

“Iconografía artística de la italianidad en Latinoamérica”. En: *Il Risorgimento Italiano in America Latina*. Génova, Fondazione Casa de America, 2006, pp. 245-268. ISBN: 88-7326-093-4

ICONOGRAFÍA ARTÍSTICA DE LA ITALIANIDAD EN LATINOAMÉRICA

Rodrigo Gutiérrez Viñuales

Universidad de Granada (España)

1. Introducción

En la moderna historiografía se ha hecho cada vez más frecuente y apreciado como necesario, el definitivo encuentro entre aspectos que por lo general fueron objeto de los historiadores (a secas) por un lado, y de los historiadores “del arte” por otro. En el caso concreto de los estudios referentes a la historia del siglo XIX, esta vinculación se ha venido haciendo cada vez más evidente, en especial cuando se trata de temáticas que tienen que ver con la construcción de las naciones, en donde la parte visual juega un papel preponderante y definitorio.

La presente intervención, en el marco de uno de esos casos citados, el del Risorgimento italiano, pretende hacer alusión no solamente a aspectos concretos sobre la presencia de este acontecimiento y de personajes como Mazzini y Garibaldi en América Latina, sino también a otras formas visuales en las que la idea de “lo italiano” se manifestó en el continente. En dicho derrotero señalaremos la monumentalización de Cristóbal Colón, “recuperado” como italiano ante la lógica apropiación hecha hasta entonces por España, o la inauguración de las “plazas Italia” a lo largo y ancho de América, en la que la Loba capitolina o la figura de Dante Alighieri fueron a menudo representadas en bronce y mármol.

La presencia de Italia y lo italiano no se limitaría a este tipo de representaciones, sino que tendría otros canales de expresión, como la labor de arquitectos, pintores y escultores italianos radicados en América, los lenguajes constructivos de los edificios destinados a ser sedes de centros, sociedad y colectividad italiana en general y en particular, la continuidad de alegorías y recursos tomados de la cultura clásica e inclusive de modelos contemporáneos como el Vittoriano, la instalación de réplicas de prestigeadas estatuas clásicas en los espacios públicos¹, como asimismo las similitudes iconográficas entre las imágenes producidas en el proceso de unificación italiana y las de las nacientes repúblicas americanas. De la misma manera, resulta fundamentales el tema de la emigración (y la inmigración, según desde el lado en que se mire) italiana a América, en especial a la Argentina, Uruguay y Brasil, y los testimonios gráficos que han quedado de ellas.

En el marco del presente congreso, que se plantea como un punto de partida para futuras investigaciones, consideramos oportuno el potenciar diferentes vías a partir de las cuales reconstruir la idea de la italianidad en América Latina a través de las manifestaciones artísticas, y situar así estas temáticas en ese gran mosaico a completar en los años venideros, tal como se plantea en la introducción del mismo. Esta tarea, por una cuestión de intereses, medios disponibles y a menudo una visión espacialmente más extensa, está más cerca de ser acometida por estudiosos italianos que por americanos. Sin embargo, encuentra una coyuntura favorable en aquel continente, en tanto en la historiografía artística actual en América Latina, y desde unos años a esta parte, los estudios del siglo XIX están concentrando la atención de cada vez más investigadores,

¹. Ver: GUTIÉRREZ VIÑUALES (2004), pp. 186-194.

ampliándose también el ámbito de análisis en cuanto, por ejemplo, a vincular –como señalábamos en el primer párrafo– a la historia con la historia del arte. La recuperación de los “museos históricos” americanos y los objetos que ellos conservan, desde la óptica de la estética, como ya ocurrió en Italia con los museos del Risorgimento, está brindando un material utilísimo para el trabajo del historiador del arte, que hasta hace pocos años no había advertido a ciencia cierta la significación iconográfica que aquellos eran capaces de aportar. En el caso de Italia con respecto a la América decimonónica, si bien se han hecho numerosos esfuerzos en poner en evidencia los vínculos artísticos existentes, en especial en el campo de la arquitectura y algo menos en pintura y escultura, es menester continuar en esta senda, en la cual este congreso sienta definitivamente una nueva base de acción.

2. *Risorgimento* e iconografía en América Latina: Giuseppe Garibaldi y Giuseppe Mazzini

En el derrotero iconográfico del Risorgimento en América, es indudable la preminencia de la figura de Giuseppe Garibaldi, en buena medida por sus estancias en el continente y su activa participación en contiendas y militancia política. Principalmente Brasil, Uruguay, Argentina, Perú y Estados Unidos dan cuenta de una trayectoria ligada en esencia al Nuevo Continente. En este recorrido, las naciones del sur marcaron un hito fundamental no solamente en la vida de Garibaldi sino también en la difusión de su imaginario personal como personaje legendario: la base de la fortuna iconográfica de Garibaldi como héroe se cimentó en aquellas tierras², y en tal sentido la proyección de su imagen en Italia significó en parte una prolongación de lo que habían sido sus gestas libertarias en Brasil y Uruguay³. Es habitual encontrar en alegorías garibaldianas realizadas en la península, la mención textual o visual de su paso por aquellas naciones. **(FIG. 1)**

Si bien en un principio proliferaron sobre todo las imágenes literarias de las hazañas garibaldinas, la producción de escenas históricas acerca de estas y, sobre todo, de objetos conmemorativos fue cimentando la iconografía del personaje. Exposiciones como la celebrada en Roma entre junio y diciembre de 1982, bajo el título *Garibaldi. Arte e Storia*⁴, y otras más recientes como *I Garibaldi dopo Garibaldi*⁵ y sobre todo la inaugurada como parte del presente congreso, curada por Franco Sborgi, y con el título de *Risorgimento tra due Mondi. Immagini del Risorgimento italiano in America Latina*⁶, son harto reveladoras de este imaginario. En la primera de ellas ya destacaba la incorporación de un estandarte que ensalzaba la hazaña de la Legión Italiana en el Uruguay, el 8 de febrero de 1846, cartas y diseños de época, y hasta una placa dedicada a Garibaldi por los italianos de Montevideo en 1882, año del fallecimiento del patriota. La imagen que se creó y difundió acerca de Garibaldi está entroncada a la perfección con el mito del héroe romántico, como en su momento lo había sido, a la mirada de

² . En Montevideo fue retratado por primera vez al natural a principios de la década de 1840, por el pintor genovés Gaetano Gallino, su primer iconógrafo importante. Las obras conservadas en dicha ciudad, y en especial en la casa de Garibaldi, hoy una de las cuatro sedes del Museo Histórico Nacional del Uruguay, así lo atestiguan. Ver: LAROCHE (1961), p. 88, y ARGUL (1969), pp. 12-14. Asimismo destacan las integradas al acervo del Museo del Risorgimento en Génova. Ver: MORABITO (1987), pp. 146-147.

³ . Un amplio recorrido respecto de la iconografía garibaldiana, que incluye entre otros aspectos la mirada irónica y la caricaturización contemporánea, puede verse en: CLERICI Y GILARDI (1982).

⁴ . Curada por Sandra Pinto, se llevó a cabo en dos sedes romanas, el Museo del Palazzo di Venezia y el Museo Centrale del Risorgimento, entre los días 23 de junio y 31 de diciembre de 1982.

⁵ . Chiavari, abril de 2005.

⁶ . En el Palazzo Ducale, Génova, diciembre de 2005.

Europa, el libertador Simón Bolívar. La publicación de sus *Memorias* marcaría la existencia de fuentes textuales con suficiente contenido como para construir la vida de Garibaldi en imágenes, eligiéndose lógicamente aquellas que le mostraban en actos heroicos, cayendo herido, torturado o en plena lucha contra el enemigo de turno.

Bastaría citar algunos párrafos de dichas *Memorias* para aseverar lo expuesto, pudiéndose señalar por ejemplo cuando Garibaldi fue herido durante el enfrentamiento con las tropas de Oribe, frente a los barrancos de San Gregorio (Uruguay), el 15 de junio de 1837. Garibaldi iba a bordo del navío que había bautizado con el nombre de Farroupilha (“harapienta”), que se vinculava a los Farrapos (“harapos”), nombre dado por el Imperio del Brasil, contra el cual combatió, a los habitantes de las repúblicas americanas del sur. Relata Garibaldi que, en un momento del combate, “...una bala me atravesó el cuello entre la oreja y la carótida, haciéndome caer sin sentido. (...). ...las primeras impresiones que sentí abriendo los ojos, fueron deliciosas. Podía decir que había sido muerto y había resucitado, tan profundo fue mi desmayo”⁷. De este hecho y de otros sucesos garibaldinos dio buena cuenta Edoardo Matania a través de la xilografía⁸.

De los años en Sudamérica, otro de los hechos ciertamente “heroicos” es el momento en que Garibaldi fue apresado en Gualeguay (Entre Ríos, Argentina), y sometido a un “suplicio” que él mismo relató: “Llegado a la habitación que me estaba destinada, los guardas me dejaron las manos atadas a la espalda, me colocaron en las muñecas una nueva cuerda, y pasaron la otra extremidad a una viga, suspendiéndome a cuatro o cinco pies del suelo... (...). Quedé dos horas en esta horrible posición. El peso de mi cuerpo sobrecargaba en mis puños ensangrentados y en mis hombros dislocados. Me parecía estar sobre brasas. (...). ...Al cabo de dos horas mis guardas, teniendo piedad de mi estado o creyéndome muerto, me descendieron. Caí en el suelo sin movimiento. Era una masa inerte, sin otro sentimiento que el de un profundo y mudo dolor. Era casi un cadáver”⁹. Este hecho se recoge gráficamente entre otras ediciones, en las *Mémoires authentiques sur Garibaldi*, publicadas en París por la Librairie Arthème Fayard, en 1861.

Garibaldi, al partir hacia Europa en 1848, llevaría consigo el poncho rioplatense, típico atuendo que ya caracterizaría de manera definitiva su imagen iconográfica. Con él se vería en imágenes contemporáneas a su acción, como la litografía realizada por Luigi Gregori en Roma, al año siguiente (en la que le acompaña el negro Andrés Aguiar, a quien Garibaldi había rescatado de la esclavitud), o en imágenes posteriores como la paradigmática estatua que Emilio Gallori proyectó y realizó para ser inaugurada en el Gianicolo romano en 1895.

El monumento conmemorativo fue indudablemente medio por excelencia para la consagración de los prohombres y personajes considerados sobresalientes en las historias patrias. El carácter público del mismo y su condición de hito simbólico urbano, potenciarían decisivamente esa intransferible cualidad. En el caso de los patriotas italianos del Risorgimento, evidentemente Mazzini y, más aun Garibaldi, serían en América los personajes por excelencia a ser efigiados en los espacios ciudadanos por parte de los inmigrantes italianos afincados en aquellas naciones. El ejemplo más temprano lo daría Estados Unidos, y concretamente la ciudad de Nueva York, que muy tempranamente tendría sus respectivos monumentos a los próceres de la unificación, inaugurándose en 1876 el busto de Mazzini en Washington Square, y en 1888 la estatua de pie de Garibaldi. Ambas obras fueron firmadas por el escultor Giovanni Turini.

⁷. GARIBALDI (1994), p. 56.

⁸. <http://www.larchivio.org/xoom/garibaldi.htm>

⁹. GARIBALDI (1994), pp. 61-62.

Nótese que en el primero de los casos citados, la develación se produjo solamente cuatro años después del fallecimiento de Mazzini, y en el de Garibaldi, seis años después de su deceso. Para entonces, los monumentos dedicados a ambos en su propio país, en Italia, apenas podían contarse con los dedos de las manos.

También en la Argentina esta impronta italiana a través de la monumentalización quedaría temprana y eficazmente patentizada, por lo general gracias a iniciativas privadas de inmigrantes italianos deseosos de establecer en las ciudades, sobre todo en Buenos Aires, lugares simbólicos propios. En el sentido señalado, destaca una sucesión de monumentos a partir del de Giuseppe Mazzini (1878), obra del conocido escultor Giulio Monteverde, que fue construido en la Plaza de Julio (luego Plaza Roma). Sigue con el dedicado a Giuseppe Garibaldi (1904) del escultor Eugenio Maccagnani, luego con el de Cristóbal Colón (1921) de Arnaldo Zocchi, y podríamos decir que culmina con la Antena Monumental (1926), de Gaetano Moretti, erigida como recordatorio de la visita del Príncipe Umberto di Savoia a la Argentina, en 1924.

Por estricto orden cronológico, debemos empezar pues con el monumento levantado en memoria de Mazzini (**FIG. 2**), cuya erección fue potenciada por la masonería argentina y en especial por Domingo Faustino Sarmiento¹⁰. Su gestión e instalación no estuvieron exentas de polémica. El prócer italiano aparece de pie, apoyando la mano derecha sobre una silla¹¹ y sosteniendo con la izquierda un conjunto de documentos. Debe señalarse la existencia en el Museo del Risorgimento 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 pantalón¹². 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 propuesta del artista Pietro Cascella. De Mazzini existe también en Buenos Aires, en el Hospital Italiano, un busto realizado por el piemontés -radicado en la Argentina- Giovanni Arduino, autor también del monumento a Mitre en San Isidro y de la estatua del Derecho ubicada en la Escuela Roca de la capital.

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

¹⁰ . Las referencias tanto a los monumentos de Mazzini como a los de Garibaldi, han sido tratados en nuestro libro *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*. Madrid, Cátedra, 2004. Del mismo hemos extractado aquellos párrafos y conclusiones que hemos considerado más destacados y oportunos para la presente entrega.

¹¹ . Néstor Tirri publicó un artículo con referencias a este monumento, en el que halló un sentido irónico a la existencia de la silla como parte del monumento: “Mazzini había luchado demasiado, en vida, como para irse de este mundo sin asistir a la concreción de sus ideales. Esperó pacientemente y con firmeza a que los principios republicanos cobraran forma, pero en vano. Fue como si, de acuerdo con la ironía popular, le hubieran sugerido: ‘Tendrás que esperar sentado, nomás...’. Y le dieron una silla” (TIRRI, N.. “La silla de Mazzini”. *La Nación*, Buenos Aires, 1º de junio de 2005).

¹² . Ver: CORGNATI (1990), p. 82.

y que en el caso de Mazzini esto no podía fundamentarse¹³. 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”¹⁴.

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 sentado. La idea de inmortalizar a Garibaldi en Buenos Aires surgió el 4 de junio de 1882, es decir al día siguiente de fallecido el prócer. Fue el *Gran Oriente argentino* el encargado de convocar “a la población para la realización de un gran funeral cívico, que se efectuó el 25 de junio con la concurrencia, también, de nutridas delegaciones del interior que se unieron a la Logias de la Capital: Sociedad Mazzini, Sociedad Unione e Benevolenza, Sociedad Umberto Primo, Sociedad Unione e Fratelanza Italiani, Club Liberal, Unión de la Boca, Centro Gallego, Les enfants du Beranger y muchas otras. La concentración se realizó en Plaza Once, donde un retrato de Garibaldi de enormes dimensiones coronaba un arco de triunfo... La Logia “Italia Unita” era precedida por una docena de niños vestidos de garibaldinos y con guantes negros, que llevaban en andas una gran pirámide terminada en las iniciales de Garibaldi... la columna... finalmente arribó a la Plaza donde en el gran arco de la Recova se había dispuesto un palco, ante el cual se levantaba el catafalco: una gran pirámide con el busto del héroe italiano”¹⁵. Es interesante destacar como una de las sociedades mencionadas, la Unione e Benevolenza, en su sede de la ciudad argentina de Santa Fe, tenía en su frente sendas estatuas de Garibaldi y de Cristóbal Colón¹⁶, personaje este al que haremos alusión más adelante mostrando su apropiación por parte de Italia como uno de los personajes fundamentales de su historia.

Para emplazar el monumento de Garibaldi en Buenos Aires, se pensó 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 existencia de esta colectividad, como asimismo el carácter masónico del personaje, aspecto con el que comulgaba la mayor parte de la llamada *Generación del 80* en la Argentina, eran dos hechos definitorios para propiciar la colocación de una estatua de Garibaldi; el diputado Emilio Gouchón, Gran Maestre de la Masonería Argentina, defendió fervientemente el proyecto. La Municipalidad y el Congreso se opusieron, alegando que si se comenzaban a dar permisos en esta línea las colectividades extranjeras procederían 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”¹⁷.

Para entonces, en el mismo año 1882, había surgido la iniciativa de monumentalizarlo en Roma. El reñido concurso arrojó como vencedor el proyecto de

¹³. VAN DEURS Y RENARD (1995), pp. 199-202.

¹⁴. BERTONI (1992), p. 79.

¹⁵. VEDOYA (1977), p. 16.

¹⁶. Ver: VIÑUALES (2004), p. 25.

¹⁷. *La Unión*, Buenos Aires, 13 y 14 de octubre de 1882. Cit.: *Estatua de José Garibaldi* (1897), pp. 97-98.

Emilio Gallori, quedando en segundo lugar el de Ettore Ferrari y tercero el presentado por el escultor Ettore Ximenes y el arquitecto Augusto Guidini. Nos interesa mencionar este proceso como antecedente del erigido en Buenos Aires debido a ciertas iconografías y rasgos conceptuales vinculantes. Uno de esos detalles se refiere a la figura de Garibaldi que, en el monumento realizado por Gallori e inaugurado en 1895, se lo ve cubierto con el 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 Aires¹⁸.

Párrafos atrás mencionábamos las discusiones surgidas en torno a la monumentalización de Garibaldi, y las enérgicas pero no eficaces críticas de parlamentarios y asociaciones católicas argentinas contra las opiniones a favor del monumento expresadas por masones y liberales, como la de uno de éstos últimos que en el congreso expresó: “Dichosos nosotros que todavía vemos en Garibaldi a un héroe; el siglo XX lo considerará un Dios”. Un folleto publicado en 1897 por la Asociación Católica de Buenos Aires permite recoger una serie de opiniones contrarias a la figura de Garibaldi y al homenaje que se le iba a tributar, haciendo referencia entre otras cuestiones al “proyectado atentado de querer honrar en nuestro suelo a un personaje que es manzana de discordia y motivo de discusión, y a quien la Italia misma ha de repudiar unánimemente el día en que, serena y libre de 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 político¹⁹.

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 las 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...”²⁰.

¹⁸ . Ver: BERGGREN-SJÖSTEDT (1996), pp. 89-92, y PETRANTONI (1997), pp. 32-33 y 232-233.

¹⁹ . *Estatua de José Garibaldi* (1897), pp. 4-5 y 86.

²⁰ . *Ibidem*, pp. 83-91.

El monumento a Garibaldi de la capital argentina (**FIG. 3**) fue realizado por Maccagnani tras vencer en concurso internacional, siendo inaugurado el 19 de junio de 1904; poco antes el sitio de emplazamiento había sido denominado Plaza Italia, conformándose a partir de entonces un sitio referencial para los inmigrantes italianos que la utilizaron para sus celebraciones cívicas²¹. 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.

A la inauguración del monumento a Garibaldi en Buenos Aires, que fue descubierto por el antes citado diputado Gouchón, habían asistido el presidente argentino Julio A. Roca, y uno de sus predecesores en el cargo, Nicolás Avellaneda, quien oficiaba de representante de la familia Garibaldi. No debe olvidarse aquí un dato que marca el estrechamiento de estos vínculos, como es el hecho de que fue durante la presidencia de Avellaneda (1874-1880) cuando se inauguró el monumento a Mazzini en la capital argentina.

Tres años después de la inauguración del monumento a Garibaldi, al cumplirse el 25° aniversario de la muerte del patriota italiano, “se reprodujo nuevamente el desborde. La celebración incluyó ahora el desfile público de las Logias italianas y del Rito Azul, cuyos miembros vestían uniformemente levita negra, camisa blanca y corbatín negro... Todo ocurrió en julio de 1907, cuando ningún miembro de la Primera Junta ni de los Triunviratos, de la Asamblea del año XIII ni de los directorios, ni siquiera del Congreso de Tucumán que firmaron la Independencia, tenían siquiera un pequeño bronce que los recordara públicamente”²². 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”²³.

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. 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 obra²⁴, 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.

Respecto del de Querol, Laroche hace referencia a que desde el año 1937 se conserva en el Museo Histórico Nacional, en Montevideo, un óleo ejecutado por el propio artista reproduciendo el boceto del monumento que había proyectado. En la carpeta de documentación que se conservaba adjunta, existían dos fotografías de gran tamaño, representando una de ellas la vista de conjunto de la obra y otra un detalle del

²¹ . Cfr.: AGUERRE (2000), pp. 76-79.

²² . VEDOYA (1977), p. 21.

²³ . ROJAS (1971), p. 223.

²⁴ . Ver: LAROCHE (1981), t. I, p. 226.

bajorrelieve. Respecto de la primera señala: “Garibaldi a caballo levanta en su mano derecha una espada y con la izquierda las riendas en actitud de detener el ímpetu de avance del corcel. La figura descansa sobre una base de forma cilíndrica con bajorrelieves en los que luce la leyenda *25 de febrero de 1845, Libertad*. De dicha base emerge una Victoria encarnada con una figura de mujer que aflora en el macizo de la composición confundiendo con él. Las gasas de su ropaje permiten adivinar correcta, la difícil ejecución de su estructura”²⁵.

Lo interesante es que en este caso el rescate simbólico que se hace de Garibaldi se vincula no a su papel en la unificación de Italia, sino a su acción patriótica en el Uruguay. La monografía de Querol publicada por Rodolfo Gil en 1910, al año siguiente del fallecimiento del artista catalán, recupera entre las imágenes allí reproducidas, la mencionada figura de la Libertad, como asimismo un fragmento del fuste del monumento (FIG. 4)²⁶.

Otros monumentos de Garibaldi, aunque de menores proporciones, son dos bustos emplazados durante la primera década, uno de ellos en el Jardim da Luz, en São Paulo (Brasil) en 1908, obra de Emilio Gallori (a quien ya mencionamos como autor del monumento ecuestre de Roma), y dos años después, el donado por la colonia italiana a México con motivo de su Independencia, obra de Augusto C. Volpi ubicada en el Jardín Garibaldi, entre las calles Guaymas y avenida Chapultepec de la capital. Volpi había fundado en 1892 una de las pocas empresas existentes entonces en la ciudad dedicadas en exclusivo al comercio del mármol; además del monumento donado por los italianos, a Volpi le cabría también la realización del regalado por los españoles en las mismas fechas centenarias, el monumento al general Nicolás Bravo²⁷.

Finalmente debemos mencionar dentro de la monumentalización garibaldina, a las estatuas erigidas en homenaje a su esposa Anita, nacida en la brasileña localidad de Laguna, en la isla de Santa Catalina. La más importante de ellas fue la inaugurada en 1931 en Roma, en el Gianicolo (Passeggiata Margherita), obra de Mario Rutelli, en la que la heroína 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 brasileños²⁸. Su figura habría de ser rescatada en su tierra de origen a través de monumentos y otro tipo de objetos y obras artísticas recordatorias.

3. De Cristóbal Colón a *Cristóforo Colombo*: la apropiación del descubridor como imagen de Italia.

Al igual que ocurrió con tantas naciones con motivo de las celebraciones de los centenarios de la emancipación americana, los italianos recurrirían en numerosas ocasiones al monumento público para hacer sus ofrendas. Uno de ellos, inaugurado el 20 de septiembre de 1910, fue el monumento que simboliza la amistad ítalo-chilena, ubicado en la Plaza Italia de Santiago de Chile, y que fue donado por el Instituto italiano para el comercio exterior a la colectividad italiana de Chile y a su ciudad capital. La escultura muestra 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. Este monumento se mantuvo en el centro de la plaza hasta 1928, año en que se instaló

²⁵ . Ibídem., pp. 227-228.

²⁶ . GIL (1910), láms. LII y LIII.

²⁷ . SBORGI (1999), p. 164.

²⁸ . ALAPONT GODA (1958-59), pp. 192-193.

allí el dedicado al general Baquedano, desplazándose aquel frente a la estación de ferrocarril de Pirque, al costado sur-oriente de la plaza, que pasó a llamarse Baquedano; el monumento del *Genio de la Libertad* o de los italianos, fue recolocado en la misma en 1997. La fundición del monumento fue realizada por Roberto Negri, precursor de esta actividad en Chile, y responsable de numerosas obras en esta línea. Liisa Flora Voionmaa Tanner recuerda al respecto de este monumento que “En agosto de 1910, un mes antes de la inauguración del monumento de la Colonia Italiana, se efectuó un solemne acto de fundición sin precedentes en el país. La ceremonia duró dos horas, y en el momento en que el metal estaba derretido, los concurrentes echaron algunas monedas chilenas e italianas en la masa...”²⁹.

Tras hacer alusión al homenaje italiano a Chile, pasamos a consignar la dedicatoria peninsular a la Argentina, también con motivo del Centenario. La misma la representaría el monumento a Colón de Arnaldo Zocchi que retrasaría su inauguración hasta el año 1921 (**FIG. 5**). Lo interesante de este monumento, más allá de su importancia estética, es su significación simbólica, que ya va definiendo sin ambages la re-apropiación de Cristóbal Colón como personaje relevante de la historia italiana, basada en su origen genovés, en detrimento de España, que había difundido su figura como descubridor del continente americano y sobre todo como iniciador del periodo de “hispanización” del mismo.

Indudablemente, este proceso tendría su primera experiencia con la inauguración del monumento a Colón en Génova, en 1862, que por un lado rescataba aquel origen piamontés del almirante, como asimismo mostraba en sus relieves una manifiesta postura belicista con respecto a España, en tanto incluía escenas como la de *Colón encadenado antes de partir para Europa* para mostrar el “maltrato” sufrido por Colón por parte de los españoles³⁰. Pero hay un detalle a añadir, el cual está vinculado con la contemporánea unidad de Italia y al “carácter nacional”, y es la participación de un total de ocho artistas en la confección del monumento, que se repartieron las tareas como forma de mostrar una suerte de “unidad nacional operada a través del lenguaje del arte”, como señaló Franco Sborgi en el completo estudio sobre dicha obra³¹. Indudablemente se dejaba entrever la misma idea de la *unificación*: numerosos territorios, con distintas costumbres e intereses, movidos por un objetivo común.

Esta misma concepción habría de estar presente en la realización del Vittoriano, de cuya construcción habrían de tomar parte numerosos escultores con obra en América como Angelo Zanelli, Giulio Monteverde, Edoardo Rubino, Pietro Canonica, Luigi Casadio, Giovanni Nicolini, Ettore Ximenes, y especialmente Eugenio Maccagnani, autor del monumento a Garibaldi de Buenos Aires (1904), y que realizó para el emblemático monumento de Roma la estatua de *La Filosofía*, la de la Victoria ubicada en el perímetro, un trofeo situado en uno de los ángulos y, sobre todo, las figuras representativas de las catorce ciudades italianas que rodean el basamento de la estatua ecuestre de Vittorio Emanuele II.

En el análisis de los monumentos a Colón adquieren gran significación los pedestales, que definen la intencionalidad, ideología y carácter de aquellos. Las estatuas que los coronan pueden parecerse unas a otras, pero la “apropiación” del personaje y de sus hazañas se juega por lo general en el pedestal, en las figuras que incorpora, en los relieves que se integran y en las inscripciones que se colocan. En este sentido, cada

²⁹ . VOIONMAA TANNER (2004), t. II, p. 27.

³⁰ . El autor del citado relieve fue el escultor Salvatore Revelli, natural de Taggia, quien habría de ser el autor del primer monumento de importancia erigido en homenaje a Colón en América, el inaugurado en Lima (Perú) en 1860.

³¹ . SBORGI (1983-1985), p. 331.

comunidad se “adueña” de Colón, haciendo hincapié en los propios intereses, como lo hicieron los italianos al potenciar su origen genovés³², o como ocurrió por caso en los monumentos de Barcelona (1888) y de Las Palmas de Gran Canaria (1892), obra esta de Paolo Tricornia di Ferdinando, en los que se resaltan las vinculaciones entre Cataluña y América en el primero y el paso de Colón por el puerto de Las Palmas en el segundo.

Por estos motivos de atribución del almirante y su gesta, los monumentos a Colón habrían de ser motivo de tensiones, a veces furibundas, entre distintas regiones y nacionalidades, en especial entre españoles e italianos. Podemos aquí rescatar los términos en los que se manifestó el arquitecto José Marín Baldo en 1876 al referirse al monumento inaugurado en Génova, al cual consideraba un insulto a España: “Génova, la madrastra de Cristóbal Colón, en su envidia y su despecho, hace pocos años levantó un monumento a éste su hijo abandonado, y no encontró entre las páginas de su historia otra mejor que traducir en los bajos relieves que decoran el pedestal, que la de presentar a Colón cargado de grillos y cadenas en su oscuro calabozo. Sin duda con esto ha querido hacer un insulto a España...”.

Marín Baldo, hablaba también de Génova como “la madrastra de Colón”: “en vez del monumento que ha levantado, queriendo insultar a España en uno de sus bajo-relieves, debería haberlo hecho con programa de más verdad, diciendo: *Colón abandonó esta su patria, donde fue despreciado su proyecto de viaje al descubrimiento de un Nuevo Mundo, para buscar hospitalidad en otra parte, el día tantos de tal año*”. A lo que más adelante, al esbozar su propio proyecto de monumento al Descubridor, al que referiremos más adelante, apuntaba el plan de indicar en el basamento a “todas las naciones a que presentó Colón sus proyectos de viaje, siendo menospreciado y desatendido”, entre ellas a Génova. En un segundo basamento se ubicaría “la primera puerta que halló cerrada Cristóbal Colón, la puerta coronada con el escudo de Génova, *su madre patria*”³³.

Otras disputas similares en cuanto a la apropiación del personaje las hallamos en la Argentina. Por caso, en 1892, en la bonaerense localidad de Chivilcoy, al emplazarse el monumento a Colón coincidiendo con el IV centenario del Descubrimiento: “Llegado el momento de su inauguración surgió un inconveniente al resolver qué inscripción debía llevar el frente de la obra. Los españoles opinaron que la leyenda debía ser en idioma castellano; los italianos por el de su patria, lo que llegó a crear un conflicto entre los miembros de la Comisión al punto de poner en peligro su inauguración. Fue entonces cuando para resolver el problema decidieron consultar al cura párroco... quien obrando con talento y acierto aconsejó que la leyenda del frente se grabara en latín y en las otras tres caras restantes en castellano, italiano y francés”³⁴. También cuando se verificó la inauguración del monumento a Colón en Buenos Aires, en 1921, los discursos hacían referencia a Italia, España -el Descubrimiento de América fue el hecho más trascendental de su historia- y la Argentina, pero claramente privilegiando a la primera de las naciones, destacando a Roma como la “gran madre”. En los discursos se exaltó la formación italiana de Colón, lo que llevó a Van Deurs y Renard a referirse a una “celebración de italianos para italianos... y argentinos”³⁵.

4. La imagen “cultural” de Italia: nuevos rumbos para el imaginario peninsular en América Latina.

³² . No debemos olvidar que durante mucho tiempo otras localidades italianas como Bugiasco, Gogoletto, Finale, Quinto, Nervi, Savona, Palestrella, Arbizoli, Cosseria, Val d’Oneglia, Castel de Curraro, Piacenza y Pradello, disputaron a Génova el supuesto honor del nacimiento de Colón.

³³ . Ver: MARÍN BALDO (1876), pp. 14, 34 y 73.

³⁴ . AMOROTO (1994), p. 26.

³⁵ . VAN DEURS-RENARD (1994), p. 95.

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 el sentido referido, 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 en 1920 sobre el pedestal construido por Pedro Fiaccadori (**FIG. 6**)³⁶, 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 en 1922, con motivo del centenario de la Independencia brasileña, el monumento a Carlos Gomes (**FIG. 7**). 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 porvenir³⁷. El caso de Brizzolara sería bastante peculiar: en 1923 venció en el concurso para el monumento a la República Brasileña en Río de Janeiro -dejando en segundo lugar a Ettore Ximenes-, pero dicha obra nunca llegó a ser construida³⁸. 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 citado monumento a Carlos Gomes, y otros como el mausoleo Matarazzo en el cementerio de la Consolación en dicha ciudad.

Brizzolara sería asimismo autor en 1933 de dos bustos de prohombres argentinos localizados frente a la Piazza dell'Esquilino en Roma, uno de Bartolomé Mitre y otro de Manuel Belgrano, creador de la bandera nacional. Esta mención nos permite abrir un paréntesis para hacer referencia a otros personajes americanos monumentalizados en Italia, como lo fue el mismo Belgrano en Génova en 1925-1926, obra donada por la colectividad Ligur de la Argentina, basando la elección del personaje en los orígenes ligures del prócer argentino, y cuya realización le cupo a Arnaldo Zocchi. Emblemáticamente, el basamento del monumento fue construido con granito de los Andes³⁹. Zocchi, ya lo mencionamos, había sido autor del monumento a Colón de Buenos Aires; otro, dedicado al mismo personaje, fue emplazado a pocos kilómetros de Génova, en Rapallo, obra de Arturo Dresco con la que el gobierno argentino homenajeó a Italia. En Roma, además del citado monumento a Anita Garibaldi, destacaría otro ecuestre, el del libertador Simón Bolívar, obra de Pietro Canonica inaugurada por Mussolini en la Vía Flaminia, en 1934.

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 (**FIG. 8**), 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

³⁶ . GIORDANO (1998), pp. 18-19.

³⁷ . ESCOBAR (1998), p. 41.

³⁸ . CARBONCINI (1984).

³⁹ . SBORGI (1999), p. 161. Cita a TARTAGLIOZZI, R.. "Génova a Manuel Belgrano". *Le Vie d'Italia e dell'America Latina*, enero de 1925, pp. 734-738.

espacios expositivos, quedando la construcción a cargo de la empresa ítalo-argentina Poli-Lavanes, inaugurándose en 1923⁴⁰.

Moretti, a quien mencionamos líneas atrás, 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 Aristides Bassi -autor de varios panteones en cementerios uruguayos y del monumento a los Fundadores de la Colonia Suiza (1937)-, Vicente Morelli, Pietro Lingeri, Pasquino Bacci y, el más destacado de todos, Giannino Castiglioni, autor entre otras obras incorporadas al edificio, de los dos grupos monumentales que coronan el pronaos dedicados a *La Gloria de la Democracia y de las Armas que la defienden* y *La Gloria del Trabajo y de la Ciencia*, ejecutados en Milán en 1928⁴¹. Se deja así entrever la persecución de una idea simbólica similar a las vistas en la construcción del monumento a Colón en Génova y al Vittoriano de Roma, concibiéndose también el Palacio Legislativo del Uruguay como una tarea unificadora de las voluntades de diferentes artistas. En esta, como en otras tantas realizaciones americanas, la huella italiana permanece indeleble.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

AGUERRE, M.. “Espacios simbólicos, espacios de poder: los monumentos conmemorativos de la colectividad italiana en Buenos Aires”. En: WECHSLER, D. B.. (coord.). *Italia en el horizonte de las artes plásticas. Argentina, siglos XIX y XX*. Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri, 2000, pp. 59-88.

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

AMOROTO, M. A.. *El primer monumento a Colón en América del Sur. Escenario del acontecimiento: la ciudad de Villaguay, Provincia de Entre Ríos*. Villaguay, Ed. del autor, 1994 (4ª ed.).

ARGUL, J. P.. *Prestigio del “Ottocento”. La respuesta uruguaya*. Montevideo, Comisión Nacional de Artes Plásticas, 1969.

BERGGREN, L.; SJÖSTEDT, L.. *L’Ombra dei Grandi. Monumenti e politica monumentale a Roma (1870-1895)*. Roma, Artemide Edizioni, 1996.

BERTONI, L. A.. “Construir la nacionalidad: héroes, estatuas y fiestas patrias, 1887-1891”. *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani*, Buenos Aires, Nº 5, 1er. semestre de 1992, pp. 77-111.

⁴⁰ . QUESADA (1994).

⁴¹ . Ver: BAUSERO (1965).

BOIME, Albert. *The art of the Macchia and the Risorgimento. Representing culture and nationalism in Nineteenth-Century Italy*. Chicago-London, The University of Chicago-Press, 1993.

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

CIRILLO SIRRI, T.. “Rodó y Garibaldi”. En: ETTE, O.; HEYDENRICH, T. (eds.). *José Enrique Rodó y su tiempo. Cien años de “Ariel”*. Madrid, Iberoamericana, 2000, pp. 203-212.

CLERICI, R.; GILARDI, A.. (coords.): “Garibaldi lingualunga. Rotte & rutti interessanti”. En: *Phototeca*, Milán, año III, Nº 8, septiembre de 1982.

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

ESCOBAR, M.. *Esculturas no espaço público em São Paulo*. São Paulo, Vega, 1998.

Estatua de José Garibaldi. Discursos parlamentarios. Buenos Aires, Asociación Católica de la Capital, 1897.

Exposición Cayetano Gallino, 1804-1884. Montevideo, Salón Nacional de Bellas Artes, 1944.

GARIBALDI, (G.). *Memorias*. Prólogo y notas de Alejandro Dumas. Madrid, Globus, 1994. (1ª ed. Madrileña: 1888).

GIL, R.. *Agustín Querol*. Madrid, Sáenz de Jubera Hermanos Editores, 1910.

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

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

LAROCHE, W. E.. *Los precursores y otras fuentes documentales para nuestra iconografía pictórica*. Montevideo, Talleres Gráficos de A. Monteverde y Cía., 1961.

_____. *Estatuaria en el Uruguay*. Montevideo, Biblioteca del Palacio Legislativo, 1981, 2 tomos.

MARÍN BALDO, J.. *Proyecto de un monumento a la gloria de Cristóbal Colón y de España por el Descubrimiento del Nuevo Mundo. Memoria facultativa escrita por el autor de este proyecto*. Madrid, Establecimientos Tipográficos de M. Minuesa, 1876.

MORABITO, L. (coord.). *Museo del Risorgimento*. Génova, Comune di Genova, 1987.

PETRANTONI, M. (coord.). *Memorie nel bronzo e nel marmo. Monumenti celebrativi e targhe nelle piazze e nelle vie di Milano*. Milán, Federico Motta Editore, 1997.

PINTO, S. (dir.). *Garibaldi. Arte e Storia*. Catálogo de la exposición. Roma, Centro Di, 1982.

QUESADA, M.. *Museo de Arte Italiano de Lima*. Venecia, Marsilio Editori, 1994.

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

SBORGI, F.. “Colombo, otto scultori e un piedestallo”. *Studi di storia delle arti*, Génova, Università, N° 5, 1983-1985, pp. 329-347.

_____. “L'Ottocento e il Novecento. Dal Neoclassicismo al Liberty”. En: *La scultura a Genova e in Liguria*. Génova, Casa di Risparmio di Genova e Imperia, 1988, pp. 297-489.

_____. “Alcune note sulla diffusione della scultura italiana tra fine ottocento e inizi novecento”. En: MOZZONI, L.; SANTINI, S. (coords.). *L'Architettura dell'Eclettismo*. Napoli, Liguori Editore, 1999, pp. 159-202.

TOZO, F.. Xeneizes. *La presenza linguistica ligure in America Meridionale*. Génova, Le Mani-Microart's Edizioni, 2005.

VAN DEURS, A.; RENARD, M.. “El monumento a Colón de Arnaldo Zocchi”. *Estudios e Investigaciones*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio Payró, N° 5, 1994, pp. 89-98.

_____. “Una propuesta estética para un mensaje conflictivo”. En: *El arte entre lo público y lo privado. VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires, CAIA, 1995, pp. 194-206.

VEDOYA, J. C.. “Estatuas y masones”. *Todo es Historia*, Buenos Aires, año XI, N° 123, agosto de 1977, pp. 6-29.

VIÑUALES, G. M.. (coord.). *Italianos en la arquitectura argentina*. Buenos Aires, CEDODAL, 2004.

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

<http://www.larchivio.org/xoom/garibaldi.htm>

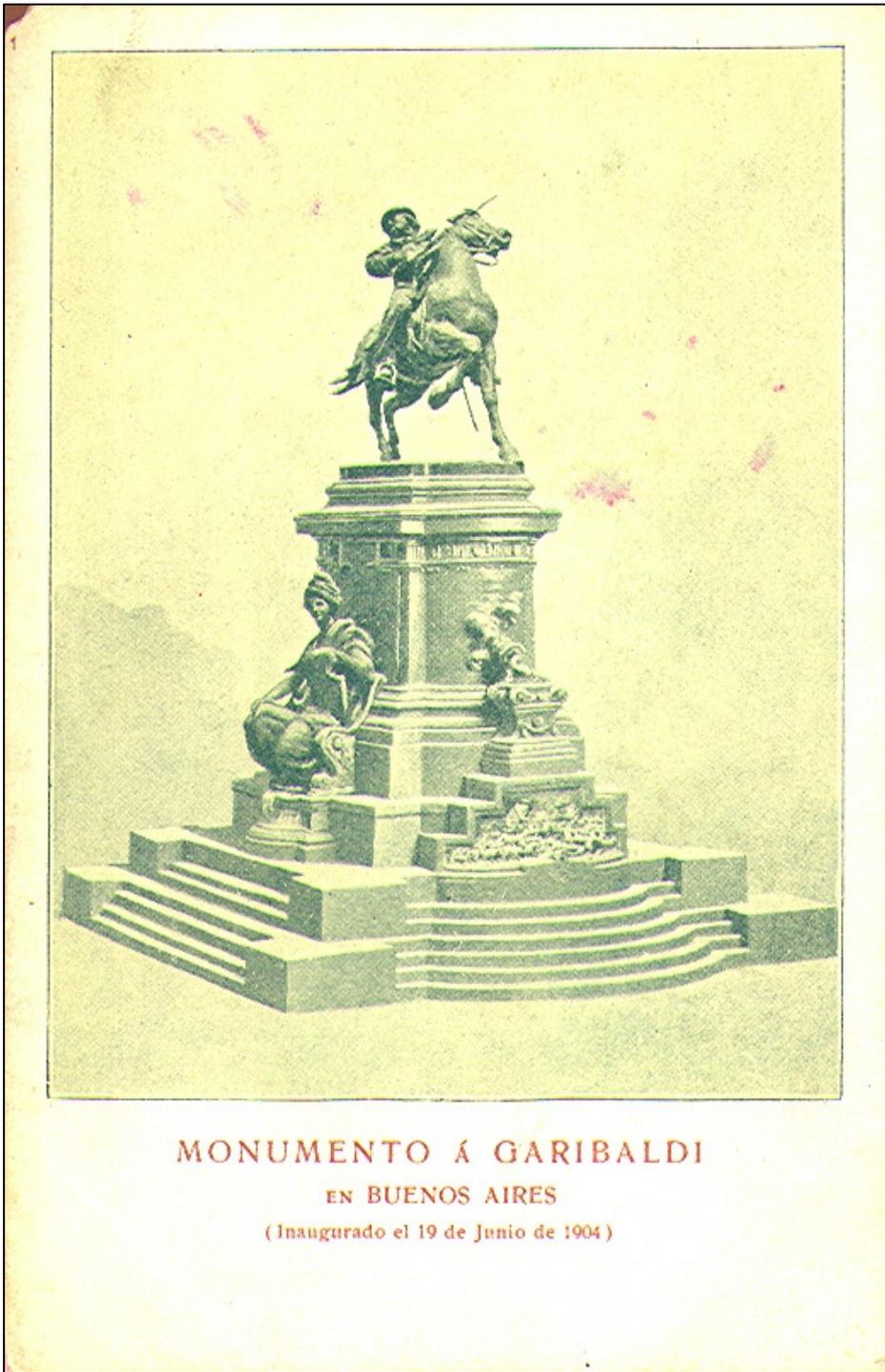
<http://www.sourgentin.org/actu/garib.html>

<http://www.sonofthesouth.net/leefoundation/civil-war/1861/june/garibaldi-zouaves.htm>

http://web.tiscalinet.it/mazzinihouse/im_personaggi/giuseppe_garibaldi.htm



2. Giulio Monteverde. Monumento a Mazzini (1878). Buenos Aires.

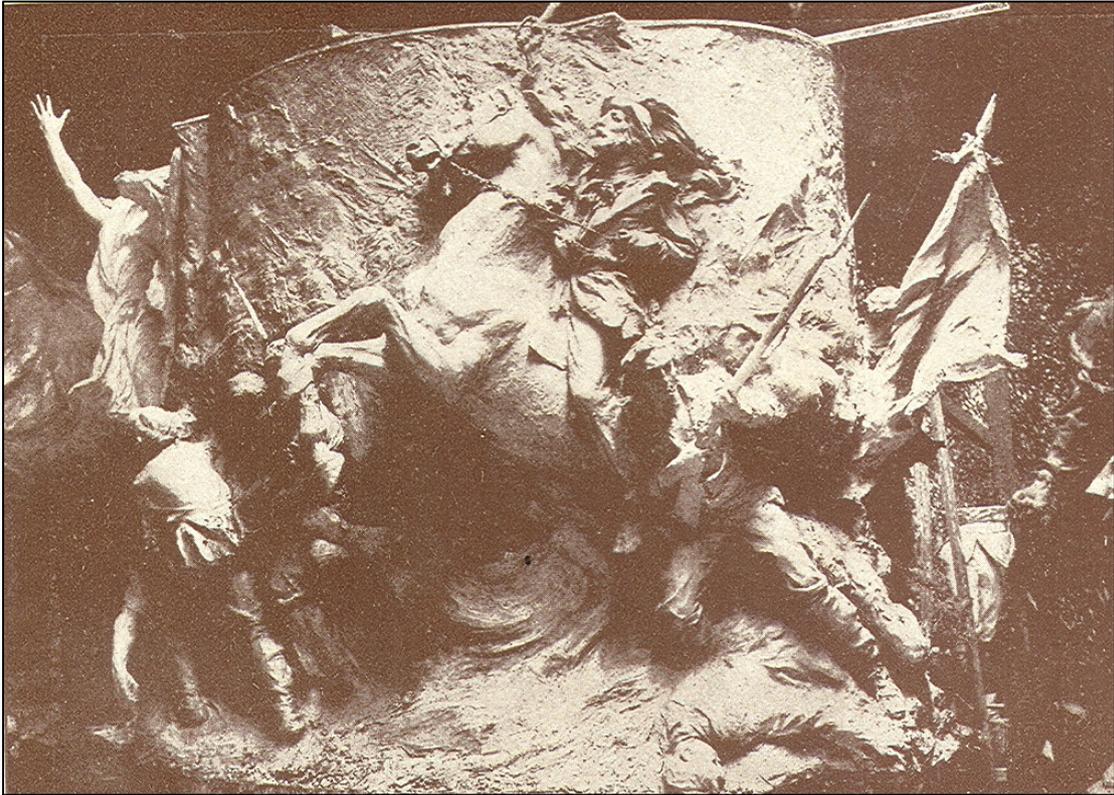


MONUMENTO A GARIBALDI

EN BUENOS AIRES

(Inaugurado el 19 de Junio de 1904)

3. Eugenio Maccagnani. Monumento a Garibaldi (1904). Buenos Aires.



4. Agustín Querol. Proyecto de monumento a Garibaldi para Montevideo. Fuste (c.1908).



5. Arnaldo Zocchi. Monumento a Colón (1921). Buenos Aires.



6. Pedro Fiaccadori. Loba romana (1920). Resistencia.



7. Luigi Brizzolara. Monumento a Carlos Gomes (1922). São Paulo.



8. Gaetano Moretti. Museo de Arte Italiano (1921). Lima.