

“La Independencia y los héroes americanos en el monumento público”. *Studi Latinoamericani / Estudios Latinoamericanos*. Udine, Università degli Studi di Udine, 2006, pp. 189-206.

LA INDEPENDENCIA Y LOS HÉROES AMERICANOS EN EL MONUMENTO PÚBLICO

Rodrigo Gutiérrez Viñuales
Universidad de Granada

INTRODUCCIÓN

La Independencia de las naciones americanas y sus héroes más conspicuos fueron dos de los motivos más representados en la estatuaria pública del continente americano. 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. El presente estudio aspira a presentar una sucinta síntesis acerca de la significación y experiencias estéticas que tuvieron como motivo los mencionados monumentos conmemorativos.

Antes de abordar directamente el tema que nos ocupa, y a modo de introducción, creemos apropiado mencionar algunas de las características singulares del desarrollo de la estatuaria pública en Iberoamérica, que serán condicionantes en el devenir de este arte en el continente. En primer lugar, señalar la filiación de la “fiebre monumentalista” a la acción política y estética de un conjunto de gobiernos “afrancesados”, repartidos por toda la geografía americana aunque no necesariamente coincidentes en el tiempo. Mejor dicho gobernantes, como el mexicano Porfirio Díaz o el venezolano Antonio Guzmán Blanco, que intentaron hacer de sus ciudades émulos visuales del París del Barón Haussman, promoviendo las obras públicas y, entre ellas, los monumentos conmemorativos llamados a convertirse en medios para que determinadas zonas de las ciudades se erigiesen en espacios simbólicos en torno al monumento.

En tal sentido, en México posiblemente nos encontramos ante el mejor ejemplo continental de cómo una vía urbana puede llegar a convertirse en un eje simbólico de connotaciones amplias. Nos referimos al Paseo de la Reforma¹ en la ciudad de México, cuyo amplísimo programa monumental, aun con vigencia en la actualidad, comenzó a delinear el gobierno de Díaz hacia mediados de la década de 1870, convirtiendo a aquel en un auténtico “libro abierto” de la historia nacional, expresada a través de los monumentos. A ambos lados del Paseo fueron disponiéndose, a partir de 1890, los retratos de pie de dos personajes por cada estado mexicano. En las glorietas quedaron ubicados gradualmente varios prohombres vinculados a la historia mexicana y americana, e inclusive la conmemoración de la Independencia.

Ya en época de Porfirio Díaz se había establecido un claro discurso histórico que incluyó al Carlos IV de Manuel Tolsá, y en el que se sucedían Cristóbal Colón y Cuauhtémoc; más adelante quedaría emplazado *El Angel*, nombre con el que se conocerá al Monumento a la Independencia (**FOTO 1**). Y como bien sugiere la

¹ . A. GÓMEZ TEPEXICUAPAN, *El Paseo de la Reforma 1864-1910*, en W. B. COSS Y LEÓN (ed.), *Historia del Paseo de la Reforma*, México, INBA, 1994; J. A. ALCOCER MARTINEZ, *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); C. MARTÍNEZ ASSAD, *La patria en el Paseo de la Reforma*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Fondo de Cultura Económica, 2005.

historiadora Verónica Zárate² aquella historia “oficial” 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 contemporaneidad.

Otro tanto, aunque menos amplio en cantidad de monumentos pero lo mismo de interesante con respecto a lo conceptual, puede afirmarse del programa de ornato público llevado a cabo por Guzmán Blanco en Venezuela, quien determinó una lectura simbólica incluyendo a los personajes que él consideraba los más gloriosos de la historia venezolana y americana. Bolívar por supuesto, pero también, como señala Roldán Esteva Grillet³, Juan Crisóstomo Falcón, Antonio Leocadio Guzmán, Francisco de Miranda, José María Vargas, Juan Manuel Cajigal y George Washington. Y cómo no: el plantel de prohombres se completaba con el propio Guzmán Blanco, cuyo monumento, tras la caída de su gobierno, duró muy poco tiempo antes de que hordas contrarias a su régimen lo destruyeran. Pero eso es historia aparte.

En los otros países también se establecieron avenidas destinadas a la colocación de monumentos vinculados a las historias nacionales, en los que la Independencia siempre tuvo lugar y reconocimiento preminente. En Santiago de Chile⁴ la Alameda concentró las atenciones, teniendo en su punto más significativo la convivencia de tres grandes obras monumentales de otros tantos personajes: Bernardo O'Higgins, personaje principal en la emancipación del país andino, obra realizada por el francés Ernest Carrière-Belleuse, maestro de Rodin, en 1872, la estatua de José de San Martín, obra de otro francés, Joseph-Louis Daumas (1863), personajes a los que se sumaría casi medio siglo después la figura del ex-presidente Manuel Bulnes, estatua ecuestre que realizó el valenciano Mariano Benlliure en 1910⁵.

En el caso argentino, el cual analizaremos más adelante, 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. 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 definido⁶.

Aspecto determinante de la escultura conmemorativa del continente americano fue sin duda la pervivencia de las normativas clasicistas en la escultura⁷, lo cual fue nota saliente en la formación académica de los escultores locales, pero más relevante aun, del gusto “oficial”. En la gran mayoría de los certámenes, en los que 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, vemos concurrir proyectos

² . V. ZÁRATE TOSCANO, *El Paseo de la Reforma como eje monumental*, en C. COLLADO, (ed.), *Miradas recurrentes. La ciudad de México en los siglos XIX y XX*, México, Instituto Mora, 2004, pp. 62-83.

³ . R. ESTEVA GRILLET, *Guzmán Blanco y el arte venezolano*, Caracas, Academia Nacional de la Historia, 1986, pp. 145-148.

⁴ . L. F. VOIONMAA TANNER, *Santiago 1792-2004. Escultura pública. Del monumento conmemorativo a la escultura urbana*, Santiago, Ocho Libros Editores, 2004, 2 vols.

⁵ . C. DE QUEVEDO PESSANHA, *Vida artística de Mariano Benlliure*, Madrid, Espasa-Calpe, 1947, pp. 264-266; V. MONTOLIU, *Mariano Benlliure*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1997, pp. 161-162.

⁶ . R. GUTIÉRREZ VIÑUALES, *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*, Madrid, Cátedra, 2004, pp. 158-161.

⁷ . *Ibidem.*, pp. 275-319.

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. Sobre ello haremos referencias específicas cuando hablemos del concurso para el Monumento a la Independencia en la Argentina, convocado en 1908.

Otra de las notas salientes del monumento conmemorativo en Iberoamérica es el alto porcentaje de obras realizadas por artistas europeos en el continente, muchas veces por falta de escultores locales con la suficiente preparación pero otras muchas en detrimento de artistas con posibilidades de realizar las obras con gran dignidad. Esta característica da lugar a varias lecturas y apuntes. Entre las primeras, señalar que muchas veces el encargo a europeos se debió al propio 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. Esto llevó a que, al producirse debates en torno a la fidelidad histórica y los detalles de indumentarias, rasgos raciales, implementos, etc., muchos de estos monumentos se cuestionaran enardecidamente, debido a que en la mayor cantidad de los casos los escultores no conocían los países adonde iban destinadas sus esculturas e inclusive las iconografías de personajes que habían cobrado mayor fortuna.

Un segundo aspecto que debe señalarse es el hecho de la falta de empresas de fundición artística, hasta época bastante tardía⁸. Ello determinó que los monumentos en bronce debieran ser vaciados en los centros europeos como París, Roma, e inclusive Munich, donde solían conseguirse precios más asequibles. En el caso de México podemos citar al maestro Manuel Vilar⁹, catalán, 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. Esta situación cambió a partir de emprendimientos como el del escultor Jesús F. Contreras¹⁰, quien estableció una casa de fundición, en donde fueron vaciadas varias de las esculturas del Paseo de la Reforma y de otros sitios de México.

Un último aspecto que nos interesa reseñar, al cual aludimos en párrafos anteriores, es el de la fidelidad histórica, aspecto que vemos con recurrencia en la pintura de historia donde se producen enconados debates acerca de la validez de las representaciones¹¹. Lo mismo puede señalarse en la escultura, en especial en los relieves que se integraban a los pedestales, donde las escenas allí representadas fungían las veces de verdaderos “cuadros de historia” con la intención pedagógica de aleccionar al pueblo, no solamente al autóctono, sino muchas veces, y sobre todo en los países con amplia inmigración europea como Argentina, Brasil o Uruguay, a integrar al ciudadano extranjero a la historia de las naciones receptoras.

En tal sentido, debemos apuntar que muchas veces esa “fidelidad” quedó relegada ante la necesidad de exaltar el hecho histórico de manera más evidente y grandilocuente, como sucede en la pintura del uruguayo Juan Manuel Blanes titulada *El Juramento de los 33*, gesta histórica independentista del país rioplatense ocurrida en la Playa de la Agraciada, y cuyas narraciones documentales indicaban que en aquel sitio,

⁸ . Ibídem., pp. 93-98.

⁹ . S. MORENO, *El escultor Manuel Vilar*, México, UNAM, 1969.

¹⁰ . P. PÉREZ WALTERS, *Alma y bronce. Jesús F. Contreras (1866-1902)*, Aguascalientes, Instituto Cultural de Aguascalientes, 2002.

¹¹ . R. GUTIÉRREZ VIÑUALES, *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.

los 33 hombres fueron jurando la Independencia “uno a uno”; Blanes, para ensalzar más el hecho, hace jurar a todos los personajes a la vez¹².

Algo similar puede decirse acerca de los dos enormes relieves que se encargan a Lola Mora¹³ para la Casa Histórica de Tucumán, sitio donde se había jurado la Independencia argentina, que la artista firma en 1904. Los mismos 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, 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. Nuevamente lo fidedigno dejaba lugar a lo simbólico.

MONUMENTOS A LA INDEPENDENCIA. ALGUNAS CLAVES PARA SU ANÁLISIS

Para entender 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 hechos personales que deberían confluir en este tipo de creaciones. Este problema no se presentaba a la hora de monumentalizar a un personaje, ya que seguramente se optaría por su representación física la cual se complementaría, aunque no siempre, con relieves alusivos a su vida y obra que se colocaban en los pedestales.

Para evitar el desconcierto y las inseguridades que este inconveniente planteaba, a lo que se sumaba el hecho de que en aquellas elecciones y selecciones casi con seguridad quedarían fuera hechos y personajes cuya omisión, si bien no habría de ser intencionada si lo era, por el lugar y espacio del que se disponía, casi necesaria, en muchas ocasiones se optó por la erección de un monumento simbólico que englobara de manera abstracta todos los significados.

Así, las columnas de corte clásico, cuyos antecedentes más lejanos y cercanos en el tiempo eran la Trajana de Roma, la del Almirante Nelson en Trafalgar Square de Londres y la de la Plaza de la Vendôme en París, fueron una de las tipologías más recurrentes en este tipo de conmemoraciones¹⁴. Entre ellas podemos citar en América el Monumento a la Libertad obra de José Livi en Montevideo (1867), la columna de la Plaza 6 de Agosto en Potosí (Bolivia) (**FOTO 2**), el monumento a los Próceres de la Independencia en El Salvador, obra de Francisco Durini (1911) (**FOTO 3**) y la Columna a los Próceres del 9 de octubre en Guayaquil, Ecuador, que realizó el catalán Agustín Querol (inaugurada en 1918) (**FOTO 4**). Todas ellas tienen como coincidencia la coronación de la columna bien con la figura de la Libertad, como en el caso de la de Livi, o de la Victoria como vemos en las otras dos. La misma figura, conocida popularmente como *El Ángel* aparece coronando el Monumento a la Independencia en el Paseo de la Reforma, en México, pero con el añadido de un complejo e interesante

¹² . R. GUTIÉRREZ VIÑUALES, *Construyendo las identidades nacionales. Próceres e imaginario histórico en Sudamérica (siglo XIX)*, en M. CHUST, V. MÍNGUEZ (eds.), *La Construcción del Héroe en España y México (1789-1847)*, Castellón, Universidad Jaime I, 2003, pp. 281-306.

¹³ . C. PÁEZ DE LA TORRE, C. TERÁN, *Lola Mora. Una biografía*, Buenos Aires, Planeta, 1997.

¹⁴ . R. GUTIÉRREZ VIÑUALES, *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*, Madrid, Cátedra, 2004, pp. 275-290.

conjunto escultórico donde se integran personajes emblemáticos de la historia mexicana¹⁵.

La utilización del arco de triunfo no solamente en concreciones reales sino en muchos proyectos presentados a concurso, va a ser otra faceta destacada en esa presencia de lo clásico en los espacios urbanos iberoamericanos decimonónicos, vinculado a la Independencia. En tal sentido esta tipología va a estar a menudo acompañada por elementos complementarios como cuadrigas, leones, relieves, medallones, etc., conformando a su manera discursos simbólicos de significación. Así como el francés Maurice Agulhon no dudó en hablar de “estatuomanía”¹⁶, en América podría hablarse de una cierta “arcomanía”, tal la denominación que le dio el argentino Ricardo J. Alexander¹⁷ aunque en su caso para denunciar irónicamente la pasión desorbitada, acentuada en épocas más recientes, por erigir arcos conmemorativos, arcos de entrada a las ciudades, arcos y más arcos, la mayor parte de las veces, remedos kitsch de aquellas tipologías simbólicas heredadas del pasado.

En el párrafo precedente mencionamos a las cuadrigas como elemento tipológico muy recurrente en los proyectos monumentales americanos. En tal sentido, queremos destacar quizá como el más sobresaliente por significación artística y simbólica, y por sus dimensiones, al Monumento a la Independencia inaugurado en 1922 en la ciudad de Sao Paulo (Brasil) (**FOTO 5**), obra del italiano Ettore Ximenez, escultor de reconocida trayectoria quien había participado en paradigmáticos proyectos como el Monumento a Vittorio Emanuele II en Roma. Aun inaugurada, la obra se culminó cuatro años después, hallándose en el mismo la Capilla Imperial con la cripta y los restos mortales de Don Pedro I y de la Princesa Leopoldina. Otras cuadrigas que podemos destacar entre las emplazadas en el continente son la realizada por otro italiano, Vittorio 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 Jefatura de Policía de la ciudad de Rosario (Argentina), obra de los arquitectos Peró y Torres Armengol.

En algunos casos existieron también, como es el caso de México, monumentos efímeros dedicados a la Independencia como es el diseñado por el arquitecto Federico Mariscal y que durante el año 1910 estuvo instalado en el interior del Palacio de Gobierno, en la Plaza del Zócalo en la ciudad de México, cuyo rescate documental y gráfico se debe a Louis Noelle y Daniel Schávelzon¹⁸.

En esta ocasión nos interesa centrarnos en lo que dio de sí el conocido concurso para dotar de un Monumento a la Independencia a la ciudad de Buenos Aires, certamen convocado en 1908 y al que acudieron masivamente artistas americanos y europeos, muchos de ellos de prestigio. Tenemos la gran suerte de que la memoria del mismo, con todos sus proyectos, fue publicada en aquel año, lo cual nos permite conocer las maquetas presentadas y, más útil aun, las razones esgrimidas por los artistas para justificar sus creaciones¹⁹.

La idea era que el proyecto ganador fuera construido e instalado en el centro mismo de la Plaza de Mayo, desplazando unos metros a la Pirámide de Mayo, obra cuyos orígenes databan de 1811, que había sufrido modificaciones con el tiempo, pero que a la sazón se la consideraba de escaso tamaño como para representar la magnitud de

¹⁵ . A. ALCOCER, *La columna de la Independencia*, México, Delegación Cuauhtémoc, 1978.

¹⁶ . M. AGULHON, *La ‘estatuomanía’ y la historia*, en *Historia Vagabunda*, México, Instituto Mora, 1994, pp. 120-161.

¹⁷ . R. J. ALEXANDER, *Arcomanía: Una pasión arquitectónica (!) argentina*, “Documentos de Arquitectura Nacional y Americana”, Resistencia, 35-36 (1994), pp. 102-104.

¹⁸ . L. NOELLE, D. SCHÁVELZON, Monumento efímero a los héroes de la Independencia (1910), “Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas”, México, 55 (1986), pp. 161-169.

¹⁹ . *Concurso para el Monumento de la Independencia Argentina*, Buenos Aires, Imp. Guillermo Kraft, 1908.

los hechos. Este ejemplo nos da pie para señalar otro de los factores que es habitual en la monumentalización de América: la sensación de que los hechos y personajes históricos se engrandecen con el paso del tiempo, quedando los monumentos erigidos en épocas anteriores, pequeños con respecto a aquellos, lo que hace necesario su ampliación, modificación o directamente su reemplazo por un nuevo monumento que esté a la “altura histórica” de los sucesos.

La Pirámide de Mayo se llegó a desplazar del centro de la Plaza hacia uno de los extremos, como estaba previsto, pero el proyecto ganador del concurso, el realizado por los italianos Gaetano Moretti y Luigi Brizzolaro²⁰, no llegó nunca a cristalizarse y por ende a emplazarse, después de la gran inversión que el evento había supuesto (**FOTO 6**). Pero 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’Huicque²¹, vio 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*.

En este mismo concurso, otro de los proyectos presentados fue el que, bajo el lema *Tabaré*, presentó evidentemente un uruguayo, en este caso 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 Gral. San Martín*. El mismo tomó sus líneas generales de aquel proyecto de 1908 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 ocho, bajo el lema *Ismael*.

MONUMENTOS A SIMÓN BOLÍVAR

Aunque sobre éste tema, lo mismo que respecto de los monumentos de José de San Martín, hemos hecho referencia en ensayos anteriores²², consideramos necesario incluirlo dentro de este escrito, intentando una lectura de carácter general pero sin excluir precisiones. Nos interesa aquí reseñar el hecho que de por sí no deja de ser curioso, que es que el primer monumento que se erige en Iberoamérica en homenaje a Bolívar fue en Chile, concretamente en la Plaza de Armas de Santiago. Este monumento-fuente, que aun está emplazado en el medio de esa plaza, fue realizado en Italia por el escultor Francesco Orsolino en 1829 e inaugurado en Chile en 1836, y se le conoce también como Pila de Rosales²³.

La significación “bolivariana” de este monumento 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

²⁰ . G. MORETTI, *Concurso para el monumento a la independencia Argentina en Buenos Aires*, Milán, Allegretti, 1909.

²¹ . *Concurso para el Monumento de Mayo en Buenos Aires. Noticia explicativa del proyecto SOL*, Lovaina, J. Wouters-Ickx, 1908.

²² . R. GUTIÉRREZ VIÑUALES, Un siglo de escultura en Iberoamérica (1840-1940), en R. GUTIÉRREZ VIÑUALES, R. GUTIÉRREZ (eds.), *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica, siglos XIX y XX*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1997, pp. 89-151; R. GUTIÉRREZ VIÑUALES, *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*, Madrid, Cátedra, 2004, pp. 566-618.

²³ . L. F. VOIONMAA TANNER, *Santiago 1792-2004. Escultura pública. Del monumento conmemorativo a la escultura urbana*, Santiago, Ocho Libros Editores, 2004, vol. I, pp. 84-93.

dedicase al Libertador hubiera estado en otro sitio que no fuera Venezuela²⁴. Algo similar podríamos señalar respecto de Argentina con San Martín quien en este caso sí logró “adelantarse”, casualmente también a Chile, erigiendo el primer monumento al otro 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 chilenos²⁵.

En cuanto al monumento a Bolívar en Santiago, la discusión, además de los móviles que permitieron la realización y emplazamiento de esa obra en la capital chilena, 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 sugiere Rafael Pineda²⁶. La referencia a Bolívar la permitía un medallón colocado en uno de los laterales del pedestal, junto a relieves con escenas de batallas. No deja de ser una rareza dentro de la amplísima gama de tipologías monumentales de Bolívar, que, según Pineda, alcanza a unas 350 variantes.

Otro aspecto interesante a señalarse es que el primer monumento ecuestre a Bolívar fue encargado por Perú, e inaugurado en Lima en 1859 (**FOTO 7**). La obra fue realizada por otro italiano Adamo Tadolini²⁷, considerado uno de los discípulos más adelantados de Antonio Cánova. Este modelo fue uno de los más afamados y difundidos, llegándose al punto de que los propios venezolanos, como homenaje a su hombre más ilustre, no dudaron en solicitar una copia de esa estatua, la cual instalaron en Caracas en 1874.

De cualquier manera, debemos señalar que Bolívar contó con un retratista casi especializado en su figura que fue, como no, otro italiano, Pietro Tenerani, autor de numerosas estatuas y bustos del Libertador. La más importante y señalada es sin duda la que preside la Plaza Mayor de Bogotá, en Colombia (**FOTO 8**), obra que tuvo muchas réplicas a lo largo y ancho del continente americano, factor éste que fue (y sigue siendo) bastante habitual en América²⁸. Ya señalamos la ecuestre de Tadolini y esta de Tenerani, pero también el San Martín del francés Daumas, o el Artigas del uruguayo Juan Luis Blanes son obras cuyas copias están diseminadas en cantidades ingentes en nuestras ciudades.

Retornando las miradas sobre las obras de Tenerani, debemos señalar que en la iconografía por éste creada, es una nota saliente la presencia de un medallón con la efigie de Washington, medalla que había sido regalada a Bolívar por el marqués Lafayette en 1825, y que Bolívar llevaba con orgullo ya que sentía una gran admiración por el prohombre estadounidense.

²⁴ . J. H. QUINTERO, El primer monumento a Bolívar, “Boletín de la Academia Nacional de la Historia”, Caracas, 143 (julio-septiembre de 1953), p. 353.

²⁵ . B. VICUÑA MACKENNA, *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.

²⁶ . R. PINEDA, *Las estatuas de Simón Bolívar en el mundo*, Caracas, Centro Simón Bolívar, 1983, pp. 43-44.

²⁷ . R. PINEDA, *Tenerani y Tadolini, los escultores de Bolívar*, Caracas, Armitano, 1973; T. F. HUFSCHMIDT, *Tadolini. Adamo, Scipione, Giulio, Enrico. Quattro generazioni di scultori a Roma nei secoli XIX e XX*, Roma, Gruppo dei Romanisti, 1996.

²⁸ . O. RAGGI, *Della vita e delle opere di Pietro Tenerani. Del suo tempo e della sua scuola nella scultura*, Florencia, Successori Le Monnier, 1880; S. GRANDESSO, *Pietro Tenerani (1789-1869)*, Milano, Silvana Editoriale, 2003.

En cuanto a las estatuas ecuestres de Bolívar, ha de mencionarse como otra de gran importancia, sobre todo por la fama de su autor, la inaugurada en 1910 en el Parque de la Independencia en Bogotá (hoy en la entrada de la Autopista del Norte) y realizada por el francés Emmanuel Fremiet, uno de los escultores franceses del XIX más reconocidos, y con una gran destreza para esculpir caballos, al punto tal de incluirlos en todas aquellas obras en las que se lo permitiesen, sin importar muchas veces que los personajes representados se destacasen siquiera por sus experiencias como jinetes²⁹. Es el caso de dos esculturas de Fremiet, la más relevante de todas las suyas, la de Juana de Arco en la Plaza de las Pirámides, en París, y el monumento ecuestre al pintor Diego Velázquez, también para París, y cuya copia se alza en la Casa de Velázquez de Madrid, centro cultural francés en España. Del Bolívar ecuestre, carácter completamente justificado, también se realizaron copias que se emplazaron en otros sitios, destacando la inaugurada en 1933 en la Puerta de Champerret de París (hoy en Cours la Reine y Pont Alexandre III).

En el transcurso del siglo XX, que en escultura monumental se fue llegando a un punto de cierto declive de aquella “edad de oro” del monumento público, tal la categorización de Carlos Reyero³⁰ para el caso español pero válido también para Iberoamérica, la estatuaria pública fue llegando paulatinamente a una “democratización” expresada sobre todo a través de la presencia cada vez más extendida de personajes no tradicionales en la ornamentación urbana: las madres, soldados desconocidos, bomberos, deportistas, etc., pero también se “gozó” de una mayor libertad estética por parte de los escultores, autonomía no siempre positiva que permitió el emplazamiento de auténticos adefesios artísticos en nuestros espacios públicos con el total beneplácito de las autoridades políticas³¹. Ello no es objeto de nuestro estudio, pero vale a manera de complemento de algunas características que sí nos gustaría reseñar respecto de los monumentos a Bolívar surgidos en esa centuria, que no siguieron las pautas que tradicionalmente venían aplicándose a estas obras.

Así, pues, podemos señalar algunas obras que fueron relevantes y polémicas, de ninguna manera indiferentes, y que encerraban nuevos modos de ver el tema de la estatuaria bolivariana, no solamente en lo estético sino también en lo que hace a lo simbólico. Una de las más curiosas fue el gran busto de Bolívar, de 50 kgs. de peso, obra del escultor Marcos León Mariño, que cargó en su espalda el alpinista Domingo Peña, encargado de transportarlo y colocarlo a poco más de 5000 mts. de altura, en la cima del Pico Bolívar en 1951, alcanzando así el curioso récord de ser el monumento a Bolívar “más alto del planeta”³². Pocos años después la polémica se encendería con la colocación de otro monumento, en este caso el que presentaba a Bolívar desnudo, obra del escultor colombiano Rodrigo Arenas Betancourt que se emplazó en la ciudad de Pereira (Colombia) en 1963³³. Podemos imaginar las reacciones de las sociedades bolivarianas y otros colectivos, que consideraron y consideran una afrenta al Libertador esta escultura. Al menos Arenas Betancourt tuvo la suerte que no le acompañó al palentino Victorio Macho, quien había proyectado un gran conjunto monumental que

²⁹ . C. CHEVILLOT, C. (ed.), *Emmanuel Fremiet. La main et le multiple*, Dijon, Musée des Beaux-Arts, 1988; P. FAURE-FREMIET, *Fremiet*, París, Librairie Plon, 1934.

³⁰ . C. REYERO, *La escultura conmemorativa en España. La edad de oro del monumento público, 1820-1914*, Madrid, Cátedra, 1999.

³¹ . R. GUTIÉRREZ VIÑUALES, *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*, Madrid, Cátedra, 2004, pp. 685-744.

³² . R. PINEDA, *Las estatuas de Simón Bolívar en el mundo*, Caracas, Centro Simón Bolívar, 1983, pp. 147-148.

³³ . M. C. LAVERDE TOSCANO, *Rodrigo Arenas Betancourt. El sueño de la libertad, pasos de una vida en la muerte*, Bogotá, Fundación Universidad Central, 1988.

coronaba justamente la figura de un Bolívar desnudo, plan que fue rechazado. No valieron aquí ninguna de las razones estéticas esgrimidas por Macho, ni siquiera la alusión a dos de sus obras más señeras, el Ramón y Cajal del Parque del Retiro en Madrid, o el Benito Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria, cuyas figuras se presentaban semidesnudas³⁴.

MONUMENTOS A JOSÉ DE SAN MARTÍN

Para comenzar las referencias a los monumentos del Libertador de las actuales Argentina, Chile y Perú, debemos señalar, como también lo hicimos con Bolívar, que es tema que ya incluimos en estudios anteriores. Y para empezar debemos hacerlo casi obligadamente con el primer monumento que se erige y que, con el paso del tiempo, habría de convertirse en la representación más característica y difundida. Se trata del monumento ecuestre que fue encargado en los años cincuenta por Chile al escultor francés Joseph-Louis Daumas, por iniciativa de Benjamín Vicuña Mackenna³⁵. Enterado de este proyecto, el gobierno argentino se hizo con la delantera y consiguió una copia del mismo monumento, que se inauguró en Buenos Aires en 1862 (**FOTO 9**). Señalamos ya que al año siguiente la obra encargada por Chile, con ligeras modificaciones respecto de la argentina, fue inaugurada en Santiago. En cuanto a la de Buenos Aires, con motivo del Centenario de 1910, se encargó al escultor alemán Gustav Eberlein la realización de un nuevo pedestal, ya que se consideró que el existente era demasiado modesto para la grandeza de la gesta histórica del prócer (**FOTO 10**).

Daumas, un escultor considerado de segunda o tercera línea entre los escultores franceses tuvo así el privilegio de convertirse en el primer iconógrafo en el bronce del prohombre argentino. Pasaron varias décadas y apenas entrado el siglo XX, numerosas ciudades argentinas fueron acometiendo el proyecto de instalar monumentos a San Martín, por lo general en sus plazas principales, las cuales fueron también rebautizadas con el nombre del Libertador. No sabemos si por comodidad, economía o para evitar litigios, la decisión que se tomó en ellas fue la de solicitar copias del San Martín de Daumas, emplazado en el Retiro porteño. Así ocurrió en Santa Fe en 1902, en Mendoza y en Corrientes en 1904, y siguieron otras. Ya en aquel momento se alzaron voces de protesta que cuestionaban la validez iconográfica del monumento y se preguntaban si no había otra manera de representar a San Martín.

Las copias, además, fueron perdiendo paulatinamente la calidad en los detalles, ya que en ningún caso se utilizaron los moldes originales; el escultor Daumas quedó injustamente al margen de estas nuevas iniciativas, que se llevaron a cabo a partir de un sobremoldeado de la estatua emplazada en Buenos Aires que realizó el propio estado. Las copias corrieron como reguero de pólvora, inaugurándose una y otra vez en las ciudades del interior argentino pero más tarde en el exterior. Es el caso de los monumentos a San Martín en Bogotá, y el que se inauguró en Madrid en 1961. Si se las compara con la de Buenos Aires, se podrá advertir a las claras cómo han perdido la riqueza de detalles respecto del original.

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

³⁴ . V. MACHO, *Memorias*, Madrid, G. del Toro, 1972.

³⁵ . B. VICUÑA MACKENNA, *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.

independencia peruana³⁶. 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.

Benlliure habría tomado de modelo una de sus obras 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 es el monumento a Pedro el Grande en San Petersburgo. En el caso de San Martín, Benlliure ligó el carácter del basamento a la idea del paso de los Andes, aspecto que tenía antecedentes en la Argentina con el monumento erigido en Mendoza y más aun con el pedestal diseñado y ornado por el catalán Torcuato Tasso en la ciudad de Corrientes, cuyo carácter pedregoso era más auténtico y menos estilizado que el diseñado por Benlliure.

Como ocurrió con Bolívar y otros personajes de la Independencia y de la historia americanas, el correr del siglo XX permitió la aparición de alternativas iconográficas sin antecedentes. En este sentido nos interesa centrarnos en un nuevo espacio simbólico creado en torno al centenario del fallecimiento del General San Martín, en 1950. El mismo fue ubicado en una zona parqueada de Palermo, en el centro de Buenos Aires, 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. Por cierto, señalar que en esa ciudad portuaria había sido erigido en 1909 un monumento ecuestre a San Martín, obra del francés Henri Allouard, que fue uno de los primeros monumentos “distintos” al muy conocido de Daumas.

Volviendo a Buenos Aires, en ese sector se llevó a cabo un interesante programa monumental, cuya estatua más significativa es sin duda la realizada por Angel Ybarra titulada *El abuelo inmortal*. 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 difunde históricamente en nuestras escuelas. Lo interesante del asunto es 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 las espaldas del “abuelo inmortal” se halla la Plaza de Chile, en la cual fueron integrados en las mismas fechas un conjunto de monumentos de desigual calidad artística y variada 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

³⁶ . C. DE QUEVEDO PESSANHA, *Vida artística de Mariano Benlliure*, Madrid, Espasa-Calpe, 1947, pp. 429-433; V. MONTOLIU, *Mariano Benlliure*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1997, pp. 162-163.

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.

ILUSTRACIONES

1. Antonio Rivas Mercado (arq.) y Enrico Alciati (esc.). Monumento a la Independencia (1910). México D. F. (Archivo CEDODAL, Buenos Aires).
2. Columna de la Libertad, Plaza 6 de Agosto. Potosí, Bolivia. (Archivo CEDODAL, Buenos Aires).
3. Francisco Durini. Monumento a los Próceres de la Independencia (1911). San Salvador, El Salvador. (Archivo CEDODAL, Buenos Aires).
4. Agustín Querol. Columna a los Próceres del 9 de Octubre (1918). Guayaquil, Ecuador. (Archivo CEDODAL, Buenos Aires).
5. Ettore Ximenez. Monumento a la Independencia (1922). Sao Paulo, Brasil. (Archivo CEDODAL, Buenos Aires).
6. Gaetano Moretti y Luigi Brizzolara. Proyecto del Monumento a la Independencia argentina (1910), en la Plaza de Mayo. Buenos Aires, Argentina. No realizado. (Archivo CEDODAL, Buenos Aires).
7. Adamo Tadolini. Monumento a Simón Bolívar (1859). Lima, Perú. (Archivo CEDODAL, Buenos Aires).
8. Pietro Tenerani. Monumento a Simón Bolívar (1846). Bogotá, Colombia. (Archivo CEDODAL, Buenos Aires).
9. Joseph-Louis Daumas. Monumento a San Martín (1862). Buenos Aires, Argentina. (Archivo CEDODAL, Buenos Aires).
10. Joseph-Louis Daumas. Monumento a San Martín (1862). Buenos Aires, Argentina. El pedestal, alegorías y relieves fueron realizados por Gustav Eberlein en 1910. (Archivo CEDODAL, Buenos Aires).