

“El culto estatuario a Bolívar”. *Patrimonio de Quito*, Quito, FONSAI, N° 3, agosto de 2006, pp. 66-75.

EL CULTO ESTATUARIO A BOLÍVAR. NOTAS AMERICANAS EN TORNO AL MONUMENTO DE QUITO

Rodrigo Gutiérrez Viñuales

Universidad de Granada (España)

Los monumentos a Simón Bolívar se erigen en un capítulo excluyente dentro de la estatuaría de personajes históricos en América¹, como lo han puesto en evidencia monografías específicas y muy completas como la realizada por Rafael Pineda en Venezuela². En la misma se mencionan aproximadamente 350 modelos diferentes, esto sin contar los centenares de copias que de varias de ellas se hicieron. La “Bolivarmanía” ha llevado 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”³.

El citado autor 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”⁴.

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 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 su figura comenzaría a ser

¹ . A los mismos hemos dedicado un amplio capítulo en: GUTIÉRREZ VIÑUALES, R.. *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*. Madrid, Cátedra, 2004, pp. 596-598.

² . PINEDA, R.. *Las estatuas de Simón Bolívar en el mundo*. Caracas, Centro Simón Bolívar, 1983.

³ . CARRERA DAMAS, G.. *El culto a Bolívar*. Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1973, p. 15.

⁴ . KEY-AYALA, S.. “Vida ejemplar de Simón Bolívar”. En: *Obras selectas*, Caracas-Madrid, Edime, 1955, p. 5. Cit.: CARRERA DAMAS, ob. cit., p. 272.

utilizada “como sinónimo de patria, y para ello se demolían mercados y arcadas en las plazas coloniales, para transformarlas en arbolados templos cívicos”⁵.

La imagen de Bolívar, pues, alcanzó notable fortuna como motivo de representación artística y fue transformándose en símbolo irremplazable en aquellas naciones que fueron por él liberadas, como ocurrió con San Martín en la Argentina, Chile y Perú, dentro de un proceso que Pineda denominó “la industrialización de la epopeya americana”. En la faz escultórica, las dos primeras obras paradigmáticas fueron las realizadas por dos consagrados escultores italianos, Pietro Tenerani y Adamo Tadolini, aventajados seguidores de los dos más reputados del momento en Roma, el danés Bertel Thorvaldsen (el *Fidias del Norte*) y el italiano Antonio Canova, respectivamente. Tenerani fue autor del monumento a Bolívar inaugurado en la Plaza Mayor de Bogotá el 20 de julio de 1846, mientras que Tadolini lo fue de la estatua emplazada en Lima en diciembre de 1859, en la que Bolívar se yergue sobre caballo encabritado (**fig. 1**). En la línea ecuestre, en Bogotá destacaría a partir de 1910 la escultura 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.

Lenguajes estéticos e iconográficos innovadores acompañarían gradualmente a varias de 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 mayor 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.

De cualquier manera, varias obras emblemáticas se mantuvieron dentro de una línea continuista. Podemos citar aquí uno que precedió justamente al inaugurado en Quito en 1935: se trata del monumento ecuestre que hizo el reputado escultor italiano Pietro Canonica, y que fue inaugurado 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 hecho en el Monte Sacro, de liberar a América. Con el tiempo, el modelo de Canonica alcanzaría fortuna, emplazándose versiones posteriores en ciudades tan distantes como Popayán, Ayacucho, México o Río de Janeiro.

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, cuya fisonomía física fue motivo de discusiones. Pineda habla de un “empacho visual” al referirse a la obra, 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

⁵ . CARABALLO PERICHI, C.. “Venezuela: la arquitectura tras la quimera de la historia”. En: AMARAL, A. (coord.). *Arquitectura neocolonial. América Latina, Caribe, Estados Unidos*. São Paulo, Memorial-Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 132.

artistas, desde una falsa perspectiva europea para ver a América... carentes de toda *sindéresis*”⁶.

La estatua ecuestre de Bolívar de este monumento serviría de referencia para obras posteriores, como puede advertirse en el monumento a Alfonso Ugarte, obra de Joaquín Ugarte y Manuel Gómez Moya inaugurada en San Isidro, Lima (Perú) en 1983, que representa al héroe arrojándose desde el Morro de Arica al abismo para evitar que la bandera peruana fuera mancillada por el enemigo (**fig. 2**). Dentro de lo que podríamos llamar esculturas “voladas”, la referencia más interesante es el monumento del Pantano de Vargas (1968-1970) en Paipa (Boyacá), realizado por el colombiano Rodrigo Arenas Betancourt, uno de los técnicamente más arriesgados del continente (**fig. 3**). El artista 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”⁷.

Retornando atrás en el tiempo, podemos ver una sucesión cronológica de monumentos bolivarianos que van marcando diferentes pautas estéticas y simbólicas. Señalamos tanto al más “tradicionalista” monumento de Canonica para Roma en 1934 como al innovador de Quito de 1935. A ellos seguiría el de Guayaquil, fechado en 1937. Se trata del 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 dicha ciudad. El monumento, cuya parte escultórica le cupo al catalán José Antonio Homs, radicado entonces en Ecuador, se compone de un gran hemicírculo el que, junto a las columnatas, decorados y relieves fue realizado por Juan Rovira. 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.

Hacia mediados del siglo XX y con posterioridad, habrían de destacar nuevos proyectos y concreciones, siendo el modelo más rompedor el señalado *Bolívar Desnudo* emplazado en Pereira (Colombia), cuyo autor fue Arenas Betancourt (**fig. 4**). 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; ninguno de ellos vería concretarse su obra. El proyecto de Colina, iniciativa que data de 1928 y cuya maqueta se exhibió en Caracas a finales de los años cuarenta, proponía 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”⁸. En cuanto al de Macho, iba 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 lumínico que en las noches se convierta en un faro de posibles rutas aéreas”⁹.

⁶ . PINEDA, ob. cit., pp. 172-173.

⁷ . RUBIANO CABALLERO, G.. *Escultura colombiana del siglo XX*. Bogotá, Ediciones Fondo Cultural Cafetero, 1983, p. 63.

⁸ . ESTEVA-GRILLET, R. *Desnudos no, por favor*. Caracas, Alfadil, 1991, pp. 50-51.

⁹ . Cit.: BRASAS EGIDO, J. C.. *Victorio Macho. Vida, arte y obra*. Palencia, Diputación Provincial, 1998, p. 37.

El que sí se hizo fue el de Pereira, inaugurado 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”¹⁰.

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”¹¹. 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...”¹².

Las retrógradas posiciones estéticas academicistas, siguen siendo a menudo recurridas por autoridades políticas, historiadores de la vieja escuela, y otros personajes a veces recalcitrantes de nuestras sociedades a la hora de plantearse la realización de obras públicas. Ora caen en estos anacronismos estéticos, ora esgrimen un supuesto afán “progresista” apoyando y aprobando proyectos de mal gusto, ajenos a la idiosincracia y al entorno cultural en el cual estarán inmersos.

Al proceso americano de monumentalización de Bolívar, con sus paulatinas mutaciones de postulados iconográficos y simbólicos, acompañaron a lo largo de los siglos vicisitudes de esta naturaleza. El recordado crítico peruano Juan Acha, al hablar de las estatuas de Bolívar, 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”¹³. Esta idea, expresada en 1980, tiene al monumento quiteño como uno de los antecedentes tangibles, habiéndose convertido con el paso del tiempo en una obra precursora, pionera dentro de las nuevas maneras de concebir el arte monumental y conmemorativo en nuestro continente.

¹⁰ . PINEDA, ob. cit., p. 214.

¹¹ . LAVERDE TOSCANO, M. C.. *Rodrigo Arenas Betancourt. El sueño de la libertad, pasos de una vida en la muerte*. Bogotá, Fundación Universidad Central, 1988, p. 82.

¹² . Ibidem, p. 90.

¹³ . ACHA, J.. “La obra”. En: SAMPER PIZANO, D., Y OTROS. *Negret. Uno, dos y tres*. Bogotá, Italgraf, 1983, p. 133.

ILUSTRACIONES

1. Adamo Tadolini. Monumento a Bolívar (1859). Lima (Perú).
2. Joaquín Ugarte y Manuel Gómez Moya. Monumento a Alfonso Ugarte (1983). San Isidro, Lima (Perú).
3. Rodrigo Arenas Betancourt. Monumento del Pantano de Vargas (1968-1970). Paipa, Boyacá (Colombia).
4. Rodrigo Arenas Betancourt. *Bolívar Desnudo* (1963). Pereira (Colombia).