

“Italia y la estatuaria pública en Iberoamérica. Algunos apuntes”. En: Sartor, Mario (coord.). América Latina y la cultura artística italiana. Un balance en el Bicentenario de la Independencia Latinoamericana. Buenos Aires, Istituto Italiano di Cultura, Buenos Aires, 2011, pp. 221-243. ISBN: 978-987-25843-1-3

ITALIA Y LA ESTATUARIA PÚBLICA EN IBEROAMÉRICA. ALGUNOS APUNTES¹

Rodrigo Gutiérrez Viñuales
Universidad de Granada

Arte y artistas italianos en los espacios públicos americanos

La presencia de los italianos en la monumentalización de la América emancipada fue notoriamente temprana respecto de las fechas de cristalización de la Independencia. Dejando de lado aquellos artistas y artífices europeos radicados en nuestras naciones, el primer monumento de importancia hecho por un italiano y enviado desde Europa, fue la fuente dedicada a Bolívar en la Plaza de Armas de Chile realizada por Francesco Orsolino en 1829 e inaugurada en 1836 (**Fig. 1**). Por pura coincidencia ese mismo año y el siguiente, marcan la aparición de las primeras obras de relevancia italianas en Cuba, las fuentes de la India o Noble Habana y la de los Leones, encargadas a Génova para ubicarse en la capital y realizadas por Giuseppe Gaggini. En otra ciudad de la isla, en Matanzas, también en 1836, se inauguraba el monumento al ya fallecido rey Fernando VII, obra de otro importante artista genovés, Ignazio Peschiera (**Fig. 2**). Nótese que en los casos cubanos estamos hablando de un país al que aun le quedaban varias décadas sujeto al poder español, y cómo éste, tomando como paradigma de perfección al academicismo italiano, encargaba directamente las obras a Italia y no a autores españoles. Esto a menos que estuvieran radicados en la tierra del Dante, como fue el caso de Antonio Solá, quien desde Roma había enviado dos años antes la estatua del mismo monarca que fue inaugurada en La Habana.

La amplia presencia italiana en Iberoamérica a lo largo del XIX se debe entre otras razones a la gran cantidad de inmigrantes llegados desde ese país, en especial a Brasil y Argentina. Pero no debe soslayarse como aspecto fundamental la posesión por parte de Italia de la tradición clásica, de enorme relevancia en el plano internacional, y cuya “marca registrada” gozó de enorme fortuna en el continente americano, aun más que los lineamientos marcados por Francia en dicha centuria, que prevalecieron en Europa. La presencia, como veremos a continuación, se realizó de manera directa, a través del afincamiento de artistas y artesanos italianos, entre estos últimos especialmente los marmolistas, e inclusive agentes dedicados a la importación de mármoles para edificios públicos y monumentos desde las canteras más afamadas como Carrara² 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

¹ . Este ensayo es extracto de nuestro libro *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*. Madrid, Cátedra, 2004, y ha sido adaptado, con algunos agregados, para la presente publicación.

² . Ver nuestro trabajo: “Carrara nell’America Latina. Industria e creazione scultorea”, In S. BERRESFORD (ed.), *Carrara e il Mercato della Scultura 1870-1930*, Milano, Federico Motta Editore, 2007, pp. 254-259.

Sborgi, quien refiere a Staglieno como un verdadero “laboratorio del imaginario de la muerte”, cita una estadística de 1895, hecha en Buenos Aires, por la cual se indicaba la existencia de 439 escultores en la ciudad de los cuales 200 eran italianos, cifra por demás elocuente.

Así, la omnipresencia italiana se dio fundamentalmente a través de la importación de obras. En este sentido, además de las de Staglieno, diversos autores han advertido el alto porcentaje de tumbas existentes en cementerios americanos provenientes de centros tradicionales como Carrara, Pietrasanta y Florencia, importaciones que eran realizadas a través de las marmolerías italianas establecidas en diversas ciudades. Es importante señalar que este tipo de obras resultaba, por su carácter simbólico de tintes universalistas, menos “conflictiva” que el monumento público, donde las cuestiones de identificación nacionalista limitaba la libertad de los artistas y las representaciones se miraban con lupa. El oportunismo de que hicieron gala los italianos para promocionarse llegó inclusive a que algunos grabasen en las propias obras, además de la firma de rigor, la dirección de sus talleres con la finalidad de atraerse más encargos; es el caso del mausoleo de José Semino en el cementerio de la Recoleta (Buenos Aires) en el que el escultor Federico Fabiani coloca al lado de su rúbrica su dirección “in Genova, Piazza Romana”. Fabiani ya se había consolidado en el mercado internacional de escultura mediante la ejecución de réplicas de sus obras más prestigiadas entre ellas el monumento funerario de Rocco Piaggio (1897) copiado en la tumba de María Eraso en Caracas y en el cementerio de Rosario (Argentina), además de en varias ciudades europeas³. Otro tanto puede decirse del ángel de Giulio Monteverde, que aparece entre otros muchos camposantos en el de Tepeyac (México).

En Lima, hacia 1860, estaban ya instaladas al menos dos marmolerías, ambas regidas por Ulderico Tenderini, considerado el mayor importador y contratista de obras en mármol de la capital peruana. Su establecimiento de la calle de Zárate ofrecía al público “mausoleos al uso de Europa y a la inglesa, pilas para patios y para templos, conchas para agua, columnas, estatuas...”, atendiendo asimismo a pedidos en base a catálogos europeos. Tenderini importó gran cantidad de los mausoleos para el cementerio Presbítero Maestro. En aquel año se inauguró el monumento a Colón de Revelli (**Fig. 3**), para cuya colocación había llegado desde Italia Francisco Pietrosanti, quien viendo el panorama de negocios que se abría en Lima decidió radicarse dedicándose a la importación. Otro empresario fue Antonio Restelli⁴. Mientras, en La Habana, a mediados de la década de 1850 (siendo Cuba española), existían en la ciudad al menos dos marmolistas italianos, Domenico Deangeli y la casa Piotti y cía., que fueron ternados para realizar el pedestal del monumento a Isabel II inaugurado en 1857, basamento que finalmente recayó en Juan Bautista Biasca. Muchas de estas empresas dotaban también a las residencias de clase alta de todo tipo de objetos decorativos tan caros al gusto de la época.

En México, “el gusto por estas obras había empezado a formarse... desde antes del Imperio. Con el surgimiento de las clases medias de la ciudad, la demanda de ‘objetos de buen gusto’ para adornar las casas se hizo cada vez mayor. Uno de los principales proveedores de estos objetos suntuarios fueron los Hermanos Tangassi, escultores italianos que llegaron a México en los años cuarenta, trayendo consigo lo que se producía en su fábrica de Volterra”; los Tangassi se encargarían entre otras obras de los monumentos a los Héroes de 1847 en Churubusco y Molino del Rey, inaugurados ambos en 1856. “En 1868 organizaron exposiciones y venta en las galerías de los altos del Teatro Nacional, donde se dieron cita ‘los conocedores’ para comprar candelabros, fuentes de alabastro, chimeneas de

³ . F. SBORGI, “L’Ottocento e il Novecento. Dal Neoclassicismo al Liberty”, In *La scultura a Genova e in Liguria*, Génova, Casa di Risparmio di Genova e Imperia, 1988, pp. 398-399.

⁴ . N. MAJLUF, *Escultura y espacio público. Lima, 1850-1879*, Lima, IEP, 1994, p. 28.

mármol, cornisas, lámparas, angelitos y toda suerte de halagadores objetos para conformar su ambiente particular”⁵. En la ciudad de México, para 1914, existían dos empresas dedicadas exclusivamente al comercio del mármol, casi con total seguridad de origen italiano: la fundada en 1892 por Augusto C. Volpi, y la “Marmolería Italiana”, de Aqueiles Yardella⁶. Volpi realizaría entre otras destacadas obras, el monumento al general Nicolás Bravo donada por la colonia española en 1910, ubicada frente a la Escuela Cantonal Francisco Clavijero en Veracruz.

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

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

Al estudiar el caso de la ciudad de Ribeirão Preto, señala como una de las mayores dificultades la falta de mano de obra especializada en el tratamiento del mármol, lo que se agravaba con el hecho de que en las escuelas de Artes y Oficios no se solían enseñar estos aspectos. Esto llevó a los marmolistas italianos a formar operarios en sus propios establecimientos, que por lo general eran los propios hijos del dueño o inmigrantes italianos que buscaban una manera de ganarse la vida. La idea del taller donde se daba la relación maestro-aprendiz fue la tónica que prevaleció, como se dio en el caso del marmolista Carlo Barberi quien instaló su firma en 1892, formando a sus alumnos a través de preceptos clasicistas ya que el gusto y la demanda no se habían apartado, por lo general, de estos lineamientos⁷.

Otras actividades vinculadas al arte escultórico se desempeñaron en los talleres de yesería, y muchos de ellos se debieron a iniciativa de inmigrantes italianos, o, como en el

⁵. E. URIBE, “Comentarios al catálogo. Escultura”, In E. ACEVEDO, E. URIBE, *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.

⁶. F. SBORGI, “Alcune note sulla diffusione della scultura italiana tra fine ottocento e inizi novecento”, in L. MOZZONI, S. SANTINI (coords.), *L’Architettura dell’Eclittismo*. Napoli, Liguori Editore, 1999, p. 164.

⁷. Cfr.: M. E. BORGES, *Arte funerária no Brasil (1890-1930). Ofício de marmoristas italianos em Ribeirão Preto*, Belo Horizonte, C/Arte, 2002, pp. 86-93.

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

Con el tiempo el Taller tuvo renombre convirtiéndose en la fábrica de yeso más grande de la ciudad, y un alto porcentaje de las molduras de viviendas y obras de la década del 1930 fueron construidas en el mismo, siguiendo en casos modelos consultados en catálogos europeos de circulación americana. Vinculado al Taller trabajaba el escultor Luis Ramacciotti, autor de numerosas maquetas y modelos artísticos que ofrecía aquel. Entre sus obras más salientes se encuentra la fuente-monumento a Neptuno en el Parque Sarmiento de Córdoba y una serie de estatuas que se hallan en la fachada de la iglesia de los Capuchinos donde sobresalen las figuras de los esclavos que sostienen las torres y que fueron realizados in-situ a varios metros de altura. Otras estatuas se realizaron para los parques de residencias privadas como la estancia de la familia Minetti en Río Ceballos, o el Cristo del Campo de Bordenave, siguiendo un modelo de Ramacciotti⁸.

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

La estatua de García Granados (**Fig. 4**) se halla ubicada sobre una columna clásica en cuyo pedestal se sitúan las figuras alegóricas de la Libertad, la Historia, la Justicia y la República; esta última, en el frente, aparece de pie sosteniendo con una mano el pabellón nacional y con otra la corona de laurel. Cuatro leones, en un estadio inferior, representan a la Paz, la Constitución, el Progreso y la Unión⁹. En cuanto a Barrios, otra de sus conmemoraciones es la que se encuentra en San Marcos, realizada por Borfhi, que posiblemente sea la primera estatua fundida en el país¹⁰. En Honduras, por caso, varias de las primeras estatuas importantes, como la de José Cecilio del Valle, en mármol, y los bustos del general Cabañas y el padre José Reyes tuvieron que ser encargadas a Italia.

⁸ . A. RIGHETTI, *Investigación de técnicas de moldeado de yeso para su aplicación en la recuperación del Patrimonio Arquitectónico*, Córdoba, Secretaría de Extensión, Universidad Nacional de Córdoba, 1999. Trabajo de beca.

⁹ . P. M. DURINI R., *Ecuador Monumental y sus obras hermanas en América*, Quito, Edición del Autor, 1995, p. 64.

¹⁰ . G. GRAJEDA MENA, *Cincuenta años de escultura en Guatemala, 1910-1960*, "Antropología e Historia de Guatemala", Guatemala, vol. XIII, N° 1, enero de 1961, p. 48.

Todas ellas, junto al monumento ecuestre de Francisco Morazán, obra del francés Léopold Morice, fueron inauguradas el 30 de noviembre de 1883 por el general Bográn al tomar posesión de la presidencia de la República¹¹.

Quizá el caso más destacado en el continente sea el de la citada familia de los Durini, de origen genovés. En San José de Costa Rica hallamos ya en 1886 a Francisco Durini Vassalli anunciándose como escultor y negociante de mármoles, quien desempeñaría papel esencial en una de las obras públicas más relevantes de la ciudad, el Teatro Nacional. En 1893 se multiplicaron los contratos en su favor para proveer a la obra de columnas, pavimentos, estatuas, mármoles y otros enseres, para lo cual se trasladó a Italia enviando desde allí dichos elementos, recibiendo en San José su hermano Lorenzo. Estas tareas dieron notoria fama a la firma “Durini Hermanos” que se presentaban como “escultores, arquitectos. Empresarios constructores y negociantes de mármoles”, sucediéndose los contratos en los años 1895 y 1896 para abastecer a la clientela de pilastras, adornos para fachadas, pedestales además de los componentes que ya proveían con anterioridad. Para el Teatro gestionaron asimismo y trajeron desde Italia el telón de boca, pintado por Carlo Orgero, y las esculturas de Pietro Bulgarelli (la Danza, la 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 Rovescalli¹².

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

En el caso de la Argentina es hartamente revelador el caso del escultor veneciano Víctor de Pol, formado en distintas ciudades italianas junto a maestros de la talla de Ettore Ferrari, Augusto Passaglia -también maestro de los argentinos Francisco Cafferata y Arturo Dresco- en Florencia y Giulio Monteverde en Roma. La llegada de de Pol a la Argentina en 1887 está vinculada a la construcción de la ciudad de La Plata, fundada un lustro antes; arribó tras ser recomendado por Monteverde cuya vinculación al país se había iniciado con la realización del monumento a Mazzini en Buenos Aires. Las tareas que asumió de Pol fueron dos fundamentalmente: la realización de las estatuas alegóricas y doce bustos de científicos europeos para el Museo de Ciencias Naturales de La Plata y las obras escultóricas para el Palacio Legislativo. Retornado a Italia en 1890, la presión de los encargos desde la Argentina le hicieron regresar de forma definitiva en 1895¹³. Podríamos comparar su trayectoria en tal sentido con la del catalán Torcuato Tasso, reputado en Barcelona pero decidido a afincarse en el país americano para hacer frente a numerosas comisiones.

¹¹. L. MARIÑAS OTERO, *La escultura en Honduras*, “Cuadernos Hispanoamericanos”, Madrid, Nº 125, mayo de 1960, p. 221.

¹². R. BARIATTI, *El aporte italiano al Teatro Nacional*, <http://www.uaca.ac.cr/acta/2000may/rita.htm>

¹³. Cfr.: E. J. ROCCA, *Víctor de Pol, el escultor olvidado*, Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri, 1992.

Así, las solicitudes y la participación en concursos comenzaron a sucederse de tal manera para de Pol que inclusive debió declinar la posibilidad de concurrir al certamen monumental más importante de la Argentina a comienzos del XX, el convocado para dotar a Buenos Aires de un monumento conmemorativo a la Independencia, por hallarse sobrepasado en sus posibilidades de cumplir con todas las obligaciones adquiridas. Desde su regreso en 1895 había obtenido el segundo premio -por detrás de su compatriota Ettore Ximenes- para realizar el mausoleo a Manuel Belgrano (1897), había realizado entre otras obras el monumento a Domingo Faustino Sarmiento para San Juan (1901) y el del obispo Fernando de Trejo y Sanabria colocado en el claustro de la Universidad de Córdoba (1903). En 1906 participó del concurso para erigir un monumento a San Martín en Lima, obra que quedaría en manos del valenciano Mariano Benlliure¹⁴.

En el caso de Brasil la presencia de artistas y artífices italianos se va a acentuar a finales del XIX. Río de Janeiro acogió a numerosos escultores como Luigi Giudice -convocado en 1854 para crear una escuela de escultura, Camillo Formilli y Alessandro Sighieri, autor éste, en 1901, del monumento a los muertos en el navío Lombardia, homenajeando a los 114 marineros diezmados por la fiebre amarilla en la bahía de dicha ciudad en 1896. Por su parte, en São Paulo la impronta fue aun mayor, destacando artistas como Lorenzo Petrucci, Pasquale De Chirico -autor del monumento a Floriano Peixoto en Curitiba-, Virgilio Cestari -autor del monumento a Tiradentes en Ouro Preto (**Fig. 5**) y, curiosamente, de un pabellón neoárabe en el zoológico de Buenos Aires-, Amadeo Zani -autor, entre otros, del monumento a la Fundación de São Paulo inaugurado en 1925 y el dedicado a Giuseppe Verdi-¹⁵.

La presencia italiana fue muy amplia también en los concursos para monumentos. Así, para el citado monumento a la Fundación de São Paulo, en 1910, se habían presentado tres brasileños y tres italianos; para el monumento a la Independencia, nueve eran italianos, siendo los tres primeros premios para artistas de esa nacionalidad: Ettore Ximenes, Luigi Brizzolara y Nicola Rollo. El caso de Brizzolara sería bastante curioso: en 1923 venció en el concurso para el monumento a la República Brasileña en Río de Janeiro -dejando ahora en segundo lugar a Ximenes-, pero dicha obra nunca llegó a ser construida¹⁶. Era al menos la segunda vez que le ocurría esto a Brizzolara, quien ya había visto como, tras haber vencido junto a Gaetano Moretti en el concurso para el monumento a la Independencia Argentina en 1910, su proyecto nunca llegó a cristalizarse. De cualquier manera tendría su compensación al realizar, en São Paulo, el monumento a Carlos Gomes, y otros como el mausoleo Matarazzo en el cementerio de la Consolación en dicha ciudad.

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

¹⁴. Ibidem.

¹⁵. A. CARBONCINI, *Os escultores italianos no Brasil*, Trabajo presentado al "II Congresso Brasileiro de História da Arte", São Paulo, 1984.

¹⁶. Ibidem.

grupos monumentales que coronan el pronaos dedicados a *La Gloria de la Democracia y de las Armas que la defienden* y *La Gloria del Trabajo y de la Ciencia*, ejecutados en Milán en 1928¹⁷.

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

De los artistas participantes del monumento romano podríamos empezar citando a Angelo Zanelli, a quien haremos amplia referencia más adelante, autor de la *Dea Roma* y de los frisos ubicados bajo la estatua ecuestre de Vittorio Emanuele II, y que en América destacó por el Artigas ecuestre de Montevideo (1923) (**Fig. 6**) y las tres estatuas principales del Capitolio de La Habana (1928). Pero también estuvieron presentes en el Vittoriano Giulio Monteverde, autor de *Il pensiero*, Edoardo Rubino con la *Vittoria sui rostri*, Pietro Canonica con *El Tirreno*, Luigi Casadio con *La Basilicata*, Giovanni Nicolini con *La Calabria* y Ettore Ximenes con “El Derecho”. Monteverde había realizado el monumento a Mazzini de Buenos Aires (1878); Rubino, sería el autor tanto del monumento como del mausoleo dedicados a Bartolomé Mitre en la misma ciudad (**Fig. 7**); Canonica realizaría el monumento a Bolívar inaugurado en Roma en 1934 del que se harían copias para varias ciudades americanas; Casadio habría de radicarse en Ecuador, siendo propulsor del indigenismo en ese país y maestro del pintor Camilo Egas; Nicolini sería autor de monumentos en La Habana como los dedicados a Alejandro Rodríguez Velasco (1919), Tomás Estrada Palma (1921) y a José Miguel Gómez (1936) -planteado éste a la manera de un Vittoriano en pequeño-, y del mausoleo de Joaquim Aureliano Nabuco de Araújo, célebre en el proceso de la liberación de los esclavos en el Brasil, sito en el cementerio Santo Amaro de Recife (Brasil)¹⁸; Ximenes autor, entre otras obras americanas, del mausoleo a Belgrano en Buenos Aires (1898) y del monumento a la Independencia en São Paulo (1922) (**Fig. 8**). Eugenio Maccagnani, quien había realizado el monumento a Garibaldi de Buenos Aires (1904) fue el más activo en el Vittoriano siendo autor de *La Filosofía*, la estatua de la Victoria en el perímetro del mismo, un trofeo en uno de los ángulos y, sobre todo, las figuras representativas de las 14 ciudades italianas que rodean el basamento de la estatua ecuestre de Vittorio Emanuele II.

De todos los citados, fueron pocos los que se desplazaron a América, como es el caso de Edoardo Rubino quien viajó en 1908 a Buenos Aires junto a Davide Calandra tras adjudicarse el concurso para el monumento a Mitre, a fin de concretar los acuerdos necesarios y elegir el sitio para el monumento. El contacto con artistas locales quedó reflejado en el retrato de *Edoardo Rubino modelando el monumento al general Mitre* que años después pintaría el argentino Antonio Alice. Fallecido Calandra en 1915, la ejecución quedó a cargo de Rubino, al igual que ocurrió con el monumento a Umberto I para la romana Villa Borghese, inaugurándose finalmente ambas obras en julio de 1927 la primera y en 1926 la de Roma. Rubino, discípulo de Tabacchi y autor de importantes

¹⁷ . Ver: L. BAUSERO, *Los escultores italianos del Palacio Legislativo*, Montevideo, 1965.

¹⁸ . Repr.: “La Ilustración Artística”, Barcelona, año XXXII, N° 1625, 17 de febrero de 1913.

monumentos en Turín como los dedicados a Federico Sclopis (1903-1905), al caricaturista Casimiro Teja (1904), a Edmundo de Amicis (1923), al Carabiniere (1925-1933) en los Jardines Reales, y la estatua-faro de la Victoria (1928) en el Parque de la Rimembranza, además del grupo escultórico del palacio de la Electricidad (1915-1928) en Vía Bertola, mostraba en su obra un lenguaje art nouveau en el que se manifestaban las influencias de Leonardo Bistolfi y del propio Calandra. Un discípulo de Calandra, el turinés Alessandro Chiapasco, había sido para entonces autor del monumento a Guillermo Brown inaugurado en 1919.

Fortuna de Italia en el monumentalismo americano

Posiblemente sea la Argentina el país donde la impronta italiana a través de monumentos quede más temprana y eficazmente patentizada, por lo general gracias a iniciativas privadas de inmigrantes italianos deseosos de establecer en las ciudades, sobre todo en Buenos Aires, lugares simbólicos propios¹⁹. En los últimos años se han publicado algunos estudios que analizan esta presencia, marcando por caso Marina Aguerre una sucesión de monumentos que arranca con el de Giuseppe Mazzini (1878) (**Fig. 9**), obra del conocido escultor Giulio Monteverde (luego maestro del mexicano-brasileño Rodolfo Bernardelli, la argentina Lola Mora y la chilena Rebeca Matte en la capital italiana), que fue construido en la Plaza de Julio (luego Plaza Roma), seis años después de ocurrida la muerte del prohombre italiano; sigue con el de Juan Lavalle por Pietro Costa (1887), y culmina con los dedicados a Giuseppe Garibaldi (1904) del escultor Eugenio Maccagnani, y a Cristóbal Colón (1921) de Arnaldo Zocchi, al que referiremos en el capítulo dedicado a los monumentos colombinos. Fueron medios para entroncar la participación italiana en la configuración de una identidad nacional argentina. En el caso de Garibaldi, se trataba de una figura ligada a la vida rioplatense por su participación en campañas militares mucho tiempo antes de ser una gloria italiana por sus luchas por la Unificación.

Comenzando con el de Mazzini, cuya erección fue potenciada por la masonería argentina y en especial por Domingo Faustino Sarmiento, es una estatua que ya impone aires renovadores en su tratamiento, por caso la analizada característica de “huída del pedestal”. Su gestión e instalación no estuvieron exentas de polémica. El prócer italiano aparece de pie, apoyando la mano derecha sobre una silla y sosteniendo con la izquierda un conjunto de documentos. Debe señalarse la existencia en el Museo del Resurgimiento de Génova de otra estatua de Mazzini ejecutada por Monteverde, esta en bronce y fechada en 1878, que si bien en general tiene características similares a la de Buenos Aires, difiere en el diseño de la silla y sobre todo en la postura más natural del personaje, que aparece en este caso con la mano izquierda dentro de uno de los bolsillos del pantalón²⁰. De esta obra se hizo una copia que fue incorporada en 1972 al monumento a Mazzini con el que la ciudad de Milán le homenajeó con motivo del centenario de su fallecimiento, innovadora obra de Pietro Cascella. De Mazzini existe también en Buenos Aires, en el Hospital Italiano, un busto realizado por el piemontés -radicado en la Argentina- Giovanni Arduino, autor también del monumento a Mitre en San Isidro y de la estatua del Derecho ubicada en la Escuela Roca de la capital.

La de Monteverde había sido enviada en 1876, y al año siguiente el escultor embarcó otra destinada al Uruguay, tras ser encargada por los italianos de Montevideo. El monumento en Buenos Aires fue inaugurado, como se indicó, en 1878. No habían pasado

¹⁹ . Ver nuestro trabajo: “Iconografía artística de la italianidad en Latinoamérica”, In *Il Risorgimento Italiano in America Latina*, Génova, Fondazione Casa de America, 2006, pp. 245-268.

²⁰ . Ver: M. CORGNATI (coord.), *Il lauro e il bronzo. La scultura celebrativa in Italia, 1800-1900.*, Torino, Circolo Ufficiali, 1990, p. 82.

dos meses desde el fallecimiento del personaje en 1872 cuando la sociedad de la Alianza Republicana integrada por inmigrantes italianos, decidió levantar un monumento en mármol a Mazzini. El proceso no fue sencillo ya que hubo reticencias por parte del Consejo Municipal de Buenos Aires, y un proyecto de 1877 fundamentaba la negativa a erigir la estatua señalando que en la constitución de la provincia se establecía que la condición para conceder “honores” era la de haber prestado “servicios distinguidos al país” y que en el caso de Mazzini esto no podía fundamentarse²¹. Acerca de las tensiones con los italianos, Lilia Ana Bertoni señala que crecieron en la década de 1880. “La proclamación de los derechos de una Gran Italia sobre tierras más allá de sus fronteras, basados en la existencia de grupos que por su origen, lengua y tradiciones comunes eran portadores de la nacionalidad italiana, planteó una situación que la élite dirigente percibió como potencialmente peligrosa para la integridad de la nación”²².

La ya citada colocación de un asiento como parte del monumento a Mazzini sería también utilizada por otros artistas como es el caso de la argentina Lola Mora, discípula como dijimos de Monteverde, quien seguramente siguiendo los dictámenes de su maestro en aquel monumento, ubicó una jamuga sobre el pedestal del monumento a Juan Bautista Alberdi en Tucumán (1904), delante de la cual aparece de pie y con los brazos cruzados el estadista. En el Perú destacaron ejemplos como el monumento dedicado al presidente Manuel Candamo que, realizado por el escultor francés Pierre Mercier en mármol de Carrara, estaba destinado al cementerio pero las autoridades peruanas, dada su belleza, decidieron emplazarlo en la ciudad. Fue inaugurado en 1912 y poco duró el monumento, que al año siguiente fue dinamitado perdiéndose por completo a excepción de la base -que conserva las hojas de hiedra propias de lo que iba a ser un mausoleo-. En la misma fue colocada muchos años después una estatua en bronce que no seguía los lineamientos de la original, que mostraba a Candamo de pie y delante del sillón presidencial; mientras que con la mano izquierda sostenía el mensaje, adelantaba la otra en ademán de dirigirse al público²³.

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

La idea de inmortalizar a Garibaldi en Buenos Aires surgió el 4 de junio de 1882, es decir al día siguiente de fallecido el prócer. Fue el *Gran Oriente argentino* el encargado de convocar “a la población para la realización de un gran funeral cívico, que se efectuó el 25 de junio con la concurrencia, también, de nutridas delegaciones del interior que se unieron a la Logias de la Capital: Sociedad Mazzini, Sociedad Unione e Benevolenza, Sociedad Umberto Primo, Sociedad Unione e Fratelanza Italiani, Club Liberal, Unión de la Boca, Centro Gallego, Les enfants du Beranger y muchas otras. La concentración se

²¹. A. VAN DEURS, M. RENARD, “Una propuesta estética para un mensaje conflictivo”, In *El arte entre lo público y lo privado. VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, 1995, pp. 199-202.

²². L. A. BERTONI, *Construir la nacionalidad: héroes, estatuas y fiestas patrias, 1887-1891*, “Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani”, Buenos Aires, N° 5, 1er. semestre de 1992, p. 79.

²³. M. CUBILLAS SORIANO, *Guía histórica, biográfica, e ilustrada de los monumentos de “Lima Metropolitana”*, Lima, Imprenta Marcos, 1993, pp. 62-63.

realizó en Plaza Once, donde un retrato de Garibaldi de enormes dimensiones coronaba un arco de triunfo... La Loggia "Italia Unita" era precedida por una docena de niños vestidos de garibaldinos y con guantes negros, que llevaban en andas una gran pirámide terminada en las iniciales de Garibaldi... la columna... finalmente arribó a la Plaza donde en el gran arco de la Recova se había dispuesto un palco, ante el cual se levantaba el catafalco: una gran pirámide con el busto del héroe italiano"²⁴.

En cuanto al monumento, se pensó emplazarlo en el Paseo de Julio, cerca del de Mazzini, afirmando aquella intención de los italianos (o de un conjunto de ellos) de ir creándose en la ciudad una lectura emblemática propia. La Municipalidad y el Congreso se opusieron, alegando que si se comenzaran a dar permisos en esta línea las colectividades extranjeras comenzarían a llenar plazas y espacios públicos con sus conmemoraciones, siendo que muchos patriotas argentinos aun no tenían su estatua en la ciudad. Las páginas del diario *La Unión* se manifestaban decididamente contra la figura de Garibaldi, "producto enfermizo de las sociedades secretas", afirmando entre otros aspectos que "el garibaldismo es una secta frenética que lleva sus delirios hasta divinizar a un desgraciado" y que "Viejo, enfermo y furioso, era para la demagogia una deidad furibunda como la culebra de Xarayes, por cuyos labios hablaban a la plebe mistificada todos los impostores"²⁵.

Para entonces, en el mismo año 1882, había surgido la iniciativa de monumentalizarlo en Roma. El reñido concurso arrojó como vencedor el proyecto de Emilio Gallori, quedando en segundo lugar el de Ettore Ferrari y tercero el presentado por el escultor Ettore Ximenes y el arquitecto Augusto Guidini. Nos interesa mencionar este proceso como antecedente del erigido en Buenos Aires debido a ciertas iconografías y rasgos conceptuales vinculantes²⁶. Uno de esos detalles se refiere a la figura de Garibaldi que, en el monumento realizado por Gallori e inaugurado en 1895, se lo ve cubierto con un característico poncho rioplatense. Este mismo aspecto puede apreciarse en otro monumento a Garibaldi, inaugurado el mismo año en Milán, obra ahora sí de Ximenes y Guidini, que les supo a compensación por el fracaso en el certamen romano. En aquel habían presentado un proyecto de gran innovación, marcado por una enorme pirámide achatada, de 40 metros de altura, ante la cual cabalgaba un dinámico Garibaldi. El proyecto para Milán se acercó más a la medida del de Gallori, mostrando al personaje en actitud serena, más en papel de humanista que de hombre de acción; una vez más, aparece protegido con el poncho y sobre caballo inmóvil. El otro perdedor en Roma, Ferrari, tendría ocasión de ejecutar el monumento a Garibaldi en Rovigo (1886-1896), de líneas más dinámicas, tal su proyecto para la capital italiana. Este dinamismo marcaría la estatua ecuestre de Maccagnani para Buenos Aires²⁷.

Párrafos atrás mencionábamos las discusiones surgidas en torno a la monumentalización de Garibaldi, y las enérgicas pero no eficaces críticas de parlamentarios y asociaciones católicas argentinas contra las opiniones a favor del monumento expresadas por masones y liberales, como la de uno de éstos últimos que en el congreso expresó: "Dichosos nosotros que todavía vemos en Garibaldi a un héroe; el siglo

²⁴. J. C. VEDOYA, *Estatuas y masones*, "Todo es Historia", Buenos Aires, año XI, N° 123, agosto de 1977, p. 16.

²⁵. "La Unión", Buenos Aires, 13 y 14 de octubre de 1882. Cit.: *Estatua de José Garibaldi. Discursos parlamentarios*, Buenos Aires, Asociación Católica de la Capital, 1897, pp. 97-98.

²⁶. Ver: F. SBORGI, y L. LECCI, "Tra due mondi. L'immagine di Garibaldi tra Italia e America Latina", In R. SPECIALE, y otros, *Garibaldi. Iconografia tra Italia e Americhe*, Milano, Silvana Editoriale, 2008.

²⁷. Ver: L. BERGGREN, L. SJÖSTEDT, *L'Ombra dei Grandi. Monumenti e politica monumentale a Roma (1870-1895)*, Roma, Artemide Edizioni, 1996, pp. 89-92, y M. PETRANTONI (coord.), *Memorie nel bronzo e nel marmo. Monumenti celebrativi e targhe nelle piazze e nelle vie di Milano*, Milano, Federico Motta Editore, 1997, pp. 32-33 y 232-233.

XX lo considerará un Dios”. Un folleto publicado en 1897 por la Asociación Católica de Buenos Aires permite recoger una serie de opiniones contrarias a la figura de Garibaldi y al homenaje que se le iba a tributar, haciendo referencia entre otras cuestiones al “proyectado atentado de querer honrar en nuestro suelo a un personaje que es manzana de discordia y motivo de discusión, y a quien la Italia misma ha de repudiar unánimemente el día en que, serena y libre de sugerencias perversas, pueda seguir las tradiciones gloriosas de su cristiano pasado e inspirarse como antes, en la augusta palabra del Pontífice Máximo que providencialmente abriga y retiene en su noble y privilegiado seno”. Aun sin ser mencionadas en la edición las inauguraciones de la estatuas del prócer italiano verificadas en Roma y Milán dos años antes, se nota que están presentes en el ánimo de los detractores del monumento en Buenos Aires, afirmando que los homenajes en Italia más que al personaje, representan la “bandera de triunfo alzada por el vencedor sobre el cuello mismo del vencido”, la consagración de un hecho político²⁸.

Entre los opositores a la iniciativa se hallaba el diputado por Entre Ríos, Lucas Ayarragaray, quien propuso como medida, en 1896, una ley en la que se decretaba el Parque 3 de Febrero como “sitio cosmopolita”, escenario para que las comunidades extranjeras pudiesen erigir sus monumentos, destinándose las plazas y avenidas de la ciudad a los prohombres de la nación argentina. Otras voces fueron la de centenares de vecinos de la Capital quienes hacían referencia a la “apoteosis de un extranjero en territorio argentino” y señalaban: “Garibaldi, decimos los argentinos, no pertenece a nuestra historia: es en ella un elemento advenedizo, espúreo y poco saliente. La causa a la que eventual y secundariamente sirvió en el Río de la Plata, no ha sido todavía glorificada en ninguno de sus actores principales. No hay razón alguna para atraer sobre ella la apoteosis de uno de sus colaboradores más accidentales y oscuros”. Incitaban más adelante a los inmigrantes a traer, “con su ilustración y su trabajo, el amor de sus glorias indiscutibles y depuradas por el tiempo; pero que no nos agiten con el estallido de sus rencillas contemporáneas...”²⁹.

El monumento a Garibaldi de la capital argentina fue realizado por Maccagnani tras vencer en concurso internacional, siendo inaugurado el 19 de junio de 1904 (**Fig. 10**); poco antes el sitio de emplazamiento había sido denominado Plaza Italia, conformándose a partir de entonces un sitio referencial para los inmigrantes italianos que la utilizaron para sus celebraciones cívicas³⁰. La estatua ecuestre en bronce fue fundida en Berlín, y en ella Garibaldi, al igual que el monumento que Maccagnani había hecho para Brescia, aparece sujetando su cabalgadura en un gesto de agitación inédito en la estatuaria argentina hasta entonces. Maccagnani, cuya labor más importante sería la realización de varias esculturas integradas al Vittoriano de Roma inaugurado en 1911, era autor para entonces de la estatua ecuestre a Vittorio Emanuele en Lecce (1880), ciudad natal del artista, y del diputado Giuseppe Libertini (1894). En América sería autor de una estatua a Bolívar ubicada en el parque homónimo en Medellín (Colombia), que reemplazó la llamada Pila de la Garza.

Tres años después de la inauguración del monumento a Garibaldi, al cumplirse el 25° aniversario de la muerte del patriota italiano, “se reprodujo nuevamente el desborde. La celebración incluyó ahora el desfile público de las Logias italianas y del Rito Azul, cuyos miembros vestían uniformemente levita negra, camisa blanca y corbatín negro... Todo ocurrió en julio de 1907, cuando ningún miembro de la Primera Junta ni de los Triunviratos, de la Asamblea del año XIII ni de los directorios, ni siquiera del Congreso de Tucumán que firmaron la Independencia, tenían siquiera un pequeño bronce que los

²⁸ . *Estatua de José Garibaldi*, cit., pp. 4-5 y 86.

²⁹ . *Ibidem*, pp. 83-91.

³⁰ . Cfr.: M. AGUERRE, “Espacios simbólicos, espacios de poder: los monumentos conmemorativos de la colectividad italiana en Buenos Aires”, In WECHSLER, D. B.. (coord.), *Italia en el horizonte de las artes plásticas. Argentina, siglos XIX y XX*, Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri, 2000, pp. 76-79.

recordara públicamente”³¹. Poco después, en 1909, en *La Restauración Nacionalista*, Ricardo Rojas no dudaba en afirmar que el significado tanto de Mazzini como de Garibaldi era “actual y político, grande dentro de Italia; pero fuera de Italia, depresivo para nosotros... Pero los italianos de nuestro país prefieren encarnar su patriotismo en Humberto, y nosotros consentimos esas dobles aberraciones”; a ello agregaba la necesidad de trasladar ambas estatuas a otro sitio que no fuesen “las puertas mismas de Buenos Aires” y que “si se hace la traslación no ha de ser desde luego a la Boca, pues tal cosa importaría consagrar oficialmente esa población como un pedazo de Italia”³².

La monumentalización de Garibaldi en el Uruguay, si bien no tanto en el papel de patriota italiano como en el de héroe uruguayo, tuvo un primer antecedente en 1883 cuando se decretó su realización junto a las estatuas de Artigas y Rivera. Garibaldi, considerado “héroe de ambos mundos”, había sido Jefe de las fuerzas navales uruguayas, organizando en 1843 las legiones italianas que lucharon contra Oribe en el llamado “Sitio Grande” de Montevideo. Ascendido en 1847 a General de la República, pronto decidió abandonar el país y marcharse a Europa donde sería uno de los baluartes de la unificación italiana. Aquella primera iniciativa de dedicarle un monumento no pasó del proyecto. Durante la primera década de siglo, y tras vencer en concurso, el encargo de hacer el monumento quedó en manos del catalán Agustín Querol, curiosamente superando a un italiano, Ezio Ceccarelli. Querol llegó a enviar a la capital uruguaya el basamento de granito labrado sobre el que descansaría la obra³³, pero al fallecer en 1909, la realización quedó en manos del uruguayo Juan Manuel Ferrari. A su vez la muerte de éste en 1916 determinaría un nuevo aplazamiento. El encargo recayó finalmente en otro escultor local, Juan D’Aniello, inaugurándose la obra en 1934.

En Buenos Aires, para paliar el “avance” simbólico italiano iniciado con la estatua de Mazzini, y para seguir conmemorando a los personajes de la historia argentina (hasta entonces solamente habían sido monumentalizados San Martín y Belgrano), en 1885, durante la primera presidencia de Julio A. Roca éste, a través del Ministerio del Interior, propuso la erección de dos monumentos, uno dedicado a Mariano Moreno y otro a Bernardino Rivadavia. En la Cámara de Diputados, por iniciativa del diputado Federico de la Barra, se agregó un tercero, dedicado éste a Manuel Dorrego. Aprobado en Diputados, se paralizó el proyecto en el Senado. Moreno recién tendría el suyo en 1910, realizado por Miguel Blay, Dorrego en 1926 y Rivadavia en 1932, siendo estas dos últimas obras del argentino Rogelio Yrurtia. En 1900, cuando el proyecto de erección de éste último comenzó a tener nuevos visos, Rodolfo W. Carranza afirmó que “Ya se hará justicia a aquéllos, cuando nuestras autoridades, menos indiferentes al culto de las glorias del pasado, prestigien moral y materialmente las iniciativas patrióticas, que a menudo surgen pero que no encuentran eco, porque sólo la política o el interés inmediato absorben las manifestaciones de la vida argentina”³⁴.

Al igual que ocurrió con tantas naciones con motivo de las celebraciones de los centenarios de la emancipación americana, los italianos recurrirían al monumento público y, como veremos, utilizando otras tipologías, para hacer sus ofrendas. Uno de ellos, inaugurado en 1910, fue el monumento que simboliza la amistad ítalo-chilena, ubicado en la Plaza Italia de Santiago de Chile, y que fue donado por el Instituto italiano para el

³¹. J. C. VEDOYA, *Estatuas y masones*, cit., p. 21.

³². R. ROJAS, *La Restauración Nacionalista. Crítica de la educación argentina y bases para una reforma en el estudio de las humanidades modernas*, Buenos Aires, A. Peña Lillo Editor, 1971 (1ª ed. 1909), p. 223.

³³. Ver: W. E. LAROCHE, *Estatuaria en el Uruguay*, Montevideo, Biblioteca del Palacio Legislativo, 1981, t. I, p. 226.

³⁴. I. BUCICH ESCOBAR (comp.), *Apoteosis de Dorrego. Homenajes póstumos. El juicio de las nuevas generaciones. El monumento. Origen de la iniciativa. Su inauguración. Su significado histórico y artístico*, Buenos Aires, Talleres Gráficos Ferrari Hnos., 1928, p. 106.

comercio exterior a la colectividad italiana de Chile y a su ciudad capital. El escultor italiano Roberto Negri hizo fundir en bronce esta escultura que representa a un ángel de pie con una antorcha simbolizando el porvenir, mientras que el león representa al pueblo de Chile rompiendo las cadenas para lograr su independencia. En el caso de la Argentina, el homenaje italiano lo representaría el monumento a Colón de Arnaldo Zocchi (1921), inaugurándose otro pocos años después, conmemorativo de la visita del Príncipe Umberto di Savoia en 1924, que fue la Antena Monumental (1926) diseñada por Gaetano Moretti. En ese mismo año los españoles hacían lo propio con los “héroes” del Plus Ultra arribados a la capital argentina el 10 de febrero de ese año, y cuyo monumento realizado por el escultor español José Lorda se colocaría muy cerca de este referente italiano, en la Costanera Sur, lo mismo que el dedicado por Argentina a España de Arturo Dresco, inaugurado en 1936.

Además de la utilización de prohombres como Mazzini y Garibaldi, o de una figura histórica como Colón, Italia recurriría a otros símbolos para establecerse en el imaginario urbano de Iberoamérica. En tal sentido las alusiones a los orígenes de Roma son abundantes ya sea mediante una representación del foro romano, como ocurre en la ciudad argentina de Mendoza, o con la figura de la loba romana amamantando a Rómulo y Remo como sucede en otras ciudades argentinas como Resistencia, donde fue ubicada sobre el pedestal construido por Pedro Fiaccadori (1920)³⁵, o propiamente en Córdoba, monumento más reciente que se halla en la Plaza Italia y que, con un lenguaje posmoderno, incorpora unas gradas que hacen las veces de teatro romano para que los ciudadanos se sienten. En Valparaíso se inauguró en 1936, en la Plaza Italia, una columna rematada con la loba capitolina.

En São Paulo, los italianos dedicaron con motivo del centenario de la Independencia brasileña el monumento a Carlos Gomes (1922) (**Fig. 11**). El conjunto está conformado mayoritariamente por figuras inspiradas en personajes de las óperas de Gomes, alegorías de la Música y la Poesía, dos esculturas femeninas simbolizando a Italia y Brasil, y la gran *Fuente de los Deseos*, con un grupo de caballos desbocados, recurso este recurrido por los escultores para dar movimiento y dinamismo a los monumentos, en clara vinculación también a la idea del porvenir. En este sentido nos recuerda a varios conjuntos similares hallados en Europa como la fuente de *La Saône y sus afluentes* (1887-1889) de Frédéric-Auguste Bartholdi en la Plaza de la Terreaux de Lyon, los equinos que Venancio Vallmitjana incluyó en la cascada del Parque de la Ciudadela de Barcelona (1888), el monumento de los Girondinos (1894-1902) en la Plaza de los Quinconces en Burdeos realizado por Achille Dumilâtre y Gustave Debrie, y, en América, la *Fuente de Venus* (1903) de Lola Mora en Buenos Aires. Al decir de Miriam Escobar, se muestra el conjunto como un gran escenario que alberga un concepto espacial similar al de un teatro, cuya platea asiste a una escenificación³⁶. Este monumento gozaría entonces de gran difusión fuera de las propias fronteras brasileñas, como testimonia un artículo aparecido en la revista *Plus Ultra* de Buenos Aires en el mismo año de 1922³⁷.

São Paulo es una de las ciudades del continente más marcada por la inmigración italiana y, en tal sentido, existe una presencia amplia de monumentos vinculados a la misma. Sobresalen los dedicados a Giuseppe Verdi (1921), obra de Amadeo Zani, a Giuseppe Garibaldi (1908) de Emilio Gallori, al Dante, obra de Bruno Giorgi, y el referido de Carlos Gomes. Otro escultor italiano, que además era músico, Pietro Canonica,

³⁵ . M. GIORDANO, *Historia de la formación de una simbología urbana. Arte y espacio público en Resistencia*, Resistencia, 1998. Inédito, pp. 18-19.

³⁶ . M. ESCOBAR, *Esculturas no espaço público em São Paulo*, São Paulo, Vega, 1999, p. 41.

³⁷ . *Monumento al genio musical del Brasil Carlos Gomes*, “Plus Ultra”, Buenos Aires, N° 79, noviembre de 1922.

conocido sobre todo por el monumento a Bolívar inaugurado en Roma en 1934, muchos años antes de éste, en 1903, había inmortalizado en bronce a Gomes en un busto que fue emplazado en Belém do Pará (Brasil) y que es su primera obra conocida en América, continente en el que, además de las señaladas, realizaría otras magistrales como la parte escultórica del mausoleo de José Figueroa Alcorta en el cementerio de la Recoleta, en Buenos Aires (1935), cuya parte arquitectónica la había diseñado Alejandro Bustillo. En cuanto al de Verdi, el propio autor lo describía así: “En el monumento por mí idealizado, Giuseppe Verdi está sentado en actitud de profunda meditación, en el momento de captar una melodía que surge en el alma y que él quiere fijar en el papel. La figura que a él se sobrepone simboliza su genio; es el ‘genio’ de Verdi que alza vuelo para cantar al mundo sus melodías”³⁸.

En el Perú fue destacada la participación italiana con motivo de las celebraciones del Centenario en 1921. En esta ocasión la colonia italiana radicada en el país donó el Museo de Arte Italiano, idea que fue promovida por Gino Salocchi y gestionada por el mercader y conocedor de arte italiano, radicado en Buenos Aires, Mario Vannini Parenti. El diseño recayó en el arquitecto Gaetano Moretti y Parenti se encargó de los espacios expositivos, quedando la construcción a cargo de la empresa ítalo-argentina Poli-Lavanes. Inaugurado en 1923, en el museo se integraron obras de artistas de la talla de Leonardo Bistolfi y Pietro Canonica, destacando asimismo el *Genio de la Aviación* realizado por Enrico Tadolini, bisnieto de Adamo, el autor del monumento ecuestre a Bolívar de Lima (1859). Enrico se trasladó al Perú en 1923 y su presencia allí nos permite vislumbrar la habilidad de autopromoción de los artistas europeos cuando arribaban a los países americanos, moviendo los hilos para agenciarse encargos y desarrollar todo tipo de actividades; ya lo habíamos visto con el español Miguel Blay y su presencia en la Argentina, que le supuso contratos en dicho país y en el otro rioplatense, el Uruguay. No está de más recordar que Tadolini había sido discípulo de artistas como Eugenio Maccagnani, los citados Bistolfi y Canonica, y Angelo Zanelli, sagaces todos ellos para lograr contratos en variadas geografías.

En el caso de Tadolini, además de ser recibido con todos los honores, a su arribo a Lima, por el presidente peruano Augusto B. Leguía -quien le encargó de inmediato dos bustos colosales, de San Martín y Bolívar para el Panteón de los Próceres de Lima- y el cónsul italiano Agnoli, fue favorecido con la instalación de un atelier propio y la realización de una exposición individual. Consecuencia de todo ello sería su más importante encargo en América, el recibido por parte del gobierno boliviano para erigir el monumento ecuestre al mariscal Sucre en La Paz (1925), ciudad en la que también dejó su impronta con el mausoleo al arzobispo y nuncio Rodolfo Caroli en la Catedral. Inclusive le fue ofrecida allí la dirección de la Academia, que el artista declinó³⁹.

Como contrapartida, en Italia se emplazarían monumentos americanistas como son los dos bustos, uno dedicado a Bartolomé Mitre y otro a Manuel Belgrano, creador de la bandera argentina, firmados por Luigi Brizzolara en 1933 y localizados frente a la Piazza dell’Esquilino en Roma. En Génova se inauguró, en 1925-1926, el monumento a Belgrano donado por la colectividad Ligur de la Argentina, basando la elección del personaje en los orígenes ligures del prócer argentino. Emblemáticamente, el basamento del monumento fue construido con granito de los Andes⁴⁰. Realizado éste por Arnaldo Zocchi, autor del

³⁸. A. CARBONCINI, *Os escultores italianos no Brasil*, cit..

³⁹. T. F. HUFSCHMIDT, *Tadolini. Adamo, Scipione, Giulio, Enrico. Quattro generazioni di scultori a Roma nei secoli XIX e XX*, Roma, Gruppo dei Romanisti, 1996, p. 76.

⁴⁰. F. SBORGI, “Alcune note sulla diffusione della scultura italiana...”, cit., p. 161. Cita a R. TARTAGLIOZZI, “Génova a Manuel Belgrano”, In *Le Vie d’Italia e dell’America Latina*, enero de 1925, pp. 734-738.

monumento a Colón de Buenos Aires, otro dedicado al mismo personaje fue emplazado a pocos kilómetros de esa localidad italiana, en Rapallo, obra de Arturo Dresco con la que el gobierno argentino homenajeó a Italia. En Roma fue inaugurado en 1931 el monumento ecuestre a Anita Garibaldi (1931), obra de Mario Rutelli ubicada en el Gianicolo (Passeggiata Margherita). Anita, esposa de Giuseppe Garibaldi, nacida en Laguna (Brasil), aparece con una gran pistola en una de sus manos, sosteniendo con la otra a su hijo Menotti. Uno de los relieves la muestra junto a su marido, dirigiendo una carga de caballería. El pedestal fue decorado con cinco coronas de bronce siendo tres de ellas ofrendas de Brasil: del Gobierno, conmemorando el centenario de Farrapo (1935), del Consulado en Génova, y de los brasileños⁴¹.

ILUSTRACIONES

1. Francesco Orsolino. *Pila de Rosales* (1836). Santiago (Chile). (Foto del autor).
2. Ignazio Peschiera. Monumento a Fernando VII (1836). Actualmente en Matanzas (Cuba). (Foto del autor).
3. Salvatore Revelli. Monumento a Colón (1860). Detalle. Lima (Perú). (Foto del autor).
4. Francisco Durini y Adriático Froli. Monumento a Miguel García Granados. Guatemala.
5. Virgilio Cestari. Monumento a Tiradentes (1894). Detalle. Ouro Preto (Brasil). (Foto del autor).
6. Angelo Zanelli. Monumento a Artigas (1923). Montevideo (Uruguay). (Foto del autor).
7. Edoardo Rubino. Mausoleo del general Bartolomé Mitre (1927). Cementerio de la Recoleta, Buenos Aires (Argentina). (Foto del autor).
8. Ettore Ximenes. Monumento a la Independencia (1922). São Paulo (Brasil). (Foto del autor).
9. Giulio Monteverde. Monumento a Giuseppe Mazzini (1878). Buenos Aires (Argentina). (Foto: Ramón Gutiérrez).
10. Eugenio Maccagnani. Monumento a Giuseppe Garibaldi (1904). Detalle. Buenos Aires (Argentina). (Foto del autor).
11. Luigi Brizzolara. Monumento a Carlos Gomes (1922). Detalle. São Paulo (Brasil). (Foto del autor).

⁴¹ . A. ALAPONT GODA, *La escultura ecuestre (Desde la época romana hasta el siglo XX)*, Valencia, Universidad, 1958-1959. Tesis de Licenciatura, pp. 192-193.