

“Carrara nell’America Latina. Industria e creazione scultorea”. Berresford, Sandra (ed.). *Carrara e il Mercato della Scultura 1870-1930*. Milán, Federico Motta Editore, 2007, pp. 254-259. ISBN: 978-88-7179-561-4.

CARRARA EN LATINOAMÉRICA. MATERIA, INDUSTRIA Y CREACIÓN ESCULTÓRICA.

Rodrigo Gutiérrez Viñuales
Universidad de Granada (España)

Introducción

El presente capítulo tiene como eje central el periodo transcurrido entre el último cuarto del siglo XIX y las primeras décadas del XX. En cuestiones ideológicas, este momento está marcado en Latinoamérica por la construcción de la idea de “nación”, proceso en el que no faltarán como componentes ineludibles la fe en el progreso y el afán de *europización* en muchos ámbitos de la vida cotidiana y de la cultura. Este factor se expresará, en la faz artística, en la intención de los gobiernos de crear urbes a imagen y semejanza de las más prestigiadas del Viejo Continente. En ese derrotero, los nuevos trazados urbanos, el desarrollo de la obra pública, la fiebre monumentalista asumida con el fin de dotar a las ciudades americanas de las estatuas de mármol y bronce de los próceres de la patria y otros personajes singulares, se erigieron en la imagen palpable del mismo¹.

Esta situación es una de las razones que nos permite entender los por qué de la irrupción carraresa en los espacios urbanos, cementerios y propiedades privadas americanas, unido al consolidado prestigio del que Carrara, como “marca registrada”, gozaba en el mundo entero. Esta presencia se dará tanto a través de las obras ejecutadas con mármol de esa procedencia, como también con la labor de varios artistas originarios de la provincia de Massa-Carrara, o algunos, en cuya trayectoria, su formación o estancia allí fue determinante. Latinoamérica en general, y algunos países como Argentina, Brasil y Uruguay en particular, fue “tierra de promisión” para numerosísimos inmigrantes europeos, mayoritariamente italianos en los casos citados, siendo muchos de ellos artistas a quienes les cupieron los más importantes encargos, ya sea por su ganada reputación traída de Europa como a veces por el hecho de que no existieran en esos países artistas formados para acometerlos.

En este panorama, la huella de Carrara a través de sus materiales, industrias y artífices será motivo central del presente ensayo. Lo dividiremos en dos grandes apartados: el primero, en el que trazaremos una sintética caracterización y valoración de la realidad social y cultural americana en la cual se insertará este proceso de consolidación de *lo carrarés* como parte integrante de la misma; y una segunda parte donde haremos referencia a la labor de algunos artistas originarios de Carrara o vinculados a ella. En este proceso, podremos apreciar como sus tareas artísticas en (o para) Latinoamérica tuvieron un papel notorio en la consecución de una imagen pública y simbólica de ciudades y cementerios, ya sea como autores de monumentos conmemorativos (la mayor parte, como se verá, vinculado al gran tema de representación, la Independencia americana y los próceres²) y de los panteones de prestigiadas familias y notables personalidades.

¹ . GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*. Madrid, Cátedra, 2004.

² . GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. “La Independencia y los héroes americanos en el monumento público”. *Studi Latinoamericani / Estudios Latinoamericanos*. Udine, Università degli Studi di Udine, 2006, pp. 189-206.

1. El mármol, de las canteras de Carrara a los espacios públicos americanos

La estatuaria en el continente americano está marcada, en el siglo XIX y las primeras décadas del XX, por la presencia de obras escultóricas de procedencia europea o al menos de clarísima filiación a cánones de moda en Europa, en especial los derivados del clasicismo. Los motivos que explican este fenómeno podríamos simplificarlas con una realidad que es el hecho de que el gusto de las clases dirigentes y acomodadas de aquellas jóvenes naciones por dichas pautas era bastante acentuado. Esta idea, insistimos, es básica y generalizadora, no excluyente. Las urbes americanas comenzaron a poblarse, entre otras obras, de réplicas de “estatuas famosas” como el *Discóbolo* de Mirón, la *Venus* de Milo, la Loba capitolina, el *David* de Miguel Ángel, La Piedad (copiada e instalada en muchos cementerios) o las *Tres Gracias* de Antonio Canova, en medio de ese afanoso empeño que los americanos de entonces tenían por “parecerse” a Europa³.

Otra evidencia probable es la ausencia, en América, de artistas con suficiente formación como para acometer los encargos oficiales. Esta situación operaría en favor de la fortuna que tendrían en el continente los mármoles y artistas de Carrara, privilegiados gracias a aquella histórica estima del material, la industrialización, los talleres y la Academia. La sola mención de la palabra Carrara, al hablar de obras artísticas marmóreas, siempre fue sinónimo de las más altas consideraciones. Las calles, avenidas, plazas y camposantos americanos fueron, especialmente a partir del último cuarto del XIX, los escenarios de una “invasión” tanto del mármol como del bronce europeos, y así como se consolidará el mercado americano para Carrara (FIG. 1), otro tanto ocurrirá con respecto a las empresas de fundición, especialmente las francesas como Val D’Osne, Ducel, Durenne, Thiebaut Frères o Susse Frères, siendo esto en parte potenciado por la ausencia de este tipo de compañías en Latinoamérica⁴.

Señalábamos con anterioridad que la amplia presencia italiana en el continente se debe, entre otras razones, a la gran cantidad de inmigrantes llegados desde ese país, en el cambio de siglo. Pero no debe soslayarse como aspecto fundamental la posesión por parte de Italia de la tradición clásica, de enorme relevancia en el plano internacional. La materialización de todo ello 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 italianos⁵, cifra por demás elocuente.

En la capital del Perú, 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. 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, uno de los principales proveedores de estos

³ . Ver: GUTIÉRREZ VIÑUALES, ob. cit., 2004, pp. 186-194.

⁴ . Ibídem., pp. 180-186.

⁵ . SBORGI, Franco. “Alcune note sulla diffusione della scultura italiana tra fine ottocento e inizi novecento”. En: MOZZONI, L.; SANTINI, S. (coords.). *L’Architettura dell’Ecllettismo*. Napoli, Liguori Editore, 1999, p. 164.

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. “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”⁶. En el mismo país gozaría de reconocido prestigio la empresa de Ugo Luisi, afincada en Centroamérica, cuya firma aparece a menudo en los más importantes cementerios de la capital mexicana, como asimismo en destacadas obras localizadas en Cuba.

En Brasil, al estudiar el caso de la ciudad de Ribeirão Preto, María Elizia Borges⁷ 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.

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, vieron abierta la posibilidad de obtener encargos, vivir de sus labores e inclusive de granjearse cierto prestigio en esas naciones de acogida. Si bien cuando hablamos de las empresas de mármol italianas en América y la importación de dicho material desde Italia, apenas hay menciones a los “grandes nombres” de la escultura de ese país, es claro que muchos de los “consagrados” dejaron su huella estatuaria en aquel continente.

En este proceso, quizá el caso más destacado sea el de los Durini, familia de artistas 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, recibéndolos 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 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 Rovescalli⁸.

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.

⁶. URIBE, Eloisa. “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, p. 82.

⁷. BORGES, María Elizia. *Arte funeraria no Brasil (1890-1930). Oficio de marmoristas italianos em Ribeirão Preto*. Belo Horizonte, C/Arte, 2002.

⁸. BARIATTI, R.. “El aporte italiano al Teatro Nacional”. <http://www.uaca.ac.cr/acta/2000may/rita.htm>

2. Los artífices. Artistas carrareses en la estatuaria latinoamericana

Si bien el periodo estimado para la presente edición (1870-1930) es indudablemente el más significativo en lo que a la presencia carraresa en Latinoamérica respecta, consideramos de interés dedicar un párrafo a la etapa anterior, para señalar la existencia de antecedentes de suficiente importancia, demostrativa de que el basamento de aquella tenía cimientos firmes. La relación de obras y artistas sería amplia, pudiendo mencionarse especialmente la promoción artística y pública que le cupo a las autoridades españolas durante gran parte del siglo XIX en Cuba. Respecto de los artistas, la figura más señera fue **Pietro Tenerani** (1789-1869), nacido en Torano (MS) y formado inicialmente en Carrara junto a su tío, el escultor Pietro Marchetti, antes de perfeccionarse junto a Canova. Tenerani se consolidará como el más importante iconógrafo de Simón Bolívar en lo que a escultura respecta, tarea en la que centró sus atenciones durante un lapso de casi cuatro décadas, abanico de tiempo en el cual realizó dos bustos (1831 y 1836) y tres estatuas de pie (1846, 1852 y 1867), obras que configuraron un arquetipo de la imagen del Libertador a nivel público⁹.

Otro escultor, con quien Tenerani compartiría labores en el Duomo di Novara, y que también pertenecía al círculo de Canova, sería **Carlo Finelli** (1782-1853), de origen carrarés. Si bien no tenemos registro concreto de su presencia en espacios públicos americanos, sí tenemos constancia de la realización de un proyecto de monumento funerario a Bolívar para ser ubicado en la Catedral de Bogotá, cenotafio destinado a contener en su interior el corazón del Libertador. Dichas referencias datan 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, el de Finelli y otros dos del boloñés Adamo Tadolini (autor de la primera escultura ecuestre de Bolívar, inaugurada en Lima en 1859)¹⁰. El encargo de la obra para Bogotá recaería finalmente en Tenerani, y, realizada la obra, la misma se perdería en el naufragio del vapor Cuaspuud, frente a las costas venezolanas, en 1867.

Señalábamos en la introducción que el gran tema de representación monumental en Latinoamérica durante el cambio de siglo XIX al XX fue el de la Independencia y los personajes vinculados a ella. Dentro de este espectro, la figura de Simón Bolívar fue la más representada, participando del proceso desde consagrados escultores, como los señalados Tenerani y Tadolini, el turinés Pietro Canonica o el parisino Emmanuel Fremiet, hasta humildes artesanos de provincia, movidos por el encargo modesto de municipios, instituciones y particulares. En tal sentido, debemos señalar la obra de **Giovanni Anderlini** (1821-?), alumno de Tenerani quien heredará el estudio de su maestro en Carrara. Por ello no extraña que hubiese sido elegido para ejecutar otra de las versiones ecuestres destacadas del Libertador, la emplazada en Guayaquil (Ecuador) en 1889. La estatua principal, de 4,25 mts. de alto, fundida en bronce, destaca sobre pedestal de mármol de Carrara que integra relieves alusivos. La erección del mismo, tras arribar las partes del monumento en el vapor alemán “Celia”, le cupo al arquitecto Rocco Queirolo (FIG. 2).

Como fue habitual, y ocurrió con la estatua pedestre de Tenerani (Bogotá, 1846) y la ecuestre de Tadolini (Lima, 1859), nuevas versiones del Bolívar de Anderlini serían emplazadas en otras ciudades, destacando aquí la inauguración del monumento que se efectuó en Medellín (Colombia) en agosto de 1923, copia que fue realizada en Italia por el prestigioso escultor Eugenio Maccagnani, autor del monumento a Garibaldi (1904) en Buenos Aires y de varias esculturas integradas en el Vittoriano de Roma. El nombre de Anderlini estaba ya vinculado a Medellín debido a la realización de la estatua del Dr. Pedro Justo Berrío inaugurada en 1895.

En este recorrido centrado en la actividad de escultores carrareses en América, papel esencial es el que desarrolló **Carlo Nicoli y Manfredi** (1843-1915), natural de Carrara, alumno de Giovanni Duprè y formado en la Academia de Bellas Artes de su ciudad natal. Es autor del monumento a Garibaldi emplazado en la misma (1889), momento para el cual sus redes como artista y empresario estaban extendiéndose hacia España y el continente americano, desde el

⁹ . PINEDA, Rafael. *Tenerani y Tadolini, los escultores de Bolívar*. Caracas, Armitano, 1973.

¹⁰ . Archivo CEDODAL, Buenos Aires. Carta de E. Urisarri a la Legación de la Nueva Granada. Roma, 19 de mayo de 1847.

Studio Nicoli de Carrara, uno de los más prestigiosos durante el XIX y el XX. Su obra más conocida es el monumento a Cervantes inaugurado en 1908 en la plaza de San Juan de Dios en La Habana (Cuba), país este que, junto a México, concentraría la mayor parte de su producción “americana”. En efecto, para la isla caribeña ejecutaría el monumento al Soldado Desconocido inaugurado en 1919 en Matanzas (FIG. 3), y la estatua de José Martí para la ciudad de Cienfuegos.

La realización de la estatua de Cervantes para La Habana, su obra más conocida en el continente, surgió a partir de la iniciativa del periodista Aurelio Ramos Merlo y el auspicio del Gobierno Provincial de La Habana en 1905, es decir siete años después de la Independencia del país. Cervantes aparece 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”¹¹ (FIG. 4). No era este el primer monumento de Cervantes que firmaba Nicoli, en tanto que en Alcalá de Henares (España), se había inaugurado en la plaza homónima, en 1879, una estatua pedestre en bronce del autor del Quijote. La misma, de 2,70 mts. de altura, había sido fundida en Firenze. El nombre de Nicoli quedaría vinculado a esa ciudad por la realización de otro monumento inaugurado el mismo año, el de Juan Martín Díez, *El Empecinado*, héroe de la defensa de Alcalá de Henares durante la Guerra de la Independencia contra los franceses a principios del XIX. Asimismo, Nicoli labraría la lápida de mármol de Carrara dedicada al obispo de Madrid-Alcalá Narciso Martínez Izquierdo, asesinado en 1885 y cuyos restos reposan en la catedral madrileña.

La obra de Nicoli en América, además de las señaladas en Cuba y de una serie de panteones dispersos en diversos cementerios del continente, tiene otro punto destacado en la ciudad de Bahía (Brasil); se trata del monumento al 2 de julio, conmemorativo de la Independencia de Bahía acaecida en el año 1823 (también conocido como monumento de la expulsión de los portugueses), obra referencial dentro de la ciudad, que esta coronada por la figura de un indígena. En México sobresalen dos obras distanciadas en el tiempo, en primer lugar *La Diosa Fortuna*, obra tallada en mármol y emplazada en 1850 en Guadalajara, estado de Jalisco, y el altar realizado en mármol de Carrara para la Basílica de Guadalupe en 1895.

De la primera de las obras podemos destacar sus 2,10 mts. de altura y su peso, que supera la tonelada. Se trata de una obra de factura clasicista, que simboliza la prosperidad a través de la imagen de una joven que aparece con un cuerno de la abundancia a sus pies. Una curiosa leyenda, como ocurre a menudo con obras estatuarias, ha acompañado su existencia, y la misma consiste en la creencia popular de que tocando las monedas que emergen del cuerno, se obtendría fortuna. “A pesar de la falta de algunos elementos más precisos para conocer la trayectoria de esta escultura en las primeras etapas a su llegada a la ciudad, se tienen datos y fotografías que ubican a la Diosa Fortuna en el patio central del Liceo de Niñas hacia el año 1906, posteriormente se conoce que fue trasladada en 1919 a la Plazoleta de la Caja del Agua o Llavero Curiel en Avenida Circunvalación-Santa Eduvigés, junto al casetón de cantera dedicado al sistema de aguas potables de la ciudad; por último, desde el año 1981, se ubicó en la Plaza Tapatía... Además de lo anterior, existen registros de autores de varios libros, que señalan que piezas *gemelas* de la misma autoría que la Diosa Fortuna, denominadas *La Paz* y *La Guerra* (es decir de Nicoli), se ubicaban en los costados del balcón central del Palacio de Gobierno, hasta que durante el periodo de la Administración Pública Estatal del entonces Gobernador Constitucional Licenciado José Guadalupe Zuno, fueron bajadas y regaladas a estados vecinos. La Guerra, que fue localizada en el Parque del Gringo en la ciudad de Colima,

¹¹ . BAZÁN DE HUERTA, Moisés. *La escultura monumental en La Habana*. Cáceres, Universidad de Extremadura, 1994, p. 64.

y La Paz, que se había colocado junto al Teatro Juárez en la ciudad de Guanajuato, desconociéndose a la fecha el paradero de esta última”¹².

En las naciones del sur, la actividad de Nicoli, si bien no se afianzó cuantitativamente como vimos en otros países, dejó ejemplos relevantes. En Uruguay, la figura del anciano ubicada en la tumba del hacendado y benefactor Tiburcio Cachón, en el Cementerio Central de Montevideo. La misma responde al modelo de la obra titulada “Il Silenzio”, conservada en la Academia de Bellas Artes de Carrara: “Il personaggio, un vecchio dalle fattezze imponenti, è rappresentato nell’atto di sorreggersi, con la mano sinistra, ad un nodoso bastone”¹³. Hay noticias de la realización (o al menos de un proyecto) de monumento a Fray Bentos, para el mismo país, dato que no hemos podido corroborar fehacientemente. En cuanto a la Argentina, debemos señalar los acuerdos existentes entre el gobierno de ese país y la empresa carraresa de Nicoli, y otras casas como la de Aquiles Limiti (Roma), Palombi & Ippoliti y Giorgio-Berring-Nicoli, proveedores de mármoles y ejecutores de obras para el monumento a la Bandera, comisionado en la primera década del XX a la escultora argentina Lola Mora, discípula en Roma de Giulio Monteverde, para ser emplazado en la ciudad de Rosario. El incumplimiento por parte de la artista con los pagos a dichas empresas derivará en la paralización de las obras, primero de manera provisional y luego de forma definitiva.

La citada obra había comenzado 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 en la que figuró el artista carrarés **Arturo Dazzi** (1881-1966), junto a Leo Gangeri y Duilio Gambelotti. 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, 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.

Dazzi, formado en la Academia de Carrara entre 1892 y 1899, y con prestigio ganado en Italia (en especial en Roma) durante las primeras décadas del XX, participaría entre los años 1955 y 1957 en un destacado proyecto monumentalista americano, como fue el Paseo de los Próceres en Caracas (Venezuela), 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 el propio Dazzi¹⁴. Este “Paseo” había sido proyectado por el arquitecto Luis Malaussena, lo que dio origen a que la obra fuera conocida popularmente como “el malauseo”. 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 mts., 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

¹² . SALAZAR MADERA, Mario Alberto. Iniciativa de Acuerdo Legislativo con el objeto de dar continuidad a la restauración de la Diosa Fortuna. Honorable Congreso del Estado, Guadalajara, Jalisco a 2 de septiembre de 2004. Ver: <http://www.congreso.jalisco.gob.mx/pan/iniciativas/msalazar/Diosa%20fortuna.htm>

¹³ . RUSSO, Severina (a cura di). *La Gipsoteca dell’Accademia di Belle Arti di Carrara*. Carrara, Accademia di Belle Arti, 1996, 2ª ed., p. 154.

¹⁴ . Ver: HUIZI, María Elena (coord.). *La estatuaria de Caracas. Huellas de la historia en el paisaje urbano*. Caracas, Fundarte, 1994, pp. 50-51.

(Bandera, Escudo e Himno) ubicado al final de la avenida de los Próceres. La profusión de ánforas en el conjunto determinó otro de sus mote populares, “el copódromo”¹⁵.

La vinculación de Dazzi con América incluye también proyectos para Cuba, como el monumento al Marchese Cisneros y el monumento al Milite Ignoto dell'Indipendenza cubana (1928)¹⁶, de los cuales no tenemos certeza de su cristalización. Su contacto con el continente se dio desde otras perspectivas, en tanto fueron discípulos suyos dos de los más prestigiosos escultores del Brasil, el anconés Galileo Emendábili, autor de varias obras monumentales en la ciudad de São Paulo (en la que se radicó en el año 1923), y el brasileño Víctor Brecheret, formado en Roma junto a Dazzi entre 1913 y 1919, y considerado el más notable escultor del *modernismo brasileño*. En el caso de Brasil la presencia de escultores y empresarios marmolistas italianos se había acentuado desde finales del XIX, pudiéndose mencionar nombres como el de **Alessandro Sighieri**, formado como artista en Carrara, y que fue autor, en 1901, del monumento a los muertos en el navío Lombardía, homenajeando a los 114 marineros diezmados por la fiebre amarilla en la bahía de Río de Janeiro en 1896¹⁷.

La conmemoración de las “tragedias”, como la señalada de Río de Janeiro, marcarán una constante en la estatuaria monumental americana, tanto en cementerios como en espacios urbanos. Una de las más recordadas en el continente, en este sentido, es la explosión del acorazado norteamericano Maine fondeado en la bahía de La Habana, la noche del 15 de febrero de 1898, suceso que dio origen a la Guerra Hispano-Americana y, consecuentemente, a la Independencia de Cuba. En tal sentido, dos monumentos tuvieron como protagonistas a artistas carrareses, tanto el que se emplazó en Nueva York como el inaugurado en La Habana. Respecto del primero, la iniciativa 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** (1866-1945)¹⁸, nacido en Massa, formado en la Academia de San Lucas de Roma, y radicado a partir de 1888 en Estados Unidos. En este país, al que se dedica un capítulo especial en este libro, podemos citar también al escultor **Pompeo Coppini** (1870-1957), quien se radicaría en Estados Unidos previo paso por Carrara, Pietrasanta y Saravezza, donde ejecutó numerosos modelos funerarios destinados a América. Se radicaría en Estados Unidos a partir de 1896, y sería el autor del monumento a George Washington inaugurado en México en 1910, además de participar en el concurso para el monumento al general Máximo Gómez en La Habana (1916) en el que saldría triunfador Aldo Gamba, natural de Urbino.

En lo que respecta al monumento a las víctimas del Maine a emplazarse en La Habana, el impulso 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 carrarés **Domenico Boni** (1886-1917); el fallecimiento de éste supondría su tardío reemplazo por el español Moisés de Huerta en 1924. No obstante ello, Boni dejaría para la posteridad otros monumentos, construidos y proyectados, sobresaliendo sobre todos ellos el monumento al general Antonio Maceo y Grajales (**FIG. 5**), emplazado en la avenida

¹⁵ . Ver: PINEDA, Rafael. *Las estatuas de Simón Bolívar en el mundo*. Caracas, Centro Simón Bolívar, 1983, pp. 200-202.

¹⁶ . PONENTE, Alessandra. “Arturo Dazzi”. En: *Museo de Arte Italiano de Lima*. Venecia, Marsilio Editori, 1994, p. 97.

¹⁷ . Este personaje, del que desconocemos más datos biográficos, sería el autor de varios libros y opúsculos vinculados a Sudamérica y al Brasil que llevan su nombre como: *In cerca di pietre preziose. Impressioni di un viaggio all'interno del Brasile* (Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1902); *Una nuova ferrovia nell'America del Sud* (Bologna, Soc. Coop. Tip. Azzoguidi, 1904); *Il Brasile, dalla scoperta della Costa e confini interni al suo odierno sviluppo* (Firenze, Tip. G. Spinelli e C., 1915). Asimismo, del ensayo titulado *I marmi di Carrara* (Firenze, Tip. Spinelli e C., 1914).

¹⁸ . Ver: BOGART, Michelle H.. *Public sculpture and the Civic Ideal in New York City, 1890-1930*. Chicago & London, The Chicago University Press, 1989, pp. 194-204.

del Malecón y probablemente el más significativo de la capital cubana durante la primera mitad del XX. Su construcción se decretó en 1910, convocándose un concurso del que participaron 26 artistas, entre ellos el catalán Pedro Carbonell y Huguet, el alemán Gustav Eberlein, el palermitano Giovanni Nicolini, y Domenico Boni, a la postre triunfador del mismo y autor del monumento que, ejecutado en su taller de Madrid, se inauguró en 1916.

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*¹⁹.

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, de la singular naturaleza de la epopeya mambisa que Maceo ejemplarmente lideró”²⁰.

La repentina muerte de Boni en 1917, a los 30 años de edad, truncó una trayectoria ascendente de la que formaban parte para entonces otros proyectos de envergadura como un monumento a Martí para el Parque Central de La Habana²¹, que más de veinte años después, en 1938, sería recuperado en parte para uno de los proyectos presentados al concurso del monumento a dicho prócer cubano a realizarse en esa ciudad, en concreto el presentado por los prestigiosos arquitectos Evelio Govantes y Félix Cabarrocas quienes incorporaron dos grupos estatuarios que había diseñado Boni en 1917. Éste llegó, sí, a cristalizar cuatro esculturas de mármol para el Teatro Nacional de México, el monumento a Francisco Frías y Jacott en la capital cubana y otras obras dispersas en el continente americano.

La radicación de Boni en Madrid había obedecido a su vinculación al taller del conocido escultor catalán Agustín Querol, gracias a lo cual su trayectoria quedó enlazada a uno de los monumentos más emblemáticos del continente, *La Carta Magna y las cuatro regiones argentinas*, de Buenos Aires, más conocido como el monumento de los españoles, por ser la colectividad española la que lo donó a esa ciudad con motivo del Centenario de 1910. Querol, murió en 1909 sin haber podido llevar a cabo su obra y fue elegido en su reemplazo el escultor Cipriano Folgueras. Desgraciadamente éste también falleció poco después, a principios de 1911, y se designó a los escultores Cerveto y Boni para dirigir las obras. En mayo de 1913 una huelga en Carrara paralizó el envío de mármol a España y detuvo los trabajos; este hecho sumado a otras vicisitudes negativas (entre ellas la muerte de Boni), retrasarían la inauguración del monumento hasta 1927²².

Retornando nuestras miradas sobre La Habana, queremos agregar la labor de otros artistas carrareses, los hermanos **Andrea** y **Alessandro Baratta**, cuya vinculación a América fue propiciada en buena medida por la relación con el escultor cubano José de Vilalta-Saavedra,

¹⁹ . BAZÁN DE HUERTA, ob. cit., 1994, pp. 67-69.

²⁰ . PEREIRA, María de los Ángeles. “‘El Titán de Bronce’: empeños y realidades de su imagen escultórica”. *Universidad de La Habana*, La Habana, N° 246, 1996, pp. 189-197, p. 189.

²¹ . “El monumento a Martí”. *Arquitectura*, La Habana, t. I, N° 2, agosto de 1917, pp. 17-18.

²² . Cfr.: *Monumento de los Españoles. Memoria de la Comisión Española del Centenario Argentino*. Buenos Aires, 1927, pp. 120-133.

con quien realizarían el monumento a los Estudiantes de Medicina fusilados en 1871, emplazado en el Cementerio de Colón en 1889. Al decir de Moisés Bazán de Huerta, “el concepto expresado es cómo *la conciencia pública, a través del tiempo, justifica la inocencia*, y encarna tal premisa en sendas imágenes plásticas. Así, en el cuerpo superior, una urna precede a un obelisco cubierto con manto y corona; aparece flanqueado por las figuras de la *Conciencia pública y la Justicia*, mientras en la base del panteón se disponen medallones en bronce con los retratos de los fusilados, y en el frente se abre una puerta de donde surge la *Inocencia*, saliendo de las tinieblas a la Luz²³ (FIG. 6).

Indudablemente es en los cementerios americanos donde la huella de los artistas italianos y las marmolerías peninsulares es mayoritaria. Aun está pendiente como tarea el hacer concienzudos inventarios de las obras de arte de los espacios funerarios monumentales del continente para trabajar con una información del todo adecuada. Los investigadores disponemos de una información sesgada, limitada a los datos y análisis que diferentes autores pusieron de manifiesto en trabajos que están mas bien dispersos, sumado al registro que personalmente hemos podido hacer *in situ* en los últimos años. Son tantos los cementerios a lo largo y ancho de Latinoamérica, y tantas las referencias aun no rescatadas, que en la actualidad cualquier estudio globalizador que se acometa parte con desventaja, viéndonos obligados los investigadores a mencionar componentes, autores y obras en número limitado.

Entre los cementerios más “italianos” de Latinoamérica podemos señalar el de Guayaquil, que entre 1823 y 1900 funcionó dependiendo de la Iglesia, y a partir de entonces se convirtió en “Cementerio General” administrado por una Junta de Beneficencia. La obra de numerosos artistas italianos, originarios o descendientes, puede localizarse allí. Pietro Capurro, nacido en Novi Ligure y con numerosas e importantes obras firmadas en Génova, o Enrico Pacciani, natural de San Remo, autor de tumbas en Staglieno y que se radicaría en Guayaquil a partir de 1925, son dos de los artistas más representados en dicho camposanto. Desde finales del XIX hasta bien entrado el XX encontramos referencias a Carrara, ya sea a través de la utilización de sus mármoles o por la presencia de artistas, como es el caso de **Luigi Milani**, quien en 1939 firma en Carrara el mausoleo del niño Leonardo E. Bello Pérez, sepulcro dedicado por sus padres y en el que se ve al fallecido siendo abrazado por su madre sobre el lecho, cubierto de rosas (FIG. 7). Milani sería autor, también en mármol de Carrara, de otras obras localizadas en Ecuador, concretamente la chimenea ubicada en el salón principal del edificio de la Cancillería de Quito (1947) como asimismo el zócalo de las escaleras de acceso del mismo edificio.

En Quito existe otra obra vinculada a la tarea de un “carrarés de adopción”. Se trata del monumento a los Héroes del 10 de Agosto de 1809, encargado por el presidente Luis Cordero al escultor italiano Juan Bautista Minghetti y materializado por el arquitecto Lorenzo Durini Vassalli con la estrecha colaboración de sus hijos Francisco y Pedro Durini Cáceres. Inaugurado en 1906 en la Plaza Grande (desde entonces de la Independencia), la tarea de fundición de los bronce le cupo a **Adriático Froli** (1858-?). Aunque nació en Pisa, Froli estuvo vinculado a Carrara desde época temprana, siendo premiado en mayo de 1880 en la Academia de Bellas Artes y pensionado para proseguir estudios en Roma. Entre los años 1908 y 1925 habría de desempeñarse en la comisión de concursos de la citada institución²⁴.

Las actuaciones de Adriático Froli en América son contadas, y de las que tenemos constancia, están vinculadas a la acción de los Durini, como ocurre también con Pietro Capurro. Entre todas destacan las dos esculturas realizadas para el Teatro de San José de Costa Rica (FIG. 8) y, sobre todo, la estatua de Miguel García Granados en Guatemala, declarada monumento

²³ . BAZÁN DE HUERTA, ob. cit., 1994, p. 144.

²⁴ . PANZETTA, Alfonso. *Nuovo dizionario degli scultori dell'Ottocento e del primo Novecento*. Torino, Adarte, 2003, t. I, p. 337.

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 Reformadores²⁵.

Otro artista actuante en Ecuador es **Giovanni Del Vecchio**, de quien podemos señalar como relevante el mausoleo de la familia Avilés-Boloña (firmada en Carrara en 1900) en el Cementerio General de Guayaquil (FIG. 9). La labor como escultor funerario de este artista se extiende a otros países del continente, en especial Uruguay, donde hay amplia constancia de su trabajo en cementerios como el de la ciudad de Paysandú y también en el Central de Montevideo, otro de los grandes reservorios de escultura italiana, con nombres como los de Giuseppe Livi, Giovanni Azzarini, Carlo Nicoli o Del Vecchio.

En lo que atañe a Del Vecchio podemos señalar la tumba Aramburu en Montevideo, y sobre todo el ecléctico mausoleo del estanciero Manuel Stirling y su esposa Nicolasa Argois en Paysandú, realizado en 1898 en Carrara, 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 definitivo²⁶. Esto es demostrativo de los incidentes que acompañaron a menudo los traslados de obras escultóricas desde Europa a América, más cuando, como en este caso, los destinos de las mismas se encontraban alejados de los puertos de recepción. La obra de Del Vecchio en dicho cementerio se amplía a otros muy destacados monumentos como los del capitán Eusebio Francia (1894), el dedicado a los Servidores de la Patria o al Soldado Desconocido (1897), el monumento de los Caídos en la Acción del Quebrado, el del doctor Manuel Olaechea y el panteón de la familia Apotheloz²⁷.

De todos los artistas carrareses actuantes en el Uruguay, indudablemente la figura más señera es la de **Giuseppe Francesco Livi** (1828-c.1890), artista formado en la Academia de Bellas Artes de Carrara donde recibiría premios y reconocimientos entre 1845 y 1852. Poco después, y previo paso por Firenze, Livi viajaría a Sudamérica para radicarse sucesivamente en Río de Janeiro, Buenos Aires, la provincia argentina de Entre Ríos, y finalmente Montevideo. En la capital argentina destaca la placa en relieve con el tema *Dejad que los niños vengan a mi*, sobre la tumba del educador Juan Andrés Luis Gonzaga de la Concepción de la Peña, que se encuentra en el Panteón de los Ciudadanos ilustres, en el Cementerio de la Recoleta, como también el busto de ese personaje, que corona la tumba.

Sus primeros contactos artísticos conocidos con el Uruguay se darán a partir de 1859 cuando fue erigida en Paysandú una estatua de la Libertad por él realizada, de poco más de un metro de altura, y que fue colocada sobre una columna de mármol de Carrara de 3 metros de alto, traída desde Italia. Esta obra fue destruida en 1865 y reconstruida luego en Buenos Aires. Para Paysandú, además de obras escultóricas como el mausoleo del coronel Pedro Ribero para el llamado Cementerio Viejo, Livi ejecutó también obras que fueron integradas al edificio de la Jefatura de Policía (construido en 1860 por Francisco Poncini): las estatuas de la *Justicia* y la *Esperanza*, realizadas en mármol de Carrara y que fueron ubicadas en la parte alta de la fachada principal, tras su llegada desde Toscana en 1862. También Livi es autor de un brocal de aljibe tallado en una sola pieza, que se halla en el mismo edificio.

La radicación de Livi en Uruguay a partir de 1859-60, tras establecer su estudio en la montevideana calle Andes 62, devendría en una gran sucesión de encargos, potenciada por el prestigio ganado en las academias de Carrara y Firenze, lo que, para entonces en una ciudad americana, era una carta de presentación inmejorable. Destacará sobre todo en la estatuaria funeraria, desde época temprana, realizando obras para el Cementerio Nuevo (hoy Central) de Montevideo como *La Piedad* (1860), el Descendimiento de la Cruz (para la Rotonda), y los

²⁵ . DURINI, R., Pedro M.. *Ecuador Monumental y sus obras hermanas en América*. Quito, Edición del Autor, 1995, p. 64.

²⁶ . DE CARLI, Laura. "Cementerio Viejo o monumento a perpetuidad. Ciudad de Paysandú. República Oriental del Uruguay". En: RODRÍGUEZ BARBERÁN (1993), pp. 310-311.

²⁷ . *Ibidem*, p. 311.

mausoleos de Atanasio Lapido (1862), el del teniente coronel Atanasio Sierra (1862) (FIG. 10), Santiago Mussio (c.1864), coronel Pablo Pedro Bermúdez (c.1865), Leandro Gómez (c.1865), Venancio Flores (h.) (1866) y Bernabé Rivera (c.1866). La más importante de todas sus obras funerarias, no obstante, será el monumento a los Granaderos sacrificados en el Paso de Quinteros (FIG. 11), ejecutado por Livi en 1868, año en el que partiría a Europa para radicarse en Francia, después de más de una fructífera década en Sudamérica. Una de sus primeras obras había sido el grupo de tres figuras titulado La Caridad, que expuso un tiempo en su taller, y que se halla en el hall de entrada del Hospital Maciel. También es de mano suya la lápida del sepulcro de Venancio Flores en la Iglesia Matriz²⁸.

La obra más conocida de Giuseppe Livi, por ubicación y significado simbólico, es la Columna de la Paz, conocida también como “Estatua de la Libertad” (FIG. 12), inaugurada el 20 de febrero de 1867 en la Plaza Cagancha de Montevideo, conmemorativa de la Paz de la Unión celebrada dos años antes, en febrero de 1865, entre partidos políticos rivales. 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, 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. 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 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 cadenas²⁹.

En la otra nación rioplatense, en la Argentina, otra Columna coronada por la figura de la República, tendría como protagonista a otro escultor carrarés. Se trata de **Alessandro Biggi** (1848-1926). Formado en la Academia de Bellas Artes de Carrara, su ciudad natal, en 1874 lograría el Premio Fabbriotti y al año siguiente sería nombrado profesor honorario de la Academia. En 1880, con sólo 32 años de edad, se embarcará hacia la Argentina, y sólo tres años después se inauguraría su monumento americano más conocido, el dedicado a los Próceres ubicado en la Plaza 25 de Mayo de la ciudad de Rosario. Se trata de una columna rematada con la figura de la República portando la bandera, y que en su basamento incorpora las estatuas de pie de San Martín, Belgrano, Moreno y Rivadavia (FIG. 13).

Otro destacado monumento de esa ciudad santafesina está firmado por Biggi: es el monumento a Giuseppe Garibaldi, el Héroe de dos mundos, ubicado en el Parque de la Independencia, en la confluencia del Boulevard Oroño y la calle Cochabamba (Plaza Italia) (FIG. 14). El mismo, ejecutado en mármol por Biggi en 1885, se instaló primitivamente en la entrada de la Liga Masónica (calle Laprida 1029), el 8 de octubre de 1898, y en 1906 sería emplazado en el sitio en que se encuentra actualmente. Lamentablemente, si bien la estatua principal se conserva en buen estado, las figuras del pedestal fueron en su mayoría destruidas. Biggi sería asimismo autor de algunas obras de carácter funerario en la Argentina, pudiendo señalarse en tal sentido las referencias existentes a la realización de la parte escultórica del

²⁸ . LAROCHE, W. E.. *Estatuaria en el Uruguay*. Montevideo, Biblioteca del Palacio Legislativo, 1981, t. I, pp. 28 y 265.

²⁹ . PEDEMONTE, Juan Carlos. *Montevideo: hombres, bronce, mármol*. Montevideo, Barreiro y Ramos, 1971, pp. 68-69.

mausoleo Berisso en el cementerio de la Recoleta, en Buenos Aires³⁰. En el mismo recinto, se halla el mausoleo de Juan Gardey y familia, con dos figuras femeninas esculpidas y firmadas por “Voegelé-Biggi, Carrara” (FIG. 15 A, B y C). En el Cementerio del Buceo, en Montevideo, se halla otra obra de Biggi, el mausoleo Facio.

La trayectoria de Alessandro Biggi está jalonada por importantes encargos, premios y distinciones, y entre sus obras en Italia podemos destacar fundamentalmente 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. Es autor asimismo de los relieves laterales del monumento a Pellegrino Rossi en la Piazza Gramsci, en Carrara, cuya estatua principal fue ejecutada por Pietro Tenerani.

Como últimas referencias en este recorrido por la labor de artistas carrareses en Latinoamérica, debemos señalar a algunos actuantes en el Perú, país al que se le dedica un apartado especial dentro de este volumen. Por ello nos limitaremos a hacer mención de dos obras relevantes, ambas emplazadas en Lima, una de carácter funerario y otra en pleno centro de la ciudad. La primera de ellas se trata del mausoleo de Felipe Pardo y Aliaga, que el Cav. **Vincenzo Bonanni Esegui** firmó en Carrara en 1869 (FIG. 16). Respecto de la otra, es la imponente *Fuente de la Unión de las Razas* (1924), más conocida como *Fuente China* por haberla dedicado esa colectividad al Perú en el Centenario (FIG. 17). La misma fue realizada por el arquitecto milanés Gaetano Moretti con la colaboración de los escultores Giuseppe Graziosi y el carrarés **Valmore Gemignani** (1878-1958), 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”³¹. De Gemignani son pocas las noticias americanas que tenemos, pudiéndose señalar además de la *Fuente China*, la escultura de Alessandro Volta para la Escuela Superior de Ingeniería de Buenos Aires, de 1920, año en el que se había trasladado hacia esa ciudad.

Finalizamos este ensayo insistiendo en la necesidad de seguir indagando sistemáticamente, tanto en lo que toca a la presencia de artistas carrareses como a los incontables autores de otras regiones de Italia que dejaron su impronta en la monumentalización urbana y funeraria de Latinoamérica. Esperamos que este sintético panorama pueda servir para cotejar algunas líneas de investigación, y fungir como un punto más de partida para detectar y poner en valor ese rico patrimonio.

³⁰ . GUERRA, Nicola. *Partir bisogna: storie e momenti dell'emigrazione apuana e lunigianese*. Massa, Amministrazione provinciale, 2001, pp. 197-200.

³¹ . GAMARRA PUERTAS, José Antonio. *Historia y odisea de monumentos escultóricos conmemorativos*. Lima, 1974, p. 197.

ILUSTRACIONES

1. Carga de mármol de Carrara destinada al Palacio Legislativo de Montevideo, Uruguay (c.1914). (Foto Valenti, Carrara. Colección CEDODAL, Buenos Aires).
2. Giovanni Anderlini. Monumento a Simón Bolívar (1884). Guayaquil, Ecuador. (Foto: Rodrigo Gutiérrez Viñuales, 2005).
3. Carlo Nicoli. Monumento al Soldado Desconocido (1919). Matanzas, Cuba. (Foto: Rodrigo Gutiérrez Viñuales, 2001).
4. Carlo Nicoli. Monumento a Cervantes (1908). La Habana, Cuba. (Foto: Rodrigo Gutiérrez Viñuales, 2001).
5. Domenico Boni. Monumento a Maceo (1916). La Habana, Cuba. (Foto: Rodrigo Gutiérrez Viñuales, 2001).
6. José de Vilalta-Saavedra, Andrea y Alessandro Baratta. Monumento a los Estudiantes de Medicina fusilados el 27 de noviembre de 1871 (1889). Cementerio de Colón, La Habana, Cuba. (Foto: Rodrigo Gutiérrez Viñuales, 2001).
7. Luigi Milani. Mausoleo de Leonardo E. Bello López (1939). Cementerio General de Guayaquil, Ecuador. (Foto: Rodrigo Gutiérrez Viñuales, 2005).
8. Adriático Froli. Estatua de Calderón de la Barca. Teatro Nacional, San José de Costa Rica. (Foto: Graciela María Viñuales).
9. Giovanni Del Vecchio. Mausoleo de la Familia Avilés-Boloña (c.1900). Cementerio General de Guayaquil, Ecuador. (Foto: Rodrigo Gutiérrez Viñuales, 2005).
10. Giuseppe Livi. Mausoleo del teniente coronel Atanasio Sierra (1862). Cementerio Central de Montevideo, Uruguay. (Foto: Rodrigo Gutiérrez Viñuales, 1999).
11. Giuseppe Livi. Monumento a los Granaderos sacrificados en el Paso de Quinteros (1868). Cementerio Central de Montevideo, Uruguay. (Foto: Rodrigo Gutiérrez Viñuales, 1999).
12. Giuseppe Livi. Columna de la Paz (1867). Montevideo, Uruguay. (Foto: Juan Luis Isaza).
13. Alessandro Biggi. Monumento a los Próceres (1883). Rosario, Argentina. (Foto: Ramón Gutiérrez).
14. Alessandro Biggi. Monumento a Giuseppe Garibaldi (1885). Rosario, Argentina. (Foto: Rodrigo Gutiérrez Viñuales, 2006).
15. Alessandro Biggi y Voegele. Mausoleo de Juan Gardey y Familia (1885). Cementerio de la Recoleta, Buenos Aires, Argentina. (Foto: Rodrigo Gutiérrez Viñuales, 2006).
16. Cav. Vincenzo Bonanni Esegui. Mausoleo de Felipe Pardo y Aliaga (1869). Museo Presbítero Maestro, Lima, Perú. (Foto: Rodrigo Gutiérrez Viñuales, 2006).
17. Gaetano Moretti, Giuseppe Graziosi y Valmore Gemignani. Fuente de la Unión de las Razas (1924). Lima, Perú. (Foto: Rodrigo Gutiérrez Viñuales, 2006).