CEVALLOS ROMERO, A.; DURINI R., P. M.. *Ecuador universal. Visión desconocida de una etapa de la arquitectura ecuatoriana*. Quito, Creadora Producciones, 1990.
- COLINA, C. (comp.). *Alejandro Colina. El escultor radical*. Caracas, Publicaciones UCAB, 2002.
- COLOMA PORCARI, C.. “Pintores, escultores y artífices del Perú a mediados del siglo XIX”. En: *Sobre el Perú*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, t. II, 2002, pp. 435-453.
- CONSTANTIN, M. T.. “La confrontación política como difuminadora de límites entre lo público y lo privado. El Sarmiento de Auguste Rodin”. En: *El arte entre lo público y lo privado. VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires, CAIA, 1995, pp. 217-227.
- CORSANI, P. V. “La fuente de Lola Mora en el Paseo de Julio. Una nueva lectura de su instalación a través de la prensa escrita (1900-1903)”. En: *III Jornadas de Estudios e Investigaciones del Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”*. Buenos Aires, 1999.

_____. “‘Hermosear la ciudad’: Ernesto De la Cárcova y el plan de adquisición de obras de arte para los espacios públicos de Buenos Aires”. En: *IV Jornadas de Estudios e Investigaciones: “Imágenes-Palabras-Sonidos-Prácticas y Reflexiones”*. Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, 2000, pp. 249-262.

_____. “La fuente de Lola Mora en el ‘Balneario Fantástico’”. *Avances*, Córdoba, Universidad Nacional, N° 5, 2001-2002, pp. 47-59.

_____. “De policías y vándalos: una pesquisa en torno al monumento a Aristóbulo del Valle de Lola Mora”. En: *V Jornadas de Estudios e Investigaciones del Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”*. Buenos Aires, 2002, pp. 139-152. (2002a).

_____. “Lola Mora y sus primeros pasos en Rosario. Entre apuntes, cartas y entrevistas”. *Jornadas de Historia de Rosario. Sus instituciones, hechos y personajes*. Rosario, Municipalidad, 2002. En prensa. (2002b).

_____. “Logros y fracasos en torno a una misión de Eduardo Schiaffino: el monumento a la memoria de Aristóbulo del Valle (de Jules Dalou a Lola Mora)”. *Avances*, Córdoba, Universidad Nacional, N° 6, 2002-2003, pp. 43-57.

_____. “Un ‘museo al aire libre’ en la ciudad de Buenos Aires. el Jardín Zoológico en torno al centenario”. *Primeras Jornadas de Historia Argentina. Hacia el Bicentenario de Mayo: Cultura y sociedad, 1910-1930*. Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, 2003. En Prensa. (2003a).

_____. “Lola Mora: una figura polémica en el Buenos Aires del 900. Su obra escultórica como parte del proyecto de modernización del país”. En: *Podere de la imagen. I Congreso Internacional / IX Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires, CAIA, 2003. En Prensa. (2003b).

CORTÁZAR, R.. *Monumentos, estatuas, bustos, medallones y placas conmemorativas existentes en Bogotá en 1938*. Bogotá, Editorial Selecta, 1938.

COSS Y LEÓN, W. B. (ed.). *Historia del Paseo de la Reforma*. México, INBA, 1994.

COVARRUBIAS ALCOCER, S.. *Ecos y bronce de la paz porfiriana*. Guanajuato, Ediciones LA Rana, 2003.

CUBILLAS SORIANO, M.. *Guía histórica, biográfica, e ilustrada de los monumentos de “Lima Metropolitana”*. Lima, Imprenta Marcos, 1993.

CHIARELLI, T.. “Rodolfo Bernardelli”. *Skultura*, São Paulo, N° 31, 1990.

_____, *Monumentos urbanos. Obras de arte na cidade de São Paulo*. São Paulo, Prêmio Editorial, 1998.

CHIVA BELTRÁN, Juan. *Entradas triunfales en México. Arte, ceremonia y poder del final de la Colonia al Segundo Imperio (1808-1867)*. Castellón de la Plana, Universitat Jaume I, 2009. Tesis Doctoral.

- CHUST, M.; MÍNGUEZ, V. (coords.). *La construcción del héroe en España y México. 1789-1847*. Valencia, Universitat, 2003.
- CRUZ DE AMENÁBAR, I. *Arte. Historia de la pintura y escultura en Chile desde la Colonia al siglo XX*. Santiago, Editorial Antártica, 1984.
- DARIAS PRÍNCIPE, A.. “La evolución iconográfica de la escultura funeraria oficial en Venezuela”. *Anuario de la Universidad Internacional SEK*, Segovia, N° 3, 1997, pp. 131-145.
- DA SILVA COSTA, H.. *Christo Redemptor. Exposição comemorativa dos 75 anos do monumento ao Cristo Redentor*. Río de Janeiro, SESC, 2006.
- DE GROUX DE PATTY, M.. *Concursos para los monumentos públicos*. Buenos Aires, Imprenta Especial para obras de Pablo E. Coni, 1874.
- DE LA MAZA, F.. “Escultura romántica”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, N° 28, 1959.
- DELENGUAAMANO. *Monimetría*. São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2009. Catálogo de la exposición.
- DEL NEGRO, C.. *Um escultor fluminense: Corrêa Lima*. Río de Janeiro, Serviço Industrial Gráfico-UFRJ, s.f.
- DE MARCO, M. A.. “El monumento a San Martín en el Campo de la Gloria (1889-1973)”. En: *Actas del Primer Congreso Internacional Sanmartiniano*. Buenos Aires, 1978.
- DE SANCTIS, C.. *El Monumento de “La Patria a su Bandera” en el Rosario*. Rosario, Imp. Molachino, 1957.
- DÍAZ Y DE OVANDO, C.. “Manuel Tolsá en el inicio y fin de un nuevo mundo americano (1791-1816)”. En: *Manuel Tolsá. Nostalgia de lo “antiguo” y arte ilustrado, México-Valencia*. Valencia, Generalitat Valenciana, 1998, pp. 196-214.
- DI PAULA, R.. *Belloni*. Montevideo, 1954.
- DOBERSTEIN, A. W.. *Porto Alegre 1900-1920. Estatuária e ideologia*. Porto Alegre, Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1992.
- Dos hitos urbanos de Córdoba: Los monumentos al General José María Paz y al Doctor Dalmacio Vélez Sarsfield*. Córdoba, Municipalidad, 1995.
- DOSIO, P. A.. “Política estatuaria y representatividad en Buenos Aires (1880-1910): el monumento a Falucho”. *Estudios e Investigaciones*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, N° 8, 1998, pp. 93-107.
- DURINI, R., P. M.. *Ecuador Monumental y sus obras hermanas en América*. Quito, Edición del Autor, 1995.

- ESCOBAR, M.. *Esculturas no espaço público em São Paulo*. São Paulo, Vega, 1999.
- ESCOVAR, A.. *Guías Elarqa de Arquitectura. Cartagena*. Bogotá, Ediciones Gamma Dos Puntos, 2001.
- ESCOBEDO, H. (coord.); GORI, P. (fotogr.). *Monumentos mexicanos. De las estatuas de sal y piedra*. México, CONACULTA- Grijalbo, 1992.
- ESCONTRÍA, A.. *Breve estudio de la obra y personalidad del escultor y arquitecto Don Manuel Tolsá*. México, Imprenta El Progreso, 1929.
- ESPANTOSO RODRÍGUEZ, M. T.; SERVENTI, C.. “Mausoleo a Bernardino Rivadavia”. *Estudios e Investigaciones*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, N° 4, 1991, pp. 161-197.
- ESPANTOSO RODRIGUEZ, M. T., Y OTROS. “Los monumentos, los centenarios y la cuestión de la identidad”. En: *Las Artes en el debate del V Centenario. IV Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires, CAIA, 1992.
- _____. “Imágenes para la Nación Argentina. Conformación de un eje monumental urbano en Buenos Aires entre 1811 y 1910”. En: *Arte, Historia e Identidad en América: visiones comparativas*. México, UNAM, 1994, pp. 345-360.
- _____. “El monumento a España de Arturo Dresco en Buenos Aires”. *Estudios e Investigaciones*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, N° 6, 1996, pp. 53-72.
- ESTEVA GRILLET, R.. *Guzmán Blanco y el arte venezolano*. Caracas, Academia Nacional de la Historia, 1986.
- EYZAGUIRRE, J.. “Ignacio de Andía-Varela, precursor de la escultura en Chile (1757-1822)”. *Revista de Indias*, Madrid, año IX, N° 35, enero-marzo de 1949, pp. 7-23.
- EZQUERRA, R.. “Rincones americanistas. Motezuma y Atahualpa en los jardines de Aranjuez”. *Revista de Indias*, Madrid, año IX, N° 31-32, enero-junio de 1948, pp. 573-579.
- FABBRIS, A. (org.). *Monumento a Ramos de Azevedo: do concurso ao exílio*. Campinas, Mercado de Letras-FAPESP, 1997.
- FAJARDO DE RUEDA, M.. “La escultura conmemorativa en Bogotá”. En: GARCIA MORENO, B. (comp.). *La imagen de la ciudad en las artes y en los medios*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2000, pp. 327-332.
- FAVRE, Patricia S.. *Deudas históricas, reparaciones escultóricas. El programa conmemorativo monumental en la construcción de la identidad (Mendoza, 1887-1917)*. Mendoza, Editorial de la Universidad Nacional de Cuyo, 2010.
- FERNÁNDEZ, J.. *El arte del siglo XIX en México*. México, UNAM, 1953.

FERNÁNDEZ PELÁEZ, J.. “El Cristo de los Andes”. *Revista de la Junta de Historia de Mendoza*, Mendoza, segunda época, N° 1, 1961, pp. 69-86.

FERRÁN SALVADOR, V.. “El escultor y arquitecto español Manuel Tolsá en Méjico”. *Revista de Indias*, Madrid, año X, N° 40, abril-junio de 1950, pp. 311-325.

FERRERO, L.. *La escultura en Costa Rica*. San José, Editorial Costa Rica, 1979.

FOGLIA, C.. *Luis Perlotti. El escultor de Eurindia*. Buenos Aires, Ediciones Áureas, 1963.

FONTAINHA, A.. *Historia dos monumentos do Distrito Federal: biografias*. Río de Janeiro, Companhia Editora Americana, 1954.

FRANCA, R.. *Monumentos do Recife. Estátuas, bustos, igrejas e prédios, lápides, placas e inscrições históricas do Recife*. Recife, Governo do Estado de Pernambuco, 1977.

FRANÇA LOURENÇO, M. C., Y OTROS. *Obras escultóricas em espaços externos da USP*. São Paulo, EDUSP, 1997.

_____. *Homenagem aos mestres: esculturas na USP*. São Paulo, EDUSP, 2003.

FRIDMAN, S.. *Posteridade em pedra e bronze (História dos monumentos e estátuas da cidade do Río de Janeiro)*. Río de Janeiro, 1996.

FUMERO, P.. *Imaginería cívica*. Palmer, Sociedad Anónima Cultura Oficial, 1992.

_____. *El Monumento Nacional. Fiesta y develización, setiembre de 1895*. Alajuela, Museo Histórico Cultural Juan Santamaría, 1998. (1998a).

_____. *Imaginería cívica: monumentos y estatuas. Complemento cultural del poder*. San José, CIICLA-Universidad de Costa Rica, Avance de Investigación N° 13, 1998. (1998b).

_____. “La celebración del Santo de la Patria: la develización de la estatua al héroe nacional costarricense, Juan Santamaría, el 15 de setiembre de 1891”. En: ENRÍQUEZ SOLANO, F., y MOLINA JIMÉNEZ, I. (coords.). *Fin de siglo XIX e identidad nacional en México y Centroamérica*. Alajuela, Museo Histórico Cultural Juan Santamaría, 2000, pp. 403-435.

GAMARRA PUERTAS, J. A.. *Historia y odisea de monumentos escultóricos conmemorativos*. Lima, 1974.

_____. *Obras de arte y turismo monumental. Bronces ecuestres, estatuas (de pie y sentadas), bustos, obeliscos*. Lima, 1996.

_____. *Humillante monumento Pizarro*. Lima, 2002.

GARCÍA, C. E.. *Monumento al Ejército de los Andes*. Mendoza, Universidad de Cuyo, s/f. Trabajo inédito.

GARCÍA BARRAGÁN, E.. “El escultor Enrique Alciati”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, N° 39, 1970, pp. 51-66.

_____. “Lorenzo de la Hidalga: un precursor del funcionalismo”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, N° 45, 1976, pp. 71-82.

GARCÍA ESTEBAN, F.. *Escultura y medio urbano. El vínculo olvidado*. Montevideo, Documentos de Arquitectura, 1978.

GARCÍA GUATAS, M.. “Colón en sus pedestales”. En: *Actas del XIII Congreso Nacional de Historia del Arte*. Granada, Universidad, vol. II, 2000, pp. 715-726.

GIANOTTI, L. P.. “Proyecto para el Monumento a la Bandera argentina (1928)”. En: *Francisco Gianotti. Del art nouveau al Racionalismo en la Argentina*. Buenos Aires, CEDODAL, 2000, pp. 75-82.

GIL, N.. *Elías Duteil. Contribución al conocimiento de su vida y su obra*. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1961.

GIL ARAUJO, V.. “A escultura pública do Rio Grande do Sul / años 70: um poder de mediação ao Estado autoritário?”. En: *El arte entre lo público y lo privado. VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires, CAIA, 1995, pp. 207-216.

GIORDANO, M.. *Historia de la formación de una simbología urbana. Arte y espacio público en Resistencia*. Resistencia, 1998. Inédito.

GODOY WEISZ, S. DE. *Estatuária e ideologia: monumentos comemorativos de Rodolpho Bernardelli no Rio de Janeiro*. Río de Janeiro, Escola de Belas Artes de la Universidade Federal do Río de Janeiro, 1996. Tesis de Maestrado.

GÓMEZ TEPEXICUAPAN, A.. “El Paseo de la Reforma 1864-1910”. En: COSS Y LEÓN, W. B. (ed.). *Historia del Paseo de la Reforma*. México, INBA, 1994.

GONZÁLEZ, R.. *Programa de Inventario y Catalogación de Esculturas en espacios públicos en la ciudad de La Plata*. La Plata, Secretaría de Cultura, Municipalidad de La Plata, 2000-2001.

_____. *La utopía abandonada*. La Plata, Subsecretaría de Cultura, Provincia de Buenos Aires, 2003. En prensa. (2003a).

_____. “La escultura francesa en La Plata”. En: *Seminario Taller del Mercosur: “Revitalización y restauración de obras de arte y mobiliario urbano de procedencia francesa del siglo XIX”*. Buenos Aires, Dirección General de Patrimonio Cultural del Gobierno de la ciudad de Buenos Aires, 2003. En prensa. (2003b).

GONZÁLEZ, R.; ROBERT-DEHAULT, E.. “El proyecto escultórico de La Plata y la influencia francesa en la refundación de la Plaza Moreno”. En: *V Jornadas de Estudios e*

Investigaciones del Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Buenos Aires, 2002, pp. 111-124.

GRACIE, R. (org.): *Julietta e Nicolina. Duas escultoras brasileiras. A escultura feminina na passagem do século XIX ao XX*. Río de Janeiro, Ediouro Publicações Ltda., 2009.

GRAJEDA MENA, G.. “Cincuenta años de escultura en Guatemala, 1910-1960”. *Antropología e Historia de Guatemala*, Guatemala, vol. XIII, N° 1, enero de 1961, pp. 47-51.

GSCHWIND, J. J.. *Rosario y el monumento a la Bandera. Las primeras iniciativas para honrar el emblema nacional*. Rosario, Academia Nacional de la Historia, 1942.

Guía Arquitectónica de Quito, I. Municipio de Quito. Sevilla, Junta de Andalucía, 1992.

GUIDO, Á.. *Monumento a la Bandera. Gran Parque Nacional de la Bandera*. Rosario, Club de Leones, 1957.

GUTIÉRREZ, R.. “La arquitectura como documento histórico y valor simbólico. Una reflexión sobre la experiencia argentina”. *Boletín de la Academia Nacional de la Historia*, Buenos Aires, vol. LXIV-LXV, 1991-1992, pp. 83-111.

_____. *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*. Madrid, Cátedra, 2002 (4ª ed. aumentada). (2002a).

_____. *Héctor Velarde*. Lima, Epígrafe Editores, 2002. (2002b).

GUTIÉRREZ, R.; BERJMAN, S.. *La Plaza de Mayo. Escenario de la vida argentina*. Buenos Aires, Fundación Banco de Boston, 1995.

GUTIÉRREZ VIÑUALES, R.. “Un siglo de escultura en Iberoamérica (1840-1940)”. En: GUTIÉRREZ VIÑUALES, R.; GUTIÉRREZ, R. (coord.). *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica, siglos XIX y XX*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1997, pp. 89-151.

_____, “La pintura y la escultura en Iberoamérica, 1800-1925”. En: GUTIÉRREZ, R.; GUTIÉRREZ VIÑUALES, R. (coords.). *Historia del Arte Iberoamericano*. Barcelona, Lunwerg, 2000, pp. 185-237.

_____, “Apuntes y reflexiones sobre el retrato escultórico en Iberoamérica”. *Tiempos de América*, Castellón, N° 8, noviembre de 2001, pp. 93-105.

_____, “Arquitectura historicista de raíces prehispánicas”. *Goya*, Madrid, N° 289-290, julio-octubre de 2002, pp. 267-286.

_____, “La Independencia de Hispanoamérica a través de sus monumentos”. En: LACARRA DUCAY, C.; GIMÉNEZ, C. (2003), pp. 173-198. (2003a)

_____, “El papel de las artes en la construcción de las identidades nacionales en Iberoamérica”. *Historia Mexicana*, México, Centro de Estudios Históricos del Colegio de México, vol. LIII, Nº 2, octubre-diciembre de 2003, pp. 341-390. (2003b)

_____, “Construyendo las identidades nacionales. Próceres e imaginario histórico en Sudamérica (siglo XIX)”. En: CHUST, M.; MÍNGUEZ, V.. (eds.). *La Construcción del Héroe en España y México (1789-1847)*. Castellón, Universidad Jaime I, 2003, pp. 281-306. (2003c)

_____, “Monumentos, esculturas y otras señales”. En: GUTIÉRREZ VIÑUALES, R.; SUMOZAS, R.. *Lo popular. Marco y marca de la cultura en el Paraguay*. Asunción, Museo del Barro, 2003, pp. 79-109. (2003d)

GUTIÉRREZ VIÑUALES, R.; GIORDANO, M.. “El Fogón de los Arrieros y el Plan de Embellecimiento de Resistencia durante la década del sesenta”. En: *Décimo Segundo Encuentro de Geohistoria Regional*. Resistencia, IIGHI, 1992, pp. 161-175.

HAEDO, O. F.. *Lola Mora. Vida y obra de la primera escultora argentina*. Buenos Aires, Eudeba, 1974.

_____. *La escultora Isella*. Buenos Aires, Club de Lectores, 1978.

_____. *Las fuentes porteñas*. Buenos Aires, Municipalidad, 1980.

HERNÁNDEZ PONCE, R.. *Los monumentos de Santiago*. Santiago, Universidad Católica de Chile, s/f. Memoria de Licenciatura.

HERREJÓN, C.. “La imagen heroica de Morelos”. En: CHUST, M.; MÍNGUEZ, V.. (eds.). *La Construcción del Héroe en España y México (1789-1847)*. Castellón, Universidad Jaime I, 2003, pp. 243-252.

Historia y significado del monumento nacional a la Bandera. Rosario, Sociedad de Historia, 1977.

HUIZI, M. E. (coord.). *La estatuaria de Caracas. Huellas de la historia en el paisaje urbano*. Caracas, Fundarte, 1994.

IRIGOYEN, E.. *La patria en escena. Estética y autoritarismo en Uruguay. Textos, monumentos, representaciones*. Montevideo, Ediciones Trilce, 2000.

ISLAS GARCÍA, L.. *El escultor Luis Ortiz Monasterio*. México, Seminario de Cultura Mexicana, 1964.

IVELIC, M.. *Historia de la escultura chilena*. Santiago de Chile, Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación, 1980.

IVERN, A.. *Rosario alrededor del monumento a la Bandera*. Rosario, Cía. General de Artes Gráficas Ferrazini, 1969.

JELIN, E.; LANGLAND, V. (coords.). *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*. Madrid, Siglo XXI de España Editores, 2003.

JUNQUEIRA, E. (coord.). “Fontes D’Art. Estátuas e chafarizes franceses no Rio de Janeiro”. *Fontes*, Revue de L’ASPM, N° 17-18, junio de 1995.

KNAUSS, P.. “Imaginária urbana: escultura pública na paisagem construída do Brasil”. En: ANGOTTI SALGUEIRO, H. (coord.). *Paisagem e Arte. A invenção da natureza, a evolução do olhar. I Colóquio Internacional de História da Arte*. São Paulo, CBHA, 2000, pp. 407-414.

LAGO, C. E.; BEDOYA, J. M.. “El monumento a George Washington en Buenos Aires”. *Estudios e Investigaciones*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio Payró, N° 5, 1994, pp. 75-88.

LAROCHE, W. E.. *Apuntes para una historia de la estatuaria en el Uruguay*. Montevideo, Museo y Archivo Ernesto Laroche, 1960.

_____. *Estatuaria en el Uruguay*. Montevideo, Biblioteca del Palacio Legislativo, 1981, 2 tomos.

LAROCHE, W. E.. Y OTROS. *Juan Manuel Ferrari, 1874-1916*. Montevideo, Ministerio de Educación y Cultura, 1974.

LAVERDE TOSCANO, M. C.. *Rodrigo Arenas Betancourt. El sueño de la libertad, pasos de una vida en la muerte*. Bogotá, Fundación Universidad Central, 1988.

LEMISTRE PUJOL, A.. *Dos bronce conmemorativos y una gesta heroica. La estatua de Juan Santamaría y el Monumento Nacional*. Alajuela, Museo Histórico Cultural Juan Santamaría, 1988.

LE NORMAND ROMAIN, A.; HERRERA, M. J. (coords.). *Rodin en Buenos Aires. Su influencia y la de otros escultores franceses en la Argentina*. Buenos Aires, Fundación Antorchas, 2001.

LEONARDINI, N. (coord.). *La imagen de Cristóbal Colón en el arte latinoamericano*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2008.

LEVENE, R.. *Ante-proyecto de Ley sobre monumentos conmemorativos y denominaciones históricas*. Buenos Aires, Imprenta de la Universidad, 1943.

LIZARDI POLLOCK, J. L.. *Espacio, memoria y ciudadanías. La arquitectura y la construcción de las identidades nacionales en la Ciudad de México, 1863-1910*. San Juan, Universidad de Puerto Rico, 2002. Tesis de Doctorado.

LLONA, T. M.. *Numa Pompilio Llona y el Monumento 2 de Mayo*. Lima, CIP, 1966.

LOPEZ ANAYA, J.. *Los comienzos de la escultura en la Argentina*. Buenos Aires, Viscontea, 1966.

LUNA ARROYO, A.. *Panorama de la escultura mexicana contemporánea*. México, INBA, 1964.

MAGAZ, M. DEL C.; AREVALO, M. B.. *Historia de los monumentos y esculturas de Buenos Aires. Plaza San Martín, Plaza Lavalle, Parque Lezama*. Buenos Aires, Municipalidad, 1985.

MAGDALENO, M., Y OTROS. *Altars de la Patria*. México, Juan Pablos, 1956.

MAJLUF, N.. *Escultura y espacio público. Lima, 1850-1879*. Lima, IEP, 1994.

MALOSETTI COSTA, L.; CUARTEROLO, M. A.. “De lo efímero a lo eterno. El Cabildo de Montevideo y las esculturas efímeras en un daguerrotipo de 1858”. En: *Memoria del 5to. Congreso de Historia de la Fotografía en la Argentina*. Buenos Aires, Federación Argentina de Fotografía, 1996, pp. 43-49.

MANCILLA MANTILLA, R. H.. “Monumento de la libertad de Ayacucho y los nuevos tiempos (1919-1924)”. *Arte y Arqueología*, La Paz, N° 8-9, 1982-1983, pp. 123-125.

MARIÑAS OTERO, L.. “La escultura en Honduras”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, N° 125, mayo de 1960, pp. 215-223.

MARTÍNEZ ASSAD, C.. *La patria en el Paseo de la Reforma*. México, Universidad Nacional Autónoma de México-Fondo de Cultura Económica, 2005.

MASSINI CORREAS, C.. *Consagración escultórica de los próceres argentinos en el siglo XIX. San Martín y Belgrano*. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 1962.

MAYER, A. V.. *Carlos Alberto Mayer. Recuerdo de un artista ecuatoriano*. Riobamba. Casa de la Cultura Ecuatoriana “Benjamín Carrión”-Núcleo de Chimborazo, 2005.

MEDINA DE PACHECO, M.. *Las estatuas de Bogotá hablan*. Bogotá, Ed. De la autora, 2000.

MEIJIDE TOMÁS, J. V.. *Monumento al descubrimiento en Macuro, Venezuela*. A Coruña, Universidade da Coruña, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 1991. Trabajo de fin de carrera.

MELCHERTS, E.. *Introducción a la escultura chilena*. Valparaíso, Ferrand e Hijos Ltda., 1982.

MELGAR BAO, R.. “Más allá del Ariel: Rodó y el moderno decorado urbano”. *Cuadernos Americanos*, México, año XV, vol. 1, N° 85, 2001, pp. 43-60.

MELGAREJO, P.; VARELA, L.. “Plaza Embajada de Israel y AMIA: dos espacios para la estética y la construcción de la memoria”. En: *V Jornadas de Estudios e Investigaciones del Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”*. Buenos Aires, 2002, pp. 153-162.

MENDIOLA, M. L.. *Vicente Mendiola. Un hombre con espíritu del Renacimiento que vivió en el siglo XX*. Toluca, Instituto Mexiquense de Cultura, 1993.

MÍNGUEZ CORNELLES, V.. *Los reyes distantes*. Castellón, Universitat Jaume I, 1995.

MONFORTE TOLEDO, M.. *Las piedras vivas*. México, UNAM, 1979. (2ª ed.).

Monumentos da cidade (Reportagens publicadas pelo Diário de Notícias). Rio de Janeiro, Diário de Notícias, 1946.

MORA MAGARIÑOS, R.. *Pintura y escultura. Retratos y Estatuas ecuestres. Numismática. Las monedas del centenario uruguayo. El lazo, las boleadoras y la taba*. Montevideo, Lacano Hnos., 1937.

MORAIS, F.. *Monumentos Urbanos: Obras de Arte na Cidade do Rio de Janeiro*. São Paulo, Prêmio, 1999.

MORALES FOLGUERA, J. M.. “Las imágenes de los cuatro continentes del escultor chileno Virginio Arias (1855-1941)”. *Boletín de Arte*, Universidad de Málaga, Málaga, Nº 24, 2003.

MORALES TEJEDA, A. L.. *La escultura conmemorativa en Santiago de Cuba: 1900-1958*. Santiago de Cuba, Ediciones Santiago, 2008.

MORALES Y MARÍN, J. L.. *Iconografía del Descubrimiento de América*. Valencia, Consell Valencià de Cultura, 1991.

MORENO, M.L.. *La Arquitectura de la Universidad de Puerto Rico. Recinto de Río Piedras*. San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2000.

MORENO, S.. *El escultor Manuel Vilar*. México, UNAM, 1969.

_____. *Un siglo olvidado de escultura mexicana*. México, Artes de México, Nº 133, 1970.

MOYSSÉN, X.. *La crítica de arte en México, 1896-1921*. México, UNAM, 1999. 2 vols.

MUJICA LÁINEZ, M.. *Lagos*. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1963.

MURRIETA NECOECHEA, A. (coord.). *Catálogo de monumentos escultóricos y conmemorativos del Distrito Federal*. México, Departamento del Distrito Federal, 1976.

NASH, J.. *El Paseo de la Reforma. A Guide*. México, Raúl Esquivel, 1959.

NELKEN, M.. *Escultura mexicana contemporánea*. México, Ediciones Mexicanas S.A. 1951.

NOELLE, L.; SCHÁVELZON, D.. “Monumento efímero a los héroes de la Independencia (1910)”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, Nº 55, 1986, pp. 161-169.

NÚÑEZ, E. B.. *La estatua de El Venezolano (Guzmán o un destino frustrado). El 24 de enero*. Caracas, Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, 1963.

OBREGÓN SANTACILIA, C.. *El Monumento a la Revolución. Simbolismo e historia*. México, SEP, 1960.

OJEDA SÁNCHEZ, J. DE J.. *Tabor mexicano (Historia mínima del Monumento Votivo Nacional a Cristo Rey)*. León, Lumen, 1973.

Oriente de Cuba. Guía de Arquitectura. Sevilla, Junta de Andalucía, 2002.

ORTEGA RICAURTE, D.. “El monumento a la Diosa Chía”. En: MATIZ, C. H.. *Chía. Monografía*. Chía, Imprenta Departamental, 1935, pp. 9-12.

ORTIZ MONASTERIO, P.. *Idolatrías: proyectos para esculturas monumentales*. México, Sociedad Mexicana de Arte Moderno, 1997.

PADILLA PEÑUELA, Christian. *La llamada de la tierra: el nacionalismo en la escultura colombiana*. Bogotá, Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2008.

PÁEZ DE LA TORRE, C.; TERÁN, C.. *Lola Mora. Una biografía*. Buenos Aires, Planeta, 1997.

PALENZUELA, J. C.. *Primeros monumentos en Venezuela a Simon Bolívar*. Caracas, Academia Nacional de la Historia, 1983.

PARDO CANALÍS, E.. “El mausoleo de los Héroes de Cuba y Filipinas, en el cementerio de la Almudena”. *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, Madrid, t. XVII, 1980.

PAVONI, R.. *Christophe Colomb. Images d'un visage inconnu*. París, Vilo Diffusion, 1990.

PAYRO, J. E.. “Lucio Correa Morales y el nacimiento de la escultura en la Argentina”. En: AA.VV. *Correa Morales*. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1949, pp. 37-52.

_____. *Prilidiano Pueyrredón, Joseph Dubourdieu, la Pirámide de Mayo y la Catedral de Buenos Aires*. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1970.

PEDEMONTE, J. C.. *Montevideo: hombres, bronce, mármol*. Montevideo, Barreiro y Ramos, 1971.

PEÑA, J. M.. “Escultura pública”. *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, N° 18, Buenos Aires, 1992.

PEREIRA, M. DE LOS A.. “El Monumento a José Martí en la Plaza de la Revolución”. En: *Memorias del 3er. Simposio de la Cultura en la Ciudad de La Habana*. La Habana, Dirección Provincial de Cultura, Poder Popular, 1985.

_____. “‘El Titán de Bronce’: empeños y realidades de su imagen escultórica”. *Universidad de La Habana*, La Habana, N° 246, 1996, pp. 189-197.

_____. “Vida privada de dos estatuas públicas”. En: *Mujeres latinoamericanas: historia y cultura; siglos XVI-XIX*. La Habana-México, Casa de las Américas y Universidad Autónoma Metropolitana de Tzotzamal, 1997.

_____. “Nuevos signos en los espacios públicos: esencia y apariencias del cambio”. En: AA.VV. *España en Cuba. Final de siglo*. Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2000, pp. 199-209.

PÉREZ COMENDADOR, E.. “Discurso leído en la ceremonia de exhibición de la estatua de Pedro de Valdivia por Enrique Pérez Comendador (noviembre de 1961)”. *Revista de Indias*, Madrid, N° 89-90, julio-diciembre de 1962.

PÉREZ VEJO, T. (coord.). “Los centenarios en Hispanoamérica, la historia como representación”, número monográfico. *Historia Mexicana*, México, El Colegio de México, vol. LX, N° 237, julio-septiembre de 2010.

PÉREZ WALTERS, P.. *Jesús F. Contreras (1866-1902). Imágenes escultóricas y personalidad artística*. México, Universidad Iberoamericana, 1989. Tesis de Licenciatura.

_____. “La historia en bronce del Paseo de la Reforma”. En: COSS Y LEÓN, W. B. (ed.). *Historia del Paseo de la Reforma*. México, INBA, 1994.

_____. *Alma y bronce. Jesús F. Contreras (1866-1902)*. Aguascalientes, Instituto Cultural de Aguascalientes, 2002.

_____. “Manía de estatuas. La escultura en el siglo XIX”. *Nuestra Historia*, México, CEHIPO, N° 55-56, agosto de 2003, pp. 12-24.

PICCIONI, R.. *El arte público en la transformación de la ciudad del Centenario. Buenos Aires 1890-1910*. Buenos Aires, Universidad de San Andrés, 2001. Tesis de Maestría.

PINEDA, R.. *Tenerani y Tadolini, los escultores de Bolívar*. Caracas, Armitano, 1973.

_____, *La escultura hasta Narváez*. Caracas, Ernesto Armitano, 1980.

_____, *Las estatuas de Simón Bolívar en el mundo*. Caracas, Centro Simón Bolívar, 1983.

PIÑERO, R.. *La Pirámide de Mayo. Sesquicentenario de su primitiva construcción*. Santa Fe, Ed. Castellví, 1961.

PLANTE, I. “Sarmiento inmortal: episodios en la fortuna crítica del monumento a Sarmiento por Rodin”. En: *IV Jornadas de Estudios e Investigaciones: “Imágenes-*

Palabras-Sonidos-Prácticas y Reflexiones". Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, 2000, pp. 219-228.

PONCE DE LEÓN, N.. *The Columbus Gallery. The "Discoverer of the New World" as represented in portraits, monuments, statues, medals and paintings. Historical description.* Nueva York, Ed. del autor, 1893.

PORTELA SANDOVAL, F. J.. "El camino americano de los escultores españoles en los siglos XIX y XX". En: *Actas del VI Congreso del Comité Español de Historia del Arte (C.E.H.A.)*. Santiago de Compostela, Universidad, t. II, 1986, pp. 297-306.

_____. "La huella del 98 en la escultura española". En: RAMOS, D.; DE DIEGO, E. (dirs.). *Cuba, Puerto Rico y Filipinas en la perspectiva del 98*. Madrid, Editorial Complutense, 1997, pp. 246-265.

PRATI, E.. *Autobiografía de un artista*. Montevideo, Ediciones Prometeo, 1967.

PRÓ, D. F.. *Lorenzo Domínguez*. Tucumán, 1952.

RAHAUSEN, R.. *Escultura y ornamentación pública*. Santiago, Universidad de Chile, s/f. Tesis de grado.

RAMÍREZ, F.. "Vertientes nacionalistas en el modernismo". *El Nacionalismo y el Arte Mexicano, IX Coloquio de Historia del Arte*. México, UNAM, 1986.

_____. "Dioses, Héroes y Reyes mexicanos en París, 1889". En: *Historia, leyendas y mitos de México: su expresión en el arte*. XI Coloquio Internacional. México, UNAM, 1988, pp. 203-258.

_____. "*Hidalgo en su estudio: la ardua construcción de la imagen del Pater Patriae mexicano*". En: CHUST, M.; MÍNGUEZ, V.. (eds.). *La Construcción del Héroe en España y México (1789-1847)*. Castellón, Universidad Jaime I, 2003, pp. 189-209.

REINA-VALENZUELA, J.. "La estatua de Francisco Morazán". *Revista de la Sociedad de Geografía e Historia de Honduras*, Tegucigalpa, N° LXIV, abril-junio de 1967.

RINALDINI, J.. *Rogelio Yrurtia*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1942.

ROCCA, E. J.. *Víctor de Pol, el escultor olvidado*. Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri, 1992.

RODRIGUEZ, E. B.. *Visiones de la escultura argentina*. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1983.

RODRÍGUEZ ALCALÁ DE GONZÁLEZ ODDONE, B.. *¿Residenta?- ¿Reconstructora? Historia de un monumento fallido*. Asunción del Paraguay, Casa América, 1974.

RODRÍGUEZ BARBERÁN, F. J. (coord.). *Una Arquitectura para la muerte. I Encuentro Internacional sobre los cementerios contemporáneos*. Sevilla, Junta de Andalucía, 1993.

RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, I. *La crítica de arte en México en el siglo XIX*. México, UNAM, 3 vols., 1997 (2ª ed.).

ROIG DE LEUCHSENRING, E.. *Biografía de la primera estatua de Carlos Manuel de Céspedes erigida en la ciudad de La Habana*. La Habana, Municipio de la Habana, Oficina del Historiador de la Ciudad, 1956.

ROJAS GARCIDUEÑAS, J.. “El escultor Enrique Guerra”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. México, UNAM, N° 34, 1965, pp. 31-49.

ROMERO BARBERIS, P.. *Monumento en la Mitad del Mundo*. Quito, Consejo Provincial de Pichincha, 1982.

Rosario. Guía de Arquitectura. Rosario-Sevilla, Universidad Nacional de Rosario-Junta de Andalucía, 2003.

ROSARIO CORA, Y.. *El “centauro” en Iberoamérica; iconografía del caballo en la escultura monumental de los Libertadores de América*. San Juan de Puerto Rico, Universidad Politécnica de Puerto Rico, 2002. Inédito.

ROSSETTI BATISTA, M.. *Bandeiras de Brecheret: história de um monumento: 1920-1953*. São Paulo, Departamento do Patrimônio Histórico, 1985.

ROZO KRAUSS, R.. *Rómulo Rozo. Escultor indoamericano*. 2ª ed. México, Delfos Editor, 1990.

RUBIANO CABALLERO, G.. *Escultura colombiana del siglo XX*. Bogotá, Ediciones Fondo Cultural Cafetero, 1983.

_____, *La escultura en América Latina (siglo XX)*. Bogotá, Ediciones de la Universidad Nacional de Colombia, 1986.

RUIZ GOMAR C., J. R.. “La escultura académica hasta la consumación de la Independencia”. En: *Historia del Arte Mexicano*, México, Salvat, t. VII, 1982, pp. 76-89.

SÁENZ CAVIA DE MORALES TORRES, S.. *Luis Perlotti. El escultor de América. Biografía novelada*. Buenos Aires, Nelson Editorial, 1971.

SALAS CUESTA, M. E.. (Coord.). *Molino del Rey: historia de un monumento*. México, INAH-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997.

SALAZAR HÍJAR Y HARO, E.. *Los trotes del Caballito. Una historia para la historia*. México, Editorial Diana, 1999.

SALAZAR TORRES, C.. “Monumento a Cristo Rey, de Nicolás Mariscal”. En: GONZÁLEZ MELLO, R. (coord.). *Los pinceles de la historia. La arqueología del régimen, 1910-1955*. México, Museo Nacional de Arte, 2003, pp. 82-86.

SALGUEIRO, V. *De pedra e bronze. Um estudo sobre monumentos. O monumento a Benjamin Constant*. Niterói, Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008.

SAMPER PIZANO, D., Y OTROS. *Negret. Uno, dos y tres*. Bogotá, Italgraf, 1983.

SANCHEZ DE FUENTES Y PELÁEZ, E.. *Cuba monumental, estatuaria y epigráfica*. La Habana, Academia Nacional de Artes y Letras, 1916.

SANOU ALFARO, O.. “El espacio público decimonónico: dos ciudades centroamericanas, Guatemala de la Asunción y San José, Costa Rica”. En: ENRÍQUEZ SOLANO, F. (comp.). *Fin de siglo XIX e identidad nacional en México y Centroamérica*. Alajuela, Museo Histórico Cultural Juan Santamaría, 2000, pp. 249-281.

SANTAELLA, E. J.. *Escultura Buenos Aires*. Buenos Aires, Ed. del autor, 1972.

SÁNZ GARCÍA, J. M.. *Estatuas y lápidas. Mármoles y bronce callejeros en la Hispanidad madrileña*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1987.

SASTRIAS, M.. *Construcción del Monumento de la Independencia*. México, Aconcagua Ediciones, 1995.

SCOCCO, G.. “El mausoleo de San Martín: con mármoles de otros suelos”. En: *IV Jornadas de Estudios e Investigaciones: “Imágenes-Palabras-Sonidos-Prácticas y Reflexiones”*. Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, 2000, pp. 229-248.

SCHAEEL MARTÍNEZ, G.. *Historia de la Estatua del Libertador en la Plaza Bolívar*. Caracas, 1974.

SCHÁVELZON, D. (comp.). *La polémica del arte nacional en México, 1850-1910*. México, Fondo de Cultura Económica, 1988. (1988a).

_____. “La fuente de petróleo (1952). Un monumento alegórico-apoteótico mexicano”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. México, UNAM, N° 59, 1988, pp. 255-260. (1988b).

SEBASTIANELLI, H. A.. *Monumento Nacional a la Bandera*. Rosario, Ed. “De aquí a la vuelta”, 1990.

SEGRE, R.. *Cuba. Arquitectura de la Revolución*. Barcelona, Gustavo Gili, 1970.

_____. *Arquitectura antillana del siglo XX*. Bogotá, Editorial Arte y Literatura, Universidad Nacional de Colombia, 2003.

SEVILLA, F.; SEVILLA, A.. *El centinela de la paz. Historia del Monumento Cristo Redentor de los Andes*. Mendoza, Ediciones Culturales de Mendoza, 2004.

SIERRA RAMOS, C.. *El monumento a Juárez, una obra nacional*. México, 1954.

SILVA, C.. *La escultura en Venezuela en el siglo XIX y la presencia italiana*. Caracas, Armitano Editores, 1999.

SOLANICH SOTOMAYOR, E.. *Escultura en Chile: otra mirada para su estudio*. Santiago, Amigos del Arte, 2000.

SOSA, F.. *Las estatuas de la Reforma. Noticias biográficas de los personajes en ellas representados*. México, Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1900, 2ª ed.

SOTO Y SAGARRA, L. DE. *La escultura en Cuba*. La Habana, Imprenta La Universal, 1927.

_____, *La escultura cubana contemporánea a través de cinco de sus cultivadores más representativos*. La Habana, Editorial Selecta, 1943.

SPINELLI, S. M. *Vida y obra de Luis Perloti*. Buenos Aires, Editorial Plus Ultra, 1979.

SUCRE C. J.. *Estatuas del mariscal Sucre*. Caracas, Imprenta Nacional, 1995.

TACCONI, E. C.. “En torno a la figura de José Luis Zorrilla de San Martín”. *Revista del Museo Juan Zorrilla de San Martín*, Montevideo, año I, Nº 2, diciembre de 1977, pp. 14-25.

TAMAYO HERRERA, J.. *La historia del monumento a Tupac Amaru*. Lima, Comisión Nacional del Bicentenario de la Rebelión Emancipadora de Tupac Amaru, 1980.

TANCOCK, J. L.. *Rodin en México. Colección de escultura europea de los siglos XIX y XX*. México, Asociación Carso A. C., 1997.

TARTARINI, J.. “El obelisco”. En: *Alberto Prebisch. Una vanguardia con tradición*. Buenos Aires, CEDODAL, 1999, pp. 127-143.

TIBOL, R.. “Para encuadrar estéticamente a Oliverio Martínez”. En: *Fuerza y volumen. El lenguaje escultórico de Oliverio Martínez (1901-1938)*. México, Museo Nacional de Arte, 1996, pp. 23-37.

TORREJON MORA, J. V.. “Escultura monumental pública de Tegucigalpa”. *Norba-Arte*, Cáceres, vol. XVI (1996), 1998, pp. 149-163.

TORRENS, M. L., Y OTROS. *José Luis Zorrilla de San Martín, 1891-1991*. Montevideo, Museo Nacional de Artes Visuales, 1992.

TOSTO, P.. *Antografía escultórica, 1914-1964*. Buenos Aires, Librería Hachette, 1966.

TREBOR, A., Y OTROS. *Fontes d'Art. Fontaines et statues françaises à Río de Janeiro*. París, Les Éditions de l'Amateur-ASPM-FBM, 2000.

URIBE, E.. “Comentarios al catálogo. Escultura”. En: ACEVEDO, E.; URIBE, E.. *La Escultura del siglo XIX. “Catálogo de la colección de la Escuela Nacional de Bellas Artes*.

Manuscrito de Manuel G. Revilla, 1905". México, Cuadernos de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico, SEP-INBA, N° 9, 1980, pp. 75-82.

_____. "Los ciudadanos labran su historia. Escultura 1843-1877". En: *Historia del Arte Mexicano*. México, Salvat, t. VIII, 1982, pp. 58-75.

_____. *Problemática de la producción escultórica en la ciudad de México, 1843-1857*. México, Universidad Iberoamericana, 1984. Tesis inédita.

USUBIAGA, V.. "El concurso internacional para el monumento al prisionero político desconocido de 1953". En: *V Jornadas de Estudios e Investigaciones del Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró"*, Buenos Aires, 2002, pp. 125-138.

VACA, P.. Buenos Aires en piedra y bronce. Monumentos y edificios históricos de la ciudad. Buenos Aires, Ediciones B, 2006.

VACCANI, C.. *Rodolpho Bernardelli. Vida artística e características de sua obra escultórica*. Río de Janeiro, Universidade do Brasil, 1949. Inédito.

VALLEJO, C. M. DE. *Páez, Centauro de los Llanos*. Caracas, Grupo Viernes, 1940.

VAN DEURS, A.; RENARD, M.. "El monumento a Colón de Arnaldo Zocchi". *Estudios e Investigaciones*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio Payró, N° 5, 1994, pp. 89-98.

_____. "Una propuesta estética para un mensaje conflictivo". En: *El arte entre lo público y lo privado. VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires, CAIA, 1995, pp. 194-206.

_____. "El monumento "antiguo" de Colón". *Estudios e Investigaciones*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, N° 6, 1996, pp. 127-131.

_____. *La escultura italiana del Museo Nacional de Bellas Artes*. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2001.

_____, Y OTROS. "La pirámide de mayo entre 1811 y 1856: significantes y significados". *Estudios e Investigaciones*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio Payró, N° 9, 2003, pp. 11-25.

VARGAS RAMIREZ, A., Y OTROS. *Sucre en la memoria histórica*. Caracas, Fondo Editorial Tropykos, 1995.

VEDOYA, J. C.. "Estatuas y masones". *Todo es Historia*, Buenos Aires, año XI, N° 123, agosto de 1977, pp. 6-29.

VELÁZQUEZ GUADARRAMA, A.. "La historia patria en el Paseo de la Reforma. La propuesta de Francisco Sosa y la consolidación del estado en el Porfiriato". En: *Arte, Historia e Identidad en América: visiones comparativas*. México, UNAM, 1994, pp. 333-344.

VIERA SOUTO, L. R. *Rodolfo Bernardelli: acervo do MNBA*. Río de Janeiro, Divisão de Acervo Artístico e Documental-MNBA, 1985.

VILAR, M.. *Copiador de cartas y diario particular*. México, UNAM, 1979.

VILLALOBOS ARDÓN, R.. “Recuperación de la monumentalidad perdida”. *Habitar*, San José, Colegio de Arquitectos de Costa Rica, N° 10, agosto-octubre de 1982, pp. 23-28.

VILLEGAS TORRES, F.. “La escultura en el 900: entre la obra europea importada y la formación de la escultura nacional”. *Revista del Museo Nacional*, Lima, Tomo L, 2010, pp. 211-245.

VILLOLDO Y BELTRÁN, J.. *Las estatuas y los monumentos en los parques (texto conferencia radiofónica)*. La Habana, Molina, 1938.

VOIONMAA TANNER, L. F.. “Construcción simbólica de la nación chilena vista desde la iconografía. Una propuesta comparativa”. En: GUZMAN SCHIAPPACASSE, F., Y OTROS (comp.). *Iconografía, identidad nacional y cambio de siglo (XIX-XX)*. Jornadas de Historia del Arte en Chile. Santiago, RIL, 2003, pp. 121-138.

_____. *Santiago 1792-2004. Escultura pública. Del monumento conmemorativo a la escultura urbana*. Santiago, Ocho Libros Editores, 2004, 2 vols.

WUFFARDEN, L. E.. (ed.). *Manuel Piqueras Cotoí (1885-1937). Arquitecto, escultor y urbanista entre España y el Perú*. Lima, Museo de Arte de Lima, 2003.

ZABALA, R.. *Historia de la Pirámide de Mayo*. Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, 1962.

ZAMORANO, P. E.. *Gestación de la escultura en Chile y la figura de Nicanor Plaza*. Santiago de Chile, Artespacio, 2012.

ZÁRATE TOSCANO, V.. “Héroes y fiestas en la ciudad de México en el siglo XIX: la insistencia de Santa Anna”. En: CHUST, M.; MÍNGUEZ, V.. (coords.). *La Construcción del Héroe en España y México, 1789-1847*. Castellón, Universidad Jaime I, 2003. (2003a).

_____. “El papel de la escultura conmemorativa en el proceso de construcción nacional y su reflejo en la ciudad de México en el siglo XIX”. *Historia Mexicana*, México, vol. LIII, N° 2, octubre-diciembre de 2003, pp. 417-446. (2003b).

_____. “El Paseo de la Reforma como eje monumental”. En: COLLADO, C. (coord.). *Miradas recurrentes. La ciudad de México en los siglos XIX y XX*. México, Instituto Mora, 2004, pp. 62-83.

ZAVALA, S.. *El descubrimiento colombino en el arte de los siglos XIX y XX*. México, BANAMEX, 1991.

_____. *En defensa del Paseo de la Reforma*. México, Universidad Iberoamericana, 1997.

ZAWISZA, L.. *Arquitectura y obras públicas en Venezuela. Siglo XIX*. Caracas, Ediciones de la Presidencia de la República, 1989, tomo I.

ZIEGLER, M. M., y otros. *Caracas, museo a cielo abierto. Catálogo de una exposición de arte público*. Caracas, Mediarum, 2009.

17.b. Escultura, monumentos y artistas en Europa y los Estados Unidos

AA.VV.. *La gipsoteca Davide Calandra*. Savigliano, Ed. L'Artistica, 1975.

AGULHON, M.. *Marianne into Battle. Republican Imagery and symbolism in France*. Cambridge, Cambridge University Press, 1981.

_____. "La 'estatuomanía' y la historia". En: *Historia Vagabunda*. México, Instituto Mora, 1994, pp. 120-161.

_____, Y OTROS. *La statuaire publique au XIXe siècle*. París, Centre des Monuments Nationaux/MONUM, Éditions du Patrimoine, 2004.

ALAPONT GODA, A.. *La escultura ecuestre (Desde la época romana hasta el siglo XX)*. Valencia, Universidad, 1958-1959. Tesis de Licenciatura.

ÁLVAREZ QUINTERO, S. Y J.. *Los grandes hombres o el monumento a Cervantes*. Madrid, 1926.

AZCUE BREA, L.. *La Escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Catálogo y Estudio*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1994.

BARBARO, P. (coord.). *Il gesso e la creta. Studio Vasari Roma, l'atelier Ximenes*. Parma, CSAC dell'Università, 1994.

BARRICELLI, A.. *Ettore Ximenes. Una vita per la scultura*. Palermo, Ariete, 1995.

BARRIO OGAYAR, M.. "Un escultor español en Roma: Antonio Solá". *Archivo Español de Arte*, Madrid, Nº 153, 1966, pp. 51-83.

BARUCH, M. C.. *Civil War Union Monuments*. Washington, Daughters of Union Veterans of the Civil War, 1978.

BAZÁN DE HUERTA, M.. *Moisés de Huerta*. Bilbao, BBK, 1992.

_____. *Juan de Ávalos*. Badajoz, Caja de Badajoz, 1996.

BERGGREN, L.; SJÖSTEDT, L.. *L'Ombra dei Grandi. Monumenti e politica monumentale a Roma (1870-1895)*. Roma, Artemide Edizioni, 1996.

- BERRESFORD, S. (coord.). *Bistolfi, 1859-1933. Il percorso di uno scultore simbolista*. Casale Monferrato, Edizioni Piemme, 1984.
- BERTINARIA, F.. *Della vita e delle opere dello scultore Giuseppe Gagini*. Torino, Bona, 1869.
- BLAY, M.. “El monumento público”. *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 22 de mayo de 1910.
- BOGART, M. H.. *Public sculpture and the Civic Ideal in New York City, 1890-1930*. Chicago & London, The Chicago University Press, 1989.
- BOIME, A.. *Hollow icons. The politics of sculpture in 19th-Century France*. Ohio, Kent State University Press, 1987.
- BOSSAGLIA, R., Y OTROS. *Angelo Zanelli*. Brescia, Grafo edizioni, 1984.
- BRASAS EGIDO, J. C.. *Victorio Macho. Vida, arte y obra*. Palencia, Diputación Provincial, 1998.
- CAMPIGLIO, P.. *Lucio Fontana. La scultura architettonica negli anni Trenta*. Nuoro, Ilisso Edizioni, 1995.
- CANALE, C.. *Leonardo Bistolfi, scultura e pittura*. Torino, Università degli studi, 1999. Tesis de Doctorado.
- CANO DE GARDOQUI GARCÍA, J. L.. *Escultura pública en la ciudad de Valladolid*. Valladolid, Universidad, 2000.
- CARDANO, N.. “Catalogo delle sculture”. En: *Canonica scultore e musicista*. Roma, De Luca Editore, 1985, pp. 95-270.
- Catàleg d'escultura i medalles de Frederic Marès. Fons del Museu Frederic Marès*. Barcelona, Ajuntament, 2002.
- CAVELLI TRAVERSO, C.; SBORGI, F. (coords.). *Santo Varni scultore (1807-1885)*. Genova, Museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti, 1985.
- CERVINI, F. (coord.). “Titanico e Cristiano”. *L'arte di Salvatore Revelli*. Taggia, Comune di Taggia, 1995.
- CHEVILLOT, C. (coord.). *Emmanuel Fremiet. La main et le multiple*. Dijon, Musée des Beaux-Arts, 1988.
- CONILLEAU, R.. *Emile Peynot statuaire. Villeneuve-sur-Yonne 1850-1932*. Clamecy, Nouvelle Imprimerie Laballery, 2000.
- CONDEMI, S.; SCARDINO, L.. *Ezio Ceccarelli scultore (1865-1927)*. Florencia, Edizione Città di Vita, 1990.

- CORGNATI, M. (coord.). *Il lauro e il bronzo. La scultura celebrativa in Italia, 1800-1900*. Torino, Circolo Ufficiali, 1990.
- DALMASSO, F.. *Ecllettismo e liberty a Torino. Giulio Casanova e Edoardo Rubino*. Torino, Accademia Albertina di Belle Arti, 1989.
- DE GIORGI, C.. *Eugenio Maccagnani*. Lecce, Tip. Editrice Salentina, 1881.
- DE LA BANDA Y VARGAS, A.. "Semblanza del escultor Lorenzo Coullaut Valera". *Boletín de Bellas Artes*, Sevilla, 2ª época, Nº 7, 1979.
- DE MICHELI, M.. *La scultura dell'Ottocento*. Milán, Garzanti, 1992.
- DOEZEMA, M.; HARGROVE, J.. *The public monument and its audience*. Cleveland, The Cleveland Museum of Art, 1977.
- DUREY, P., Y OTROS. *La sculpture française au XIXe siècle*. París, Ed. de la Réunion des Musées Nationaux, 1986.
- FABI, L.. *La guerra in salotto*. Udine, Paolo Gaspari, 1999.
- FAURE-FREMIET, P.. *Fremiet*. París, Librairie Plon, 1934.
- FÉRNANDEZ DELGADO, J., Y OTROS. *La memoria impuesta. Estudio y catálogo de los monumentos conmemorativos de Madrid (1939-1980)*. Madrid, Ayuntamiento, 1982.
- FERRÉS Y LAHOZ, P.. *Miquel Blay i Fàbrega (1866-1936), catàleg raonat*. Barcelona, Universidad de Barcelona, 1984. Tesis Doctoral.
- _____. *Miquel Blay i Fàbrega, 1866-1936*. Segovia, Caja Segovia, 2001.
- FLERES, U.. *Ettore Ximenes. Sua vita e sue opere*. Prefacio de Adolfo Venturi. Bergamo, Ist. It. D'arti Grafiche Edit. Tip., 1928.
- FUSCO, P.; JANSON H. W.. *The Romantics to Rodin. French nineteenth-century sculpture from North American collections*. Los Angeles-Nueva York, Los Angeles County Museum of Art-George Braziller, 1980.
- GAICH, C.; CHEVILLOT, C.. *Denys Puech, 1854-1942*. Rodez, Musée des Beaux-Arts Denys-Puech, 1993.
- GAJATE GARCÍA, J. M.. *La obra escultórica de Lorenzo y Federico Coullaut-Valera en Madrid*. Madrid, Safel Editores, 1997.
- GALATI GIORDANO, M.. *Ettore Ximenes. Catalogo delle opere italiane*. Tesis. Pavia, Università degli studi, 1993.
- GALLEGO ESPERANZA, M. de las M.. *La escultura pública en Pontevedra*. Pontevedra, Diputación Provincial, 1996.

GALLENI PELLEGRINI, R. M. (coord.). *Pietro Tenerani. Centodieci lettere inedite. Archivio privato Carlo Agostino Marchetti*. Massa, Società Editrice Apuana, 1998.

GARCÍA GUATAS, M.. *Tiempo histórico, espacio urbano y cuestiones iconográficas en la escultura pública de la Restauración (1874-1914)*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2003. Trabajo de investigación.

GARCÍA-OSUNA, C.. “Aurelio Teno: de las estrellas del mundo a las raíces”. En: *Aurelio Teno*. Córdoba, Diputación, 1998.

GARDES, G.. *Le monument public français*. París, Presses Universitaires de France, 1994.

GAYA NUÑO, J. A.. *Arte del siglo XIX*. Ars Hispaniae, Madrid, Editorial Plus Ultra, vol. 19, 1966.

GIL, R.. *Agustín Querol*. Madrid, Sáenz de Jubera Hermanos Editores, 1910.

GIL SALINAS, R.; PALACIOS, C.. *El ornato urbano. La escultura pública en Valencia*. Valencia, Ajuntament, 2000.

GINEX, G.; SELVAFOLTA, O.. *Il Cimitero Monumentale di Milano*. Guida Storico-artistica. Milán, Silvana Editoriale, 2003.

GÓMEZ DE LA SERNA, R.. *Sur del Renacimiento escultórico español*. Madrid, 1910.

GRANDESSO, S.. *Pietro Tenerani (1789-1869)*. Milano, Silvana Editoriale, 2003.

GUANDALINI, G. (dir.). *La gipsoteca Giuseppe Graziosi*. Módena, Edizione Panini, 1984.

HARGROVE, J.. *Life and work of Albert Carrier-Belleuse*. Nueva York, Garland Pub., 1977.

HAYDEN, D.. *The Power of Place: Urban Landscapes as Public History*. Cambridge, MIT Press, 1995.

HEDGER, M.. *Public sculpture in Australia*. Roseville East, Craftsman House, 1995.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J.. *El escultor Pérez Comendador, 1900-1981 (Biografía y obra)*. Bilbao, Editorial La Gran Enciclopedia Vasca, 1986.

_____, *Enrique Pérez Comendador, escultor e imaginero 1900-1981*. Sevilla, Diputación Provincial, 1993.

HUERTAS, J. M.; FABRE, J. (eds.). *Monuments de Barcelona*. Barcelona, Ajuntament, 1984.

HUFSCHMIDT, T. F.. *Tadolini. Adamo, Scipione, Giulio, Enrico. Quattro generazioni di scultori a Roma nei secoli XIX e XX*. Roma, Gruppo dei Romanisti, 1996.

JANSON, H. W. (coord.). *La scultura nel XIX secolo*. Bologna, C.L.U.E.B., 1984.

KJELLBERG, P.. *Le nouveau guide des Statues de Paris*. París, La Bibliothèques des Arts, 1988.

LABORDE FERREIRA, R.; LOPEZ VIEIRA, V. M.. *Estatuária de Lisboa*. Lisboa, Tranquilidade Seguros, 1985.

LACARRA DUCAY, C.; GIMÉNEZ, C. (coords.). *Historia y política a través de la escultura pública: 1820-1920*. Zaragoza, Institución “Fernando el Católico” (CSIC), 2003.

LAGO, M.. *Angelo Zanelli*. Roma, G. Romagna & C. Editori, 1911.

LANZARDO, D.. *La città delle statue. Figure di pietra sulla scena di Torino*. Milano, Electa, 1992.

LASAOSA SUSÍN, R.. *Felipe Coscolla escultor, 1880-1940*. Huesca, La Val de Onsera, 1997.

LAVALLE, T.. “El largo proceso constructivo del monumento a Cervantes en Madrid”. *Academia*, Madrid, Nº 81, 1995.

LE NORMAND-ROMAIN, A. Y OTROS. *La Escultura. La aventura de la escultura moderna en los siglos XIX y XX*. Barcelona, Carroggio S. A., 1986.

LEVINSON, S.. *Written on the stone. Public monuments in changing societies*. Durkham & London, Duke University Press, 1998.

Liberty. The French-American statue in art and history. Nueva York, Perennial Library, 1986.

LINDEMANN, E.; WEEKLY, N. (eds.). *Charles Cary Rumsey, 1879-1922*. Buffalo, Buffalo State College, 1983.

LORENTE, J. P.. “Pintura y escultura de historia: los grandes artistas a las puertas de los museos”. En: LACARRA DUCAY, C.; GIMÉNEZ, C. (coords.). *Historia y política a través de la escultura pública: 1820-1920*. Zaragoza, Institución “Fernando el Católico” (CSIC), 2003, pp. 145-172.

LOZANO BARTOLOZZI, M. DEL M.. *Escultura pública y monumentos conmemorativos en Cáceres*. Cáceres, Universidad de Extremadura, 1988.

MACHO, V., *Memorias*, Madrid, G. del Toro, 1972.

MADERUELO, J.. *El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura*. Madrid, Mondadori, 1990.

_____. *La pérdida del pedestal*. Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1994.

MAISON, F., Y OTROS. *De Carpeaux a Matisse. La sculpture française de 1850 à 1914 dans les musées et les collections publiques du Nord de la France*. Lille, Association des Conservateurs de la Région Nord-Pas-de-Calais, 1982.

MANZONI, R.. *Vincenzo Vela. L'home, le patriote, l'artiste*. Milán, V. Hoepli, 1906.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.. *El monumento conmemorativo en España, 1875-1975*. Valladolid, Universidad, 1996.

MATILLA, J. M.. *El Caballo de Bronce*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1997.

MELENDRERAS GIMENO, J. L.. *Un gran escultor monumental del eclecticismo y modernismo español del siglo XIX: Agustín Querol y Subirats (1860-1909)*. Murcia, Ed. Del autor, 2005.

MESQUITA DOS SANTOS, P.. “Escultura romântica em Portugal”, y fichas catalográficas. En: *As Belas-Artes do Romantismo em Portugal*. Porto, Instituto Português de Museus, 1999.

MICHALSKI, S.. *Public monuments. Art in political bondage 1870-1997*. London, Reaktion Books, 1998.

MICHONNEAU, S.. *Barcelona: memòria i identitat. Monuments, commemoracions i mites*. Vic, Eumo Editorial, 2002.

MOISAN, H.. *Sentinelles de pierre. Les monuments aux morts de la guerre de 1914-1918 dans la Nièvre*. Saint-Pourçain-sur-Sioule, Bleu Autour, 1999.

MONCASSOLI TIBONE, M. L. (coord.). *Il monumento da camera. I bronzetti della Collezione Sperati in Palazzo Lascaris*. Torino, Consiglio Regionale del Piemonte, 2002.

MONTOLIU, V.. *Mariano Benlliure*. Valencia, Generalitat Valenciana, 1997.

NAVASCUÉS PALACIO, P.. “Arturo Mélida y Alinari (1849-1902)”. *Goya*, Madrid, enero-febrero de 1972, N° 106, pp. 234-241.

PETRANTONI, M. (coord.). *Memorie nel bronzo e nel marmo. Monumenti celebrativi e targhe nelle piazze e nelle vie di Milano*. Milán, Federico Motta Editore, 1997.

PORTELA SANDOVAL, F. J.. “Julio González Pola y la escultura conmemorativa española en los albores del siglo XX”. *El Museo de Pontevedra*, Pontevedra, vol. XXXIX, 1985, pp. 265-279.

QUEVEDO PESSANHA, C. DE. *Vida artística de Mariano Benlliure*. Madrid, Espasa-Calpe, 1947.

PASTRO REY DE VIÑAS, P. (coord.). *Coullaut-Valera. Tres generaciones de escultores*. La Granja, Fundación Centro Nacional del Vidrio, 2002.

RAGGI, O.. *Della vita e delle opere di Pietro Tenerani. Del suo tempo e della sua scuola nella scultura*. Florencia, Successori Le Monnier, 1880.

REYERO, C.. “Los mitos cervantinos en pintura y escultura. Del arrebató romántico a la interiorización noventayochista”. En: *Cervantes y el mundo cervantino en la imaginación romántica*. Madrid, Comunidad Autónoma, 1997, pp. 89-119.

_____. “La catársis hipócrita. El 98 y la escultura conmemorativa en Nueva York y España”. En: *Arte e Identidades Culturales. Actas del XII Congreso del CEHA*. Oviedo, 1998, pp. 327-336. (1998a).

_____. “Realismo y escenografía en la escultura monumental de Mariano Benlliure”. En: *Los Benlliure. Retrato de Familia*. Valencia, Generalitat Valenciana, 1998. (1998b).

_____. *La escultura conmemorativa en España. La edad de oro del monumento público, 1820-1914*. Madrid, Cátedra, 1999.

_____. “Géneros y modernidad en la escultura española de fines del siglo XIX. Una aproximación a través de seis piezas del Prado depositadas en Canarias”. *Vegueta*, Las Palmas de Gran Canaria, Nº 5, 2000, pp. 297-312. (2000a).

_____. “La escultura y la erudición histórica de los críticos españoles de la segunda mitad del siglo XIX”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Madrid, Universidad Autónoma, vol. XII, 2000, pp. 131-144. (2000b).

_____. *Escultura, museo y Estado en la España del siglo XIX. Historia, significado y catálogo de la Colección Nacional de Escultura Moderna, 1856-1906*. Alicante, Fundación Eduardo Capa, 2002.

REYNOLDS, D. M.. *Monuments and masterpieces. Histories and views of public sculpture in New York City*. Nueva York, Thames and Hudson, 1997.

RHEIMS, M.. *La sculpture au XIXe siècle*. París, Arts et Métiers Graphiques, 1972.

RICCI, C.. *Davide Calandra scultore*. Milán, Alfieri-Lacroix, 1916.

RINALDI, L.. *Gaetano Moretti*. Milán, Guerini Studio, 1993.

RINCÓN GARCÍA, W.. *Un siglo de escultura en Zaragoza (1808-1908)*. Zaragoza, Caja de Ahorros, 1984.

_____. *Ponciano Ponzano (1813-1877)*. Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2002.

- ROCHET, A.. *Louis Rochet. Sculpteur sinologue. 1813-1878*. París, André Bonne, 1978.
- RUSSI, S. (coord.). *La Gipsoteca dell'Accademia di Belle Arti di Carrara*. Segunda edición. Massa, Società Editrice Apuana, 1996.
- SAGUAR QUER, C.. *Arquitectura funeraria madrileña del siglo XIX*. Madrid, Universidad Complutense, 1989. Tesis Doctoral.
- SAIAL, J.. *Estatuária portuguesa dos anos 30 (1926-1940)*. Lisboa, Bertrand Editora, 1991.
- SALA I GIRALT, C.. *Miquel Blay, un gran mestre de l'escultura moderna*. Olot, Diputació Comarques Gironines, 1981.
- SALCEDO MILIANI, A.. *Julio Antonio escultor, 1889-1919*. Tarragona, Àmbit Serveis Editorials, 1997.
- SALVADOR, M. DEL S.. *La escultura monumental en Madrid: calles, plazas y jardines públicos (1875-1936)*. Madrid, Editorial Alpuerto, 1990.
- SÁNCHEZ-MESA, D. (coord.). *Juan Cristóbal, 1898/1961. Exposición Homenaje*. Granada, Caja General de Ahorros y Monte de Piedad, 1984.
- SAPORI, F.. *Pietro Canonica scultore*. Roma, Istituto Poligrafico di Stato, 1960.
- SARTORIS, A.. *Vaquero Turcios y el arte construido. Monumento al Descubrimiento de América*. Madrid, Ábaco, 1977.
- SBORGI, F.. "Colombo, otto scultori e un piedestallo". *Studi di storia delle arti*, Génova, Università, N° 5, 1983-1985, pp. 329-347.
- _____. "L'Ottocento e il Novecento. Dal Neoclassicismo al Liberty". En: *La scultura a Genova e in Liguria*. Génova, Casa di Risparmio di Genova e Imperia, 1988, pp. 297-489.
- _____. "Alcune note sulla diffusione della scultura italiana tra fine ottocento e inizi novecento". En: MOZZONI, L.; SANTINI, S. (coords.). *L'Architettura dell'Eclittismo*. Napoli, Liguori Editore, 1999, pp. 159-202.
- SEGARD, A.. *Albert Carrier-Belleuse, 1824-1887*. París, 1928.
- SERRANO, C.. "Vara del Rey y los Héroes del Caney: un mito de doble cara". En: NARANJO OROVIO, C., Y SERRANO, C. (eds.). *Imágenes e imaginarios nacionales en el Ultramar español*. Madrid, CSIC, 1999, pp. 89-101. (1999b).
- SLAVAZZI, F.. "La estatua de Marco Aurelio. El filósofo ecuestre". *ART FMR, Siglos I-V*, Milán, t. I, Milán, 1991, pp. 284-298.

SOROA Y PINEDA, A. DE. *Estatuas ecuestres en Madrid*. Madrid, Ayuntamiento, 1970.

SOTO CANO, María. “La colaboración entre Julio Antonio (1889-1919) y Sebastián Miranda (185-1975) y sus proyectos para monumentos conmemorativos”. *Archivo Español de Arte*, Madrid, t. LXXXI, Nº 321, enero-marzo de 2008, pp. 49-66.

SUBIRACHS I BURGAYA, J.. *L'Escultura del segle XIX a Catalunya*. Barcelona, Publicacions de L'Abadia de Montserrat, 1994.

SUSINNO, S., Y OTROS. *Garibaldi, Arte e storia*. Florencia, Ed. Centro Di, 1982.

TADOLINI, G.. *Ricordi autobiografici di Adamo Tadolini scultore (vissuto dal 1788 al 1868)*. Roma, Tipografia di Balbi Giovanni, 1900.

TORMO Y MONZÓ, E.. *Monumentos de españoles en Roma, y de portugueses e hispanoamericanos*. Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, Sección de Relaciones Culturales, 1942.

VALLINA, S.. *Eduardo Barrón escultor, 1858-1911*. Zamora, Casa de Cultura, 1985.

VÁZQUEZ GIL, L.. *Una tumba para el recuerdo. El mausoleo de los repatriados de 1898 en Vigo*. Vigo, Instituto de Estudios Vigueses, 1998.

WEATHERS BUMP, CH.. “Public monuments to Columbus”. En: ADAMS, H. B.; WOOD, W. (coords.). *Columbus and his discovery of America*. Baltimore, Johns Hopkins Press, 1892.

YOUNG, J. E.. *The texture of memory. Holocaust memorials and meaning*. New Haven-London, Yale University, 1993.

_____ (coord.). *The art of memory: Holocaust memorials in History*. Munich-Nueva York, Prestel-Verlag, 1994.

17.c. Bibliografía complementaria citada en el trabajo

ADAM, P.. *El arte del Tercer Reich*. Barcelona, Tusquets, 1992.

ALFARO SIQUEIROS, D. “Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana”. *Vida Americana*, Barcelona, Nº 1, 1921.

AMIGO, R.. *Tras un inca*. Buenos Aires, FIAAR, 2001.

BALANDIER, G.. *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*. Barcelona, Paidós Ibérica, 1994.

CABANO VÁZQUEZ, I., Y OTROS. “*El Pasatiempo*”. *O capricho de un indiano*. Sada-A Coruña, Edición do Castro, 3ª ed., 1998. (1ª ed. 1991).

- CANSECO-JEREZ, A.. *La vanguardia chilena. Santiago-París*. París, ACJB-Editions, 2001.
- CARLYLE, T.. *Los Héroes. Culto a los héroes. Lo heroico en la historia*. Buenos Aires, Librería Perlado, 1941.
- CARPENTIER, A.. *El recurso del método*. Madrid, Alianza, 1998.
- CARRERA DAMAS, G.. *Entre el bronce y la polilla. Cinco ensayos históricos*. Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1958.
- CARRERAS CUEVAS, D. J.. *La siempre Universidad de La Habana*. La Habana, Universidad, s/f.
- DORFLES, G.. *El Kitsch. Antología del mal gusto*. Barcelona, Editorial Lumen, 1973.
- ESCOBAR, T.. *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular*. Asunción, R. Peroni, 1986.
- ESTEVA-GRILLET, R.. *Desnudos no, por favor*. Caracas, Alfadil, 1991.
- GARCÍA CISNEROS, F.. *José Martí y las artes plásticas*. Nueva York, Editorial Ala, 1972.
- GUTIÉRREZ VIÑUALES, R.. “La infancia, entre la educación y el arte. Algunas experiencias pioneras en Latinoamérica (1900-1930)”. *Artigrama*, Zaragoza, Nº 17, 2003, pp. 127-147. (2003e).
- KATZMAN, I.. *Arquitectura del siglo XIX en México*. México, UNAM, 1973.
- LAROCHE, E.. *Algunos pintores y escultores*. Montevideo, Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social, 1939.
- LLORENTE, Á.. *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*. Madrid, Visor, 1995.
- MARAGALL, J.. *Història de la Sala Parés*. Barcelona, Selecta, 1975, p. 196.
- MERILES, S. E.. *El teatro callejero. Arte popular en el carnaval urbano salteño*. Posadas, Universidad Nacional de Misiones, 2003. Trabajo de Licenciatura inédito.
- MORALES SARO, M. C.. *El modernismo en Asturias. Arquitectura, escultura y artes decorativas*. Oviedo, Colegio Oficial de Arquitectos de Asturias, 1989.
- NORA, P. (dir.). *Les lieux de mémoire*. París, Gallimard, 1997.
- ORTIZ-QUIÑONES, L.. *Curio arquitectónico: una taxonomía de la extravagancia*. San Juan, Universidad Politécnica de Puerto Rico, La Nueva Escuela de Arquitectura, 2002. Inédito.

PEREIRA SALAS, E.. *Estudios sobre la historia del arte en Chile Republicano*. Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile, 1992.

PRIETO, I.. *De mi vida: recuerdos, estampas, siluetas, sombras*. México, El Sitio, 1965.

PRÓ, D. F.. *Conversaciones con Bernareggi. Vida, obra y enseñanzas del pintor*. Tucumán, 1949.

RIGHETTI, A.. *Investigación de técnicas de moldeado de yeso para su aplicación en la recuperación del Patrimonio Arquitectónico*. Córdoba, Secretaría de Extensión, Universidad Nacional de Córdoba, 1999. Trabajo de beca.

ROJAS, R.. *Eurindia. Ensayo de estética sobre las culturas americanas*. Buenos Aires, Losada, 1951 (1ª ed. 1924).

_____. *La Restauración Nacionalista. Crítica de la educación argentina y bases para una reforma en el estudio de las humanidades modernas*. Buenos Aires, A. Peña Lilli Editor, 1971 (1ª ed. 1909).

RUBIANI, J.. *Postales de la Asunción de Antaño*. Asunción, t. I, 2001; t. II, 2002.

SCHIAFFINO, E.. *Recodos en el sendero*. París, Editorial Excelsior, 1925.

SERRANO, C.. *El nacimiento de Carmen. Símbolos, mitos, nación*. Madrid, Taurus, 1999. (1999a).

UNIÓN POSTAL DE LAS AMÉRICAS Y ESPAÑA. *Congreso de México*. Montevideo, Oficina Internacional de la Unión Postal de las Américas y España, 1966.

17.d. Folletos y otras fuentes documentales

Descripción de las fiestas celebradas en la imperial corte de México con motivo de la solemne colocación de una estatua equestre de Nuestro Augusto Soberano el señor don Carlos IV. En la Plaza Mayor. México, 1796.

Descripción del modo con que se condujo, elevó y colocó sobre su base la Real Estatua de Nuestro Augusto Soberano el señor Don Carlos IV. Y de las fiestas que se hicieron con este motivo. México, 1803.

REIGADAS, F. *Romance endecasílabo descriptivo de la estatua ecuestre de Carlos IV, de su pedestal, y de la Plaza Mayor de México*. México, 1803.

BERISTÁIN DE SOUSA, J. M.. *Cantos de las musas mexicanas con motivo de la colocación de la estatua equestre de bronce de Nuestro Augusto Soberano Carlos IV*. México, Mariano de Zúñiga y Ontiveros, 1804.

UN ORIENTAL. *Estatua de Miguel de Cervantes Saavedra*. Montevideo, Imprenta Oriental, 1838.

GERARDI, F.. *Intorno alla statua di Bolivar opera del professore Pietro cavaliere Tenerani. Discorso si....* Livorno, Tipografía Bertani, Antonelli & C.,1845.

ROSSI, S.. *Del discacciamento di Cristoforo Colombo genovese dalla spagnuola scolpito da Salvatore Revelli da Taggia. Discorso storico-critico-artistico de Monsignor Stefano Rossi Ligure.* Roma, Coi Tipi della S. C. de Propaganda Fide, 1851.

CORREA, J.. *Biografía del libertador Simón Bolívar con una descripción de la estatua de la Plaza Independencia y una relación de la Batalla de Ayacucho.* Lima, Librería Central, 1859.

VICUÑA MACKENNA, B.. *Estatuas de San-Martín i de Molina (Reseña de los trabajos ejecutados por las dos comisiones encargadas de aquellos monumentos, que presenta el secretario de ambas).* Santiago de Chile, Imprenta del Ferrocarril, 1861.

ZAMBRANA, D. R.. *Descripción de las grandes fiestas celebradas en Cárdenas con motivo de la inauguración de la estatua de Cristóbal Colón, y del Hospital de Caridad, por el....* La Habana, Imprenta y Librería La Cubana, 1863.

GRONDONA, N.. *Ciudad del Rosario de Santa Fe. Monumento conmemorativo a la bandera nacional argentina.* Rosario, Imp. de F. Monzón, 1872.

SARMIENTO, D. F.. *Discurso pronunciado por el Presidente de la República en honor de la Bandera Nacional al inaugurar la estatua del General Belgrano el 24 de Setiembre de 1873.* Buenos Aires, Ediciones de la Imprenta de La Tribuna, 1873.

Suscripción de la Academia de Bellas-Letras a la estatua de Don Andrés Bello. Santiago, Imprenta de la Librería del Mercurio, 1874.

MARÍN BALDO, J.. *Proyecto de un monumento a la gloria de Cristóbal Colón y de España por el Descubrimiento del Nuevo Mundo. Memoria facultativa escrita por el autor de este proyecto.* Madrid, Establecimientos Tipográficos de M. Minuesa, 1876.

Antecedentes que la comisión delegada para el monumento a la Independencia entregó al jurado y que se publican para repartir entre sus miembros según lo resuelto en la sesión del 7 de diciembre de 1876. Montevideo, Imprenta á vapor de El Siglo, 1876.

Discurso del Presidente de la República en la inauguración de la estatua del Doctor D. Mariano Moreno. Buenos Aires, Ediciones de la Imprenta de La Tribuna, 1877.

RODRÍGUEZ Y ARANGOITI, R.. *Apuntes sobre la historia del monumento de Colón.* México, 1877.

SOSA, F.. *El monumento de Colón. Estudio Artístico, histórico y biográfico.* México, Imp. De Jens y Zapiain, 1877.

GARCÍA PIMENTEL, L.. *El monumento elevado en la ciudad de México a Cristóbal Colón. Descripción e Historia.* México, Impr. De Francisco Díaz de León, 1879.

Inauguración del Monumento a la Independencia. 18 de Mayo 1879. Montevideo, Imprenta de la Reforma, 1879.

BUIGAS MONRABÁ, C.. *Concurso Nacional Libre. Monumento a Cristóbal Colón. Proyecto del Arquitecto...* Barcelona, Talleres de la Renaixensa, 1882.

Monumento al General Artigas. Montevideo, Imprenta a vapor de “El Ferro-Carril”, 1884.

El Almirante Guillermo Brown. Fundación del pueblo que lleva su nombre. Antecedentes de la erección de su estatua. Operaciones navales de la República Argentina por él dirigidas (1818 a 1828). Buenos Aires, Ediciones de la Litografía, Imprenta, Estereotipia y Encuadernación de Stiller & Laass, 1886.

MÉLIDA ALINARI, A.. *El monumento a Colón erigido en Madrid por suscripción de los Títulos del Reino.* Madrid, 1886.

SOSA, F.. *Apuntamientos para la historia del monumento de Cuauhtémoc.* México, Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1887.

SOSA, F.. *Lo que significa una estatua.* México, Tipografía de la Secretaría de Fomento, 1887.

TADOLINI, G.. *Proyecto para la construcción de un monumento conmemorativo de la Revolución del 25 de Mayo de 1810 en Buenos Aires (República Argentina).* Roma, Ympr. De Los Lyncaeos, 1890.

Fiestas de Cumaná con motivo de la inauguración de la estatua ecuestre del Gran Mariscal de Ayacucho en octubre de 1890. Publicación hecha por la Junta de Fomento de las obras decretadas en honor al Héroe. Caracas, Tip. De Lujo El Cojo, 1891.

Discurso y poesía leídos en la inauguración del monumento erigido a Cristóbal Colón por la Junta Colombina nombrada por el señor Presidente de la República para organizar la participación de México en la exposición de Madrid. México, Imprenta de F. Díaz de León, 1892.

OCAMPO MANZO, M.. *Memorándum de la solemnidad con que se inauguró en Uruapan, el 21 de Octubre de 1893 el monumento levantado a la memoria de los caudillos generales José Maria Arteaga y Carlos Salazar...* Morelia, Imp. Escuela de Artes, 1893.

Las fiestas del 15 de septiembre de 1895 celebradas con motivo de la inauguración del Monumento Nacional erigido en San José a los héroes del 56 y 57. San José de Costa Rica, Tipografía Nacional, 1897.

Saldando una deuda. Documentos relativos al Monumento de Urquiza, Larroque y Clark por el Presidente de la Comisión Zubiaur. Concepción del Uruguay, Ediciones de la Imprenta Guttemberg, 1897.

Estatua de José Garibaldi. Discursos parlamentarios. Buenos Aires, Asociación Católica de la Capital, 1897.

Discursos pronunciados en la inauguración del monumento erigido en Yapeyú al Capitán General D. José de San Martín el 12 de octubre de 1899. Buenos Aires, Imprenta Mariano Moreno, 1899.

J. C. S.. *Yapeyú! Antecedentes e inauguración del monumento erigido a la memoria del Gral. D. José de San Martín en el pueblo de su nacimiento. 1893-1899.* Buenos Aires, Taller Tipográfico de la Penitenciaría Nacional, 1900.

VICUÑA MACKENNA, B.. *El general D. José de San Martín considerado según documentos enteramente inéditos, con motivo de la inauguración de su estatua en Santiago el 5 de abril de 1863.* Santiago de Chile, Guillermo Miranda Editor, 1902.

Memoria del anteproyecto de monumento á los Soldados muertos en Cuba y Filipinas correspondiente al que lleva por tema "Tanto monta" presentado en el concurso organizado por "La cruz roja". Madrid, Antonio Marzo, c.1903.

PARISI, G.. *A Giuseppe Garibaldi inaugurandosi il monumento in Buenos Aires addi 19 giugno 1904.* Buenos Aires, Tipo-lito G. Martignetti, 1904.

VARELA, R.. *1810-1910. Centenario de Mayo. Obras y recursos para el escenario de su grandiosa celebración.* Buenos Aires, 1905.

Breve reseña histórica de la Revolución Argentina para los artistas extranjeros que tomen parte en el concurso para el Monumento a la Revolución de Mayo. Buenos Aires, Comisión Nacional del Centenario, 1907.

Concurso para el Monumento de la Independencia Argentina. Buenos Aires, Imp. Guillermo Kraft, 1908.

Concurso para el Monumento de Mayo en Buenos Aires. Noticia explicativa del proyecto SOL. Lovaina, J. Wouters-Ickx, 1908.

MORETTI, G.. *Concurso para el monumento a la independencia Argentina en Buenos Aires.* Milán, Allegretti, 1909.

CORREA, F.. *Monumento "América". Proyecto del ingeniero Federico Correa.* Buenos Aires, Talleres de la Casa Jacobo Peuser, 1909.

GÓMEZ CARRILLO, E.. *El monumento del General San Martín. Su origen, su importancia, su realización.* París, Publicación del "Comité Central del Monumento", 1909.

Monumento al general don José de San Martín en Boulogne Sur Mer. 24 de octubre de 1909. Buenos Aires, G. Kraft, 1910.

Monumento a la Corregidora de Querétaro, que se inaugurará el día 16 de septiembre de 1910. México, Impr. de León Sánchez, 1909.

Discursos del señor Porfirio G. Tenreiro en su carácter de presidente de la Comisión Española local Pro Centenario Argentino. Concepción del Uruguay, L. Cometta y Hno., 1910.

Memoria Científica para la inauguración de la Estatua de Alejandro de Humboldt obsequiada por S. M. el Emperador Alemán Guillermo II á la Nación Mexicana con motivo del Primer Centenario de su Independencia. México, Müller Hermanos, 1910.

RIVAS MERCADO, A.. “Informe leído... en el acto de la Inauguración de la columna de la Independencia, el 16 de septiembre de 1910”. *Crónica oficial de las fiestas del Primer Centenario de la Independencia de México, 1910.* (Ed. facsimilar: México, Grupo CONDUMEX, 1990).

Monumento a Artigas. Montevideo, Comisión Nacional del Centenario de la Batalla de Las Piedras, 1910.

Recuerdo del Centenario. El monumento 19 de abril. Caracas, Tip. Emp. El Cojo, 1911.

Monumento al Primer Centenario de la Independencia Argentina inaugurado el 9 de julio de 1911 en Baradero. Baradero, Imprenta “El Tribuno”, 1911.

Memorándum sobre las estatuas inauguradas en 1910. Buenos Aires, Talleres Gráficos Rinaldi Hnos., 1912.

ÁLVAREZ, A.. (ed.). *La estatua del Dr. Avellaneda y el Hospital Pedro Fiorito.* Buenos Aires, M. Pastor, 1913.

El Cristo de los Andes. Buenos Aires, Asociación Sudamericana de la Paz Universal, 1913.

La Pirámide de Mayo. Informe presentado a la Junta de Historia y Numismática Argentina por la Comisión encargada de investigar la existencia del primitivo Obelisco dentro del actual. Buenos Aires, Cía. Sudamericana de Billetes de Banco, 1913.

Bozzetti per le sculture del Palazzo Legislativo di Montevideo presentati coi motti Pro aris et focus. Ad vitam condendam: Ad jus condendum. Milano Roma, Casa Editrice d'Arte Bestetti e Tumminelli, s/d. (c.1913).

MORETTI, G.; BRIZZOLARA, L.. *El Monumento a la Revolución de Mayo y a la Independencia Argentina. Sus vicisitudes y la obra artística de sus autores.* Milán, Allegretti, 1914.

Discurso del Exmo. Sr. Ministro de Guerra General Gregorio Vélez en la inauguración del monumento al Ejército de los Andes. Pronunciado en la Ciudad de Mendoza el 12 de febrero de 1914. Buenos Aires, 1914.

URIEN, C. M.. *Monumento al gaucho. Lectura dada en la sesión de la Junta de Historia y Numismática Americana, el domingo 7 de mayo de 1916.* Buenos Aires, Ediciones de la Imprenta de José Tragant, 1916.

En memoria y honor de Los Héroes del Caney. Monumento levantado en el Paseo de Atocha de Madrid en 1915, por suscripción pública y voluntaria en España y en Cuba. Madrid, Establecimiento Tipográfico de Jaime Ratés, 1917.

FIGUEREDO SOCARRÁS, F., Y OTROS. *Concurso Internacional para la erección de un monumento a la memoria del Mayor General del Ejército Libertador, Generalísimo de sus fuerzas, Máximo Gómez y Báez.* La Habana, Imp. P. Fernández, 1917.

DIRECCIÓN GENERAL DE PASEOS PÚBLICOS. Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires. *Memoria de los trabajos realizados en los parques y paseos públicos de la Ciudad de Buenos Aires: años 1914, 15 y 16.* Buenos Aires, J. Weiss y Preusche, 1917.

ETZEL, R.. *Monumento á Independencia do Brazil. A ser erigido na collina do Ypiranga (S. Paulo). Concurso internacional. Projecto Etzel-Contratti. Concepção, descrição e observações.* São Paulo, 1919.

GUASTAVINO, J. E.. *Por el monumento a Pago Largo.* Buenos Aires, Imprenta La Bonaerense, 1919.

REPÚBLICA DE CUBA. SECRETARÍA DE INSTRUCCIÓN PÚBLICA Y BELLAS ARTES. *Concurso internacional para erigir una estatua en Camagüey, a la insigne poetisa cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda.* La Habana, Imprenta "El Siglo XX", 1920.

El Libro de Oro de la piedad española. Relación del resultado de la suscripción pública para erigir el Monumento al Sagrado Corazón de Jesús en el Cerro de los Ángeles. Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1920.

LA UNIÓN PANAMERICANA. *El Libertador Simón Bolívar. Discursos pronunciados con motivo de la inauguración del monumento del Libertador, regalado por el gobierno de Venezuela a la ciudad de Nueva York el 19 de abril de 1921.* Washington, D. C., 1921.

Monumento a Cristóforo Colombo. Buenos Aires, Talleres Gráficos de la Compañía General de Fósforos, 1921.

Monumento a Julio de Castilhos. Porto Alegre, Governo do Estado, 1922.

ZORRILLA DE SAN MARTÍN, J.. *Discurso del monumento.* Montevideo, Maximino Guerra, 1923. (Sobre el monumento a Artigas en Montevideo).

Homenaje a José Manuel Estrada. Discursos pronunciados el 12 de octubre de 1923 con motivo de la inauguración del monumento erigido en Luján a iniciativa del Centro Católico de Estudiantes. Buenos Aires, Talleres Gráficos del Asilo de Huérfanos, 1923.

Memoria de la Junta Ejecutiva del Monumento a Rivadavia. Relación de sus antecedentes y trabajos realizados. 1912-1924. Buenos Aires, Talleres Gráficos de la Cía. Gral. de Fósforos, 1924.

Inauguración del Monumento al General José de San Martín obsequiado al pueblo de los EEUU por el pueblo de la República Argentina. Washington, The Embassy of Argentina, 1925.

La Independencia del Perú y la colonia japonesa. Lima, Imprenta Eduardo Ravago, c.1925.

Comitato pro-Monumento al Generale Manuel Belgrano in Genova. Buenos Aires 1923-1927. Buenos Aires, s/e, 1927.

Monumento de los Españoles. Memoria de la Comisión Española del Centenario Argentino. Buenos Aires, 1927.

KEIPER, W.. *La Fuente Alemana en Buenos Aires. La obra y el artista.* Buenos Aires, 1927.

MORETTI, G.. *Concurso para el monumento a la Bandera Nacional a erigirse en la ciudad de Rosario: lema: Floreat.* Milano, c.1927.

ARAYA, R. *Documentos sobre la erección del Monumento conmemorativo de la Bandera Nacional en la ciudad de Rosario.* Rosario, Comisión Popular Pro-Monumento, 1928.

BUCICH ESCOBAR, I. (comp.). *Apoteosis de Dorrego. Homenajes póstumos. El juicio de las nuevas generaciones. El monumento. Origen de la iniciativa. Su inauguración. Su significado histórico y artístico.* Buenos Aires, Talleres Gráficos Ferrari Hnos., 1928.

Inauguración del monumento a los entrerrianos que combatieron para derribar la tiranía. Buenos Aires, Ed. Peuser, 1928.

SANTOVENIA, E. S.. *Libro conmemorativo de la inauguración de la Plaza del Maine en La Habana.* La Habana, Secretaria de Obras Publicas, 1928.

KELSEY, A.. *Programa y reglamento del concurso para la selección de un arquitecto para el Faro monumental que las naciones del mundo erigirán en la República Dominicana a la memoria de Cristóbal Colón.* Nueva York, Unión Panamericana, 1928.

Monumento a la Raza. Buenos Aires, Asociación Patriótica Española de Buenos Aires, 1929.

KELSEY, A.. *Programa y reglas de la segunda etapa del concurso para la selección del arquitecto que construirá el Faro Monumental que las naciones del mundo erigirán en la República Dominicana a la memoria de Cristóbal Colón.* Nueva York, Unión Panamericana, 1930.

SUSTO, J. A.. *La estatua del descubridor del Nuevo Mundo existente en la ciudad de Colón (monografía histórica).* Panamá, Star & Herald, 1930.

CORREA, L.. *La estatua de don Andrés Bello en la ciudad de Caracas. 24 de setiembre de 1930. Primer Centenario de la Reconstitución de la República.* Caracas, Editorial "Elite", 1930.

ALFARO, R. J. Y OTROS. *Discursos pronunciados ante la estatua del Dr. Pablo Arosemena. 24 de septiembre de 1932.* Panamá, Imprenta Nacional, 1932.

El monumento a la Revolución. Texto de la iniciativa presentada al ciudadano presidente de la República por los ciudadanos Gral. Plutarco Elías Calles e Ing. Alberto J. Pani y del acuerdo presidencial recaído sobre la misma. México, Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 1933.

COMISIÓN NACIONAL DE HOMENAJE A RAWSON. *Rawson. Su monumento. Septiembre 1º de 1928.* Buenos Aires, Gerónimo J. Pesce y Cía. Impresores, 1933.

Máximo Gómez. *Discursos pronunciados en la inauguración de su monumento en La Habana, el 18 de noviembre de 1935.* La Habana, Consejo Nacional de Veteranos de la Independencia de Cuba, 1935.

Monumento a Benito Juárez. México, Departamento de Prensa y Publicidad, c. 1935.

Concurso de "maquettes" del monumento al General Bartolomé Mitre a erigirse en La Plata. La Plata, Taller de impresiones oficiales, 1935.

Exposición de "maquettes". Comisión Nacional Monumento al Teniente General Julio A. Roca. Buenos Aires, 1936.

Concurso de "maquettes". Comisión Nacional Monumento al Capitán General Justo José de Urquiza (Ley 11.849). Buenos Aires, 1937.

Juan Bautista Alberdi. *En el cincuentenario de su muerte 1884-1934. El monumento. Antecedentes legislativos.* Buenos Aires, Comisión Nacional de Homenaje a J. B. Alberdi, 1938.

En memoria de José Martí. La Habana, Comisión Central Pro-Monumento, 1938.

Monumento a Martí. Memoria descriptiva. Buenos Aires, Talleres Gráficos Ferrari Hnos, 1938.

AGUILAR Y MAYA, J.. *Discurso por el Lic. José Aguilar y Maya ante el Monumento del General Álvaro Obregón.* México, Departamento de Prensa y Publicidad, 1939.

MARISCAL, N., Y OTROS. *Cristo Rey en México, primer monumento y primer congreso en América.* México, Lumen, 1939.

Comisión Nacional del Monumento al Libertador Simón Bolívar. Memoria. Buenos Aires, Imprenta López, 1942.

Roca. Monumento de la ciudad de Buenos Aires. Buenos Aires, Comisión Nacional del Monumento al Teniente General Roca, 1941.

El monumento a los artistas y sabios de La Plata. La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 1942.

Centenario del Nacimiento del General Roca. Monumento de Tucumán. Buenos Aires, Imprenta y Casa Editora "Coni", 1944.

VILLANUEVA, A.. *Monumento argentino consagratorio a la concordia y a la paz americana.* Buenos Aires, 1944.

GONZÁLEZ, C.. *Discursos en el Monumento a Bolívar.* México, Talleres Gráficos de la Nación, 1944.

Exposición del Comité Ejecutivo Nacional Pro Monumento a las Campañas de 1941. Lima, Perú-Comité Ejecutivo Nacional, c.1944.

Comisión Nacional de Homenaje y Monumento a los Héroes de la Reconquista y Defensa de Buenos Aires. Recordatorio al vocal embajador doctor Daniel García-Mansilla. Buenos Aires, 1947.

Día de la tradición y monumento al gaucho. Antecedentes legislativos. La Plata, Taller de Impresiones Oficiales. Honorable Senado de Buenos Aires, 1948.

GLEAVE, J. L.. Y OTROS. *El Faro a Colón: monumento que se construye actualmente en Ciudad Trujillo... como homenaje simbólico al Descubridor del Nuevo Mundo.* Ciudad Trujillo, 1950.

Descripción simbólica del monumento de Carabobo orden de batalla de los ejércitos patriota y realista. Resumen del glorioso hecho de armas. Caracas, Ministerio de Relaciones Exteriores, 1950.

Monumento a la Industria del Petróleo. México, Petróleos Mexicanos, 1952.

ASÍS, R.. *Hacia una arquitectura simbólica justicialista.* Buenos Aires, 1953.

Inauguración de la estatua ecuestre del Libertador en Haití. Caracas, Imp. Nacional, 1954.

Monumento a Eva Perón. Buenos Aires, Presidencia de la Nación, 1955.

FERRER MENDIOLEA, G.. *El Monumento a la Patria.* Mérida, Ediciones de la Liga de Acción Social, 1956.

USLAR PIETRI, A.. *Discurso del doctor Arturo Uslar Pietri en la ceremonia de inauguración de la estatua de Simón Bolívar El Libertador en la ciudad de Washington el 27 de febrero de 1959.* Caracas, Tip. Vargas, 1959.

Un Monumento a la memoria del benemérito Fray Juan de Zumárraga. México, Banco del Comercio, 195-?.

EMBAJADA DE LA REPÚBLICA ARGENTINA EN MADRID. *Reseña de Actos 1960-1961. Conmemoración del Sesquicentenario de la Revolución de Mayo e Inauguración del Monumento al General San Martín en España*. Madrid, 1961.

TABLANTE GARRIDO, P. N.. *Escrito leído en inauguración de plaza y estatua del Generalísimo Francisco de Miranda, en el barrio Santa Elena de Mérida, el 28 de marzo de 1962, para celebrar el CCXII aniversario del nacimiento del Precursor*. Mérida, Imprenta Oficial, 1962.

Monumento a la Confraternidad Hispano Argentina. La Plata, Municipalidad, 1962.

PRIETO FIGUEROA, L. B.. *Discurso de orden pronunciado por el doctor Luis B. Prieto F. en el acto de inauguración de la estatua ecuestre del libertador Simón Bolívar en la plaza del mismo nombre: en Turen, el 29 de diciembre de 1963*. Turen, c. 1963.

CASTAÑEDA, G. Á.. *Monumento a Tecún Umán*. Guatemala, Tip. Nacional, 1965.

Sexagésimo aniversario del Cristo de los Andes. Buenos Aires, Comisión Argentina de Homenaje, 1965.

Concurso nacional de anteproyectos para el monumento a Abraham Lincoln y el edificio de la municipalidad de Lincoln. Buenos Aires, Sociedad Central de Arquitectos, 1965.

La estatua de Nicolás Copérnico (Homenaje en el V Centenario de su natalicio). México, Departamento del Distrito Federal, 1973.

Altar de la Patria. Buenos Aires, Presidencia de la Nación, Secretaría de Prensa y Difusión, c.1974.

SALCEDO-BASTARDO, J. L.. *Bolívar vuelve a México. Discurso de inauguración de la estatua del Libertador en México*. México, 22 de junio de 1976.

A Morelos, importantes revelaciones históricas. Autógrafos desconocidos de positivo interés. Inauguración del gran monumento en memoria del héroe inmortal. Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 1978.

ASSUNNÇAO, F. O.; PÉREZ, W.. *Artigas. Inauguración de su mausoleo y glosario de homenajes*. Montevideo, 1978.

CARO, M. A.. *La Oda "A la estatua del Libertador" y otros escritos acerca de Bolívar*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1984.

Monumento a la Convención Constituyente de Ambato de 1815. Ambato, Casa de Montalvo, 1990.

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

AC. Archivo CEDODAL, Buenos Aires.

AE. Alberto Escovar.

AOC. Alfonso Ortiz Crespo.

BGF. Betty Gutiérrez Flórez.

HH. Horst Henkel.

JLI. Juan Luis Isaza.

JRM. José Ramón Moreno.

MASC. Miguel Ángel Sorroche Cuerva.

NP. Néstor Paz.

RG. Ramón Gutiérrez.

RGV. Rodrigo Gutiérrez Viñuales.

RLG. Rafael López Guzmán.

RS. Roberto Segre.