

Apuntes y reflexiones sobre el retrato escultórico en Iberoamérica (1796-1926)

Rodrigo Gutiérrez Viñuales

El presente trabajo tiene como objetivo trazar una caracterización del retrato escultórico en Iberoamérica a través del análisis de una serie de factores que permitan mostrar parte de la rica variedad que el mismo tuvo en el continente. Para llevar a cabo este cometido, estructuraremos el discurso a través de datos y observaciones que presentaremos en forma eslabonada, combinando temas que nos lleven a reflexiones desde diversos puntos de vista, artístico, psicológico, ideológico, etc.

El período elegido para nuestro estudio es en parte caprichoso, ya que las fechas que hemos tomado como límites hacen referencia a la inauguración de dos importantes monumentos ecuestres, el de Carlos IV, de Manuel Tolsá en México (1796) y el de Carlos María de Alvear, de Antoine Bourdelle en Buenos Aires (1926), que si bien no han tenido una influencia decisiva en el devenir del retrato escultórico, no debe negarse su gran significación artística. Ciento treinta años separan a ambos emplazamientos, período en el cual van a producirse numerosos hechos vinculados al tema.

En tal sentido, el retrato escultórico se caracterizará fundamentalmente por convertirse en un arte de encargos, en donde el artista va a ver limitada su capacidad creativa ante las directivas estéticas que los propios comitentes le obliguen a asumir. Las vías de realización serán sobre todo los monumentos conmemorativos, tanto los destinados a ser emplazados en las ciudades como las esculturas a ser integradas a los mausoleos de los cementerios. Además de ello, habrá otro tipo de comisiones, provenientes muchas de particulares ávidos de hacer perdurable su figura para veneración de sus descendientes, lo que producirá una proliferación de retratos de corte burgués.

Puede pues señalarse como rasgo distintivo la estrecha vinculación del retrato escultórico con el sustento económico del artista, que buscará adjudicarse en lo posible este tipo de encargos y aquellos más onerosos

como solían ser los derivados de los concursos para erigir monumentos a los héroes y prohombres de la sociedad.

Para comenzar nuestro recorrido podemos arrancar justamente con la época en que se produce la erección de la estatua de Carlos IV¹ en México, once años después del inicio real de las actividades en la Academia de San Carlos. México será pionero en cuanto al ingreso temprano del neoclasicismo escultórico gracias a la labor de Tolsá, quien había llegado a ese país procedente de Europa en 1791, “con la abrumadora carga de setenta y seis cajas conteniendo todo tipo de esculturas de la antigüedad y el renacimiento: figuras completas, torsos, bustos, cabezas, anatomías de animales, bajorrelieves y capiteles”² que habrían de ser básicas para sus tareas educativas.

Contaba Humboldt haber pasado por las aulas de la Academia en aquellos años, y que “todas las noches, en estos espaciosos salones, bien iluminados por lámparas de Argand, se congregaban cientos de jóvenes, dibujando los unos modelos de escayola, otros del natural, y copiando otros dibujos de mobiliario [...]. La enseñanza era gratuita, y no se limitaba a paisajes y figuras, siendo uno de los principales objetivos propagar entre los artistas el gusto por la elegancia y la belleza de la forma”.³ Con los años de la Independencia la actividad de la Academia vería decaer su andadura, sufriendo inclusive una interrupción entre 1821 y 1824. La recuperación vendría hacia mediados de siglo, con la llegada del escultor español Manuel Vilar, cuya capacidad pedagógica conformaría un panorama alentador para las artes en México.

Mientras tanto pocas son las noticias que pueden señalarse en el resto del continente. Brasil tuvo una evolución diferente a las demás naciones debido a la llegada, en 1808, de la corte portuguesa procedente de Europa; invadida como estaba la Península por Napoleón, se optó por trasladar la sede del gobierno a Río de Janeiro; de esta manera la periferia se convertía por primera vez en metrópoli. El pronto deseo de los emperadores fue el de revivir en su nuevo destino una vida similar a la que habían tenido en Portugal, motivando la creación de una academia y la expansión cultural. Para ello se contrató a un grupo de artistas franceses vinculados a las instituciones artísticas de su país de origen, empapados de las normas clásicas aunque también con cierta conciencia romántica, quienes llegaron a Río en 1816; fue la llamada “Misión Francesa”.

En el campo de la pintura la corte promovió la de temática histórica, en especial de sucesos vinculados a ella; en cuanto a la escultura el desarrollo no fue tan destacado aunque sí existieron iniciativas de relevancia como la de erigir un monumento al emperador Pedro I, que hubiera sido, en caso de llevarse a cabo, el segundo monumento ecuestre después del de Tolsá en México. El proyecto se pospuso, reactivándose hacia 1854, interés que derivó en la inauguración, en 1862, del monumento realizado por el francés Louis Rochet (Fig. 1). Ese mismo año se inauguraba en Buenos Aires otro monumento ecuestre, el de San Martín, por otro francés, Joseph Louis Daumas, y uno de semejantes características e idéntico autor al año siguiente en Santiago de Chile. Se asistía así al emplazamiento de estatuas ecuestres en varios países americanos, que había comenzado en esos años con la inauguración del Simón Bolívar de Adamo Tadolini en Lima (1859).

La señalada estatua de Daumas empezó siendo un encargo del gobierno de Chile a través de su representante en París, Francisco Javier Rosales, que fue quien tomó contacto con el artista. Al empezar sus tareas recibió precisas directrices de sus comitentes respecto de cómo debía llevar a cabo la obra, y en especial la figura del caballo, lo cual nos pone en evidencia la atención que se ponía en la ejecución de este tipo de obras, estando además inspiradas en reconocidas esculturas europeas: “La actitud del caballo será la de la estatua de Luis XIV que tú has visto en París en la plaza de las Victorias”, fue lo que el conde Nieuwerkerke, Director General de los Museos Imperia-

¹ Su importancia histórica y sus vaivenes a lo largo de dos siglos han sido extensamente estudiados en: Enrique SALAZAR HUJAR Y HARO: *Los trotes del Caballito. Una historia para la historia*, Diana, México, 1999.

² Elizabeth FUENTES ROJAS: “Presencia de Tolsá en la obra de Pedro Patiño Ixtolinque”, *Manuel Tolsá*, Academia de San Carlos, Valencia, 1998, p. 142.

³ Dawn ADES: *Arte en Iberoamérica, 1820-1980*, Turner, Madrid, 1989, p. 27.

les, le recomendó a Daumas, elegido quizá por los muchos caballos que había esculpido. Otras órdenes fueron: “El jinete tendrá desde la planta de los pies hasta la cabeza 2 metros 60 cents. En fin, este grupo tendrá en todo las mismas dimensiones de la estatua de Napoleón III, que está en una de las puertas laterales del Palacio de la industria [...]. Como Chile está sujeto a sufrir temblores, el señor Daumas se obliga a dar toda la solidez posible al punto de apoyo del caballo sobre la placa”.⁴

Las estatuas ecuestres fueron una de las variantes más importantes del retrato escultórico dada su vinculación directa con la imagen del poder, y esto quizá fue una razón suficiente que no pudieron atajar ni siquiera las limitaciones que ofrecía, como su complejidad técnica y económica. Dentro de esta modalidad iconográfica no solo cupieron las figuras de un glorioso pasado histórico sino también las de gobernantes seducidos por la idea de ser parte del devenir histórico de sus naciones, amparando un discurso nacionalista que les vinculaba a los tiempos pretéritos como culminación de los mismos en el presente. Fue el caso del presidente venezolano Antonio Guzmán Blanco, quien erigió en su paseo homónimo, en Caracas, su propio monumento ecuestre, el cual sería derribado por una horda de opositores a su régimen en 1889, cinco años después de su salida del poder.

Como puede apreciarse, la instauración de retratos escultóricos fue a menudo objeto de encendidas polémicas, como las que se pudieron ver en México con motivo de la elección de los próceres que habrían de integrar el recorrido histórico nacional que se expondrá en los emplazamientos escultóricos del Paseo de la Reforma. La existencia de distintas facciones políticas y, por consiguiente, de distintas posturas de cómo ver la propia historia, devino en enfrentamientos por consolidar aquel discurso del pasado que fuera más acorde con las ideas del presente. En el caso que citábamos más arriba de Brasil, respecto del monumento a Pedro I, al momento de su erección, se podía leer en un periódico el tratamiento que se daba al personaje de “extranjero mercenario”, criticándose asimismo la concepción estética de la estatua: “Cuál será la razón para que el caballo de la estatua ecuestre, como si fuese un camello, teniendo la mano izquierda levantada, tenga también el pie izquierdo adelantado en lugar del derecho?”.⁵



Fig. 1. Louis Rochet: Monumento a Pedro I (1862). Río de Janeiro, Brasil.

⁴ Benjamín VICUÑA MACKENNA: *Estatuas de San-Martín i de Molina (Reseña de los trabajos ejecutados por las dos comisiones encargadas de aquellos monumentos, que presenta el secretario de ambas)*, Imprenta del Ferrocarril, Santiago, 1861.

⁵ *Correio Mercantil*, Río de Janeiro, 28 de marzo y 2 de abril de 1862, en Sergio A. FRIDMAN: *Posteridade em pedra e bronze (História dos monumentos e estátuas da cidade do Rio de Janeiro)*, Río de Janeiro, 1996, pp. 52 y 55.

Polémica similar podemos señalar también en México, aunque más tardíamente (en 1901) con motivo del proyecto de monumento a Agustín Iturbide, cuando la Corporación Patriótica Privada de Pachuca aprobó en asamblea que “Los verdaderos mexicanos no pueden ni deben manchar el buen nombre de la Patria, colocando en la categoría de los héroes, a quien, corifeo sanguinario de la causa realista, enemigo encarnizado de los humildes, pero bravas legiones insurgentes, conquistó en el Monte de las Cruces lauros tintos en sangre de patriotas... Los honores reservados a los virtuosos, a los héroes, jamás deben tributarse a los asesinos, ni a los ladrones, ni a los traidores”.⁶

Las controversias no se limitaron al plano de lo político-ideológico, también alcanzaron al de lo estético. Los ejemplos de cuestionamientos a los monumentos son abundantes; valga como muestra la siguiente crítica, aparecida en México en 1897: “Hemos visto la estatua del coronel Gregorio Méndez, enviado por Tabasco para el Paseo de la Reforma. Nosotros que conocimos y tratamos en la intimidad al valiente militar, podemos asegurar que no es su imagen la que está en bronce sino una caricatura mal hecha de cuando era joven, sin tener ningún parecido con el hombre maduro, que murió aquí en México pobre y olvidado”.⁷

Volvemos a centrar nuestras miradas en los años centrales del siglo XIX. En 1846 se produce un hecho significativo para el devenir de la escultura en México cuando arriba el catalán Manuel Vilar, quien se encargará de potenciar por un lado la escultura en mármol y por otro alejarse de los temas mitológicos típicos de la época de Tolsá, pero sobre todo del gusto latente por la escultura religiosa en madera. En ninguno de los frentes planteados la tarea fue sencilla; en cuanto al mármol no le fue simple solucionar la papeleta ya que no era un material de fácil disponibilidad; así lo reconocía: “Me adaptaré a trabajar la madera, pues creo que el mármol será imposible. Las cavas que han descubierto hace poco, están distantes más de 20 leguas, y hay que pasar por unos montes altísimos y casi sin caminos”.⁸ Una de las soluciones que llegó a utilizar fue pedir el envío de un bloque a su amigo y maestro, el italiano Pietro Tenerani –conocido por sus bustos y estatuas de Simón Bolívar en Colombia y Venezuela–, como lo hizo para que su discípulo Martín Soriano ejecutase la estatua de San Lucas destinada a la Escuela Nacional de Medicina.

El otro problema que se le había planteado a Vilar era el de generar un gusto nuevo capaz de reemplazar la escultura religiosa; reconocía buena predisposición de los mexicanos para las bellas artes, pero a la vez los veía poco amantes “de la escultura perfecta, pues les gusta más un santucho vestido que la obra más clásica, y llegan, por la gran pasión que tienen al color, hasta pintar las pocas figuras que tienen de mármol”.⁹

La fecunda labor de Vilar pronto habría de ver sus frutos en la labor de un grupo de discípulos que demostraron sus buenas maneras. En la obra producida por ellos y por quienes les siguieron generacionalmente, pueden apreciarse los avances técnicos y estéticos que vivió la escultura académica mexicana, asunto que ha sido magistralmente reflejado en el catálogo del Museo Nacional de Arte publicado en fechas recientes.¹⁰ Allí podemos apreciar el proceso que va desde los retratos escultóricos –por lo general bustos– de corte netamente clasicista a otros que comienzan a mostrar un talante más realista. Uno de los intereses manifiestos de Vilar fue el de hacer trabajar a sus alumnos en la realización de retratos de los personajes que tenían o habían tenido una vinculación de importancia en la vida académica mexicana, con la finalidad, a la vez de darles práctica, de ir formando una verdadera galería de retratos de esas personalidades.¹¹

⁶ “Protesta contra el monumento a Iturbide”, *La Patria de México*, 27 de marzo de 1901, p. 1, en Ida RODRÍGUEZ PRAMPOLINI: *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, UNAM, México, 2ª ed., 1997, pp. 557-558.

⁷ “Caricatura en bronce”, *El Universal*, México, 3 de abril de 1897, p. 2, en *ibidem*, p. 392.

⁸ Cit: Salvador MORENO: “Un siglo olvidado de escultura mexicana. Siglo XX”, *Artes de México*, año XVII, n° 133 (1970), p. 11.

⁹ *Ibidem*, p. 9.

¹⁰ Esther ACEVEDO y otros: *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Escultura. Siglo XIX*, MUNAL, México, 2000.

¹¹ *Ibidem*, p. 101.

En la representación de estos personajes una de las deficiencias que había que paliar era la necesidad de no representarlos con las indumentarias que habitualmente utilizaban en las aulas de la Academia, lo cual se consideraba podía ir en demérito de la imagen de la institución. Fue esto lo que ocurrió con el retrato en mármol de Jerónimo Antonio Gil realizado en 1858 por Agustín Barragán, en el que aquel quedó “representado a la manera antigua, (aunque) sin embargo, la peluca lo ubica fuera de la época clásica de los griegos y los romanos y lo sitúa en las postrimerías del período virreinal”.¹²

Curiosamente, al mismo momento que esto ocurría en México, en el otro extremo del continente, en la Argentina, también en 1858, el escultor francés radicado en Buenos Aires Elías Duteil realizaba su retrato más importante, el medallón con la efigie del general José María Paz, el cual era objeto en los periódicos de observaciones similares en cuanto a indumentaria: “Fiel a las tradiciones de la escultura griega, que es la sola verdadera escultura, puesto que al menos para nosotros, la escuela realista moderna ha adulterado el principio de la escultura, que es idealizar todo modelo, conformándose sin gusto su dignidad al corte mezquino de los vestidos actuales; el sr. Duteil ha sabido disponer la endrapería del mejor y más relevante estilo, los pliegues de una capa alrededor del busto del general”.¹³

Las críticas del momento, en algunos casos seguramente influidas por los propios artistas, realizaban la descripción de estos retratos con alusiones a la tradición grecorromana que creían ver perfectamente reflejada en los mismos. Si de este medallón de Duteil podía leerse que el rostro “tiene algo en su conjunto de los tipos esparciatas, sin dejar de conformarse a la realidad del modelo, según resulta de los mejores retratos al daguerrotipo del general y de los recuerdos de los amigos o soldados de ese veterano de la independencia que hoy sobreviven”, de un posterior, el de Alsina, se señalaba que éste pertenecía “evidentemente a esa familia de los tipos romanos que facilita la obra del cincel, ofreciéndole a un mismo tiempo el desarrollo y la firmeza de las líneas faciales, la frente redonda, la nariz aguileña encierran con nobleza la cavidad de los ojos, y por consiguiente favorecen la dirección de la sombra y la distribución de la luz... es una imagen comprendida y ejecutada según las reglas de la escuela filosófica e idealista que busca siempre la luz divina tras de las paredes de la frente, la voluntad y la vida en el rostro, el corazón en el fondo de un pecho de bronce o de mármol”.¹⁴ Toda una declaración de principios.

Ese idealismo se iría tornando paulatinamente en una búsqueda cada vez más intensa del realismo, hasta llegar, en un primer paso de esta transición, a un retrato menos “filosófico” y más acorde con el carácter real del personaje retratado. Del propio Duteil podemos señalar otro medallón, el del Deán Elortondo y Palacios en 1867, que fue destacado por ser “un trabajo perfecto como escultura y semejanza. Las pálidas líneas trazadas sobre el yeso, *parecen animadas por la circulación de la sangre*. Los amigos del Dr. Palacios pueden obtener hoy su retrato, que volvemos a repetir, *es perfecto*”.¹⁵

Descripción similar encontramos en México con respecto al busto en yeso del Dr. Leopoldo Río de la Loza, en el que “los músculos del cuello están marcados en ese estiramiento que deja al descubierto la nuez de Adán”.¹⁶ Otra de las características que de él se señaló fue la penetrante mirada que el personaje lanza al espectador, y es este otro de los puntos en los que se va manifes-

¹² *Ibidem*, p. 37.

¹³ *La Tribuna*, Buenos Aires, 19-20 de julio de 1858, p. 2, en Noemí A. GIL: *Elías Duteil*, Universidad de Buenos Aires, 1961, p. 23. Esta característica responde a lo indicado por Esther Acevedo de que “Si en la representación de los personajes decimonónicos no era viable el traje cotidiano, para los próceres dieciochescos tampoco lo fue; el chaleco y la casaca quedaron plasmados en la pintura, el busto quedó cubierto sólo con un manto que apenas le cubre los hombros” (en Esther ACEVEDO, *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Escultura*, p. 57). A ello podemos agregar la expresión del crítico de la época Revilla que hablaba de “la ingrata indumentaria de nuestros días” (*ibidem*, p. 121).

¹⁴ *La Tribuna*, Buenos Aires, 3 de septiembre de 1858, p. 2, en *ibidem*, p. 28.

¹⁵ *La Tribuna*, Buenos Aires, 17 de agosto de 1867, p. 2, en *ibidem*, p. 73. El subrayado es nuestro.

¹⁶ Esther ACEVEDO, *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Escultura*, p. 79.

tando la transformación referida, en la medida que se va produciendo en las representaciones una variación “desde el aire frío y distante de los ojos en blanco, a la mayor expresividad de las pupilas labradas”,¹⁷ que será a partir de entonces la tónica preponderante.

Este rasgo está en estrecha ligazón con la necesidad cada vez mayor de dar al retrato escultórico un carácter psicológico más cercano a la realidad en el caso de aquellas efigies que se tomaban directamente con el personaje como modelo, o más adaptado a los caracteres individuales en el caso de aquellos retratados cuya presencia física no era posible y debía sustituirse con la muy habitual utilización de la estampa o la fotografía. Hubo muchos casos en que la inexistencia de una iconografía llevó a los artistas a idealizar la imagen de sus representados, en especial cuando se trataba de figuras históricas, buscando caracterizarlos a través de la indumentaria, los gestos o un cúmulo de atributos que, como veremos más adelante, pasaron a formar parte importante del retrato escultórico. Fue este el caso, por citar sólo dos ejemplos, del Cuauhtémoc de Miguel Noreña en México, o el Pedro de Valdivia de Enrique Pérez Comendador en Santiago de Chile.

El escultor catalán Miguel Blay, en su discurso de ingreso a la Academia de San Fernando de Madrid, dejaba bien clara la necesidad de dar este carácter psicológico a los personajes: “De no menos capital importancia es saber elegir el momento psicológico de una actitud o gesto que diga al espectador claramente y sin vacilaciones lo que fue el personaje que tiene a la vista”.¹⁸ Este propósito estaba asentado de tal manera en la creación escultórica que fue muy normal encontrar justificaciones, por parte del artista, de la “comprensión” que habían alcanzado de la psicología de sus retratados. Así, el italiano Ángel Zanelli, autor del imponente monumento a Artigas en la Plaza de la Independencia de Montevideo (1923), afirmaba que “Tengo en casa una pequeña biblioteca de libros sobre el Uruguay, y he pasado noches enteras leyendo no pocos volúmenes para darme cuenta exacta de la época y del ambiente en que vivieron los principales personajes de ese noble país”.¹⁹

En el país rioplatense otro de los artistas que representó a Artigas fue José Luis Zorrilla de San Martín (Fig. 2). Uno de sus biógrafos, Emilio Carlos Tacconi, no dudaba en afirmar respecto de él: “¿Quién con más autoridad [...] para perpetuar en el bronce las virtudes esenciales de aquel carácter indomable y austero, reflejo de señorío, de altivez y de misericordioso humanismo? Si él convivió con Artigas. Si él, entre sueños, oyó su voz y conoció la médula de sus pensamientos y el destello de sus escasas sonrisas”.²⁰ En ese caso se trataba de una figura histórica que, por supuesto, Zorrilla no llegó nunca a conocer físicamente. El mismo crítico refería con exageración similar, al retrato que el escultor realizó a su padre, el conocido literato Juan Zorrilla de San Martín, años después de su muerte: “[...] él sabe de memoria hasta cuantas pestañas tenía en sus párpados y cuantos milímetros tenía el arco de su sonrisa y cuánto medía en profundidad el surco de su ceño arrugado... Le basta cerrar los ojos para ver vivo a su padre”.²¹

En esta búsqueda de la caracterización individual fue tomando mayor relevancia la presencia de figuras subsidiarias a la principal, y de una serie de atributos que, además de cumplir un papel ornamental, tenían una presencia más o menos decisiva en la caracterización del personaje. Esto comenzó a ser frecuente en la escultura conmemorativa de finales del XIX, tanto en los monumentos públicos como en los funerarios; así vemos liras en el caso de las tumbas de músicos y poetas, el cáliz y la hostia en las de sacerdotes, una paleta de pintor y los pinceles en las de artistas, o la balanza, mano, espada, tablas de la ley, libros, espejo y víbora de la prudencia en las de juristas, las

¹⁷ Moisés BAZÁN DE HUERTA: *Moisés de Huerta*, BBK, Bilbao, 1992, p. 72.

¹⁸ Miguel BLAY: “El monumento Público”, *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 22 de mayo de 1910, p. 21.

¹⁹ Rafael SIMBOLI: “El grandioso monumento al General Artigas”, *Plus Ultra*, Buenos Aires, n° 77 (septiembre de 1922).

²⁰ Emilio Carlos TACCONI: “En torno a la figura de José Luis Zorrilla de San Martín”, *Revista del Museo Juan Zorrilla de San Martín*, Montevideo, año I, n° 2 (diciembre de 1977), pp. 19-20.

²¹ *Ibidem*, p. 20.

que se sumaban así a los símbolos más habituales como el ángel custodio, la figura femenina llorando sobre el sepulcro, la antorcha encendida, la columna trunca, el león dormido, el búho, el ancla, los corazones o la clepsidra alada.

A esta simbología se vino a unir en muchos casos la realización de relieves con escenas alusivas a la vida del difunto, y no solamente de éste sino de sus deudos, de tal manera que se otorgaba al retrato una caracterización personal que trascendía su propia figura. En este último sentido, uno de los ejemplos más interesantes lo tenemos en el Perú, en el Cementerio Presbítero Maestro, hoy convertido en Museo, donde está el mausoleo de don Juan Figari (de autor desconocido; hacia 1870), cuyos relieves “reproducen una escena típica de interior burgués: la congregación de los hijos alrededor del padre moribundo. En el relieve posterior de este mausoleo se observa un curioso cuadro: los parientes han sido representados, años más tarde, delante del monumento, cumpliendo con la devoción a los muertos”.²²

Otro ejemplo lo tenemos en Caracas (Venezuela), en el Panteón Nacional, donde se encuentra el mausoleo del general José Gregorio Monagas. Si bien ya es notable la propia figura del prohombre, vestido “en traje de magistrado republicano”, llevando en la mano derecha “como si los mostrara al pueblo, el decreto sobre abolición de la esclavitud en Venezuela”, lo verdaderamente sorprendente es el conjunto escultórico de gran realismo que le acompaña en la base, realizado con motivo de exaltar su gesto: “Sentada en el zócalo del monumento, está representada una matrona, elegantemente ataviada que, con un libro en sus rodillas enseña a dos niños, por sus facciones, de raza negra, uno de los cuales sostiene en sus manos unos grilletes de los que acaba de liberarse”.²³

En el caso de la representación de los héroes patrios, sobre los cuales no nos explayaremos más de la cuenta,²⁴ prevaleció una postura que sostenía que un prócer nunca debía ser representado en actitud de derrota, aunque esta manera de retratar tuvo también sus seguidores, en especial en la escultura funeraria. Así vemos como Duteil diseña un mausoleo para el general Juan Lavalle en 1861, en el que, “Sobre la urna, poco recargada de adornos se halla reclinado el mártir de la liber-



Fig. 2. José Luis Zorrilla de San Martín: “General José Artigas” (1949). Montevideo, Uruguay.

²² Alfonso CASTRILLÓN-VIZCARRA: “Escultura monumental y funeraria en Lima”, en *Escultura en el Perú*, Banco de Crédito del Perú, Lima, 1991, p. 377.

²³ Alberto DARIAS PRÍNCIPE: “La evolución iconográfica de la escultura funeraria oficial en Venezuela”, *Anuario de la Universidad Internacional SEK*, Segovia, nº 3 (1997), pp. 133 y 136.

²⁴ Tenemos en preparación un texto sobre el tema que será presentado en el *I Simposio Internacional “La construcción del héroe en España y México, 1775-1847”*, Universidad Jaume I, Castellón, 2001.



Fig. 3. *Louis-Léon Cugnot: Detalle de la figura de José Gálvez en el Monumento al 2 de mayo (1874). Lima, Perú.*

tad de la República, en el momento de caer herido por el plomo de los sicarios de la tiranía [...] eleva su vista al cielo, como expresando su dolorosa resignación al morir por su patria. En la mano, sujeta su espada y la bandera que oprime sobre su corazón, y entre cuyos pliegues ha caído envuelto”.²⁵

Las discusiones más encendidas se dieron en este sentido cuando este tipo de representaciones “derrotistas” se integraban a monumentos urbanos, y un caso hartó significativo se dio en Perú con el dedicado a Francisco Bolognesi ejecutado por el catalán Agustín Querol e inaugurado en 1906, que representaba al héroe de Arica moribundo; el gobierno peruano, en 1954, tomó la decisión de hacer retirar dicha estatua que coronaba el monumento, colocando en su lugar una imagen de Bolognesi en pose victoriosa, realizada por el escultor peruano Artemio Ocaña. Apoyando medidas similares, no falta quien, aun hoy, quiera realizar otros “cambios” en los monumentos peruanos, como el que propone reemplazar en el monumento al Dos de Mayo, obra de Louis-Léon Cugnot emplazada en Lima en 1874, la figura moribunda del coronel José Gálvez (Fig. 3), que “lastimosamente es lo único que desentona la posición del Héroe invicto. El día que a Gálvez se le ponga en posición de pie dirigiéndose al pueblo en actitud de triunfo, será el Monumento Heroico Magistral más completo del país”.²⁶

No obstante esta representación realista, potenciada también por los relieves con escenas alusivas al hecho histórico que fungían de descripciones conceptualmente semejantes a las grandes pinturas de historia, de claro auge en aquellos años, el monumento de Cugnot incorpora cuatro figuras alegóricas principales (la Patria y las repúblicas aliadas de Ecuador, Chile y Bolivia), rematándose con la estatua de la Victoria, todo lo cual implica una complejidad narrativa y descriptiva mayor que la habitual. Podemos comparar este monumento al Dos de Mayo de Lima con el homónimo inaugurado en Madrid en 1908, que realiza Aniceto Marinas, que llega a concretar una obra “donde se mezclan todos los recursos antiguos y nuevos, según unos ideales estéticos... que alcanzarían su máximo esplendor en los años del cambio de siglo”, al decir de Reyero.²⁷ La diferencia que debe

²⁵ *El Nacional*, Buenos Aires, 19 de enero de 1861, p. 2, en Noemí GIL, *Eliás Duteil*, p. 37.

²⁶ José Antonio GAMARRA PUERTAS: *Obras de arte y turismo monumental. Bronces ecuestres, estatuas (de pie y sentadas), bustos, obeliscos*. Lima, 1996, p. 167.

²⁷ Carlos REYERO: *La escultura conmemorativa en España. La edad de oro del monumento público, 1820-1914*, Cîteдра, Madrid, 1999, pp. 74-75.

señalarse, y que deviene de una pura coincidencia, es que en el caso del monumento peruano se conmemoraba el 2 de mayo de 1866, fecha de la heroica defensa del Callao ante las tropas españolas, episodio más destacado de esta guerra, mientras que en el español se homenajeaba al pueblo de Madrid, que el 2 de mayo de 1808 se había enfrentado valientemente a las tropas napoleónicas.

Otro aspecto interesante que refleja Reyero en su muy completo estudio sobre la escultura española, es la frecuencia con que las figuras secundarias del monumento se convierten en las principales, por encima del personaje central del monumento: “algunas figuras o grupos colocados junto al pedestal y que parecen, en principio, subsidiarias, al menos formalmente, porque se encuentran en un nivel inferior, funcionan, en realidad, como principales porque tienen mayor relevancia visual, incluso, que la figura conmemorada y, sobre todo, porque contribuyen a explicar el verdadero alcance ideológico del monumento mismo”;²⁸ ejemplifica Reyero con los grupos colocados en la base del monumento a Colón en Barcelona, al que podemos vincular al homónimo de México, obra de Enrique Cordier inaugurada en 1875, en el que no obstante la preponderancia del genovés en lo alto del monumento, se ha dicho que las efigies de los cuatro religiosos que decoran los ángulos del primer cuerpo, eran artísticamente superiores a la figura de aquel: “Según los inteligentes, la figura de los frailes es muy superior a la de Colón, que según se dice no es muy parecida a éste, ni representa la edad que el navegante tenía cuando descubrió la América. El monumento además parece inspirado en uno erigido en Worms a Lutero, y del que es autor Ernesto Rietschel”.²⁹

Si bien monumentos a Colón como los señalados incluyeron numerosas figuras de personajes vinculados no directamente a él y sí más al acontecimiento del Descubrimiento y los primeros años de la conquista, más usual fue la representación de Colón en la que se le veía junto a una india desnuda con una cruz en una de sus manos y desdeñando una flecha con la otra, que aparecía sentada en actitud sumisa. Esto puede apreciarse en los monumentos emplazados en Lima (1860), Génova –ciudad de origen de Colón– (1862), Cartagena de Indias (Colombia) y Ciudad-Colón (Panamá), por citar algunos ejemplos. La figura de la india respondía claramente a una iconografía europea de representación de América, en la que aparecía aceptando la evangelización simbolizada en esa cruz a la que se aferraba.

La figura del indígena formó parte del repertorio europeo de simbolización del continente americano, y en tal sentido, además de la imagen de América comentada, sirvió a menudo como alegoría de los ríos del continente. Esto puede apreciarse en diferentes monumentos como el de homenaje a Bolívar, de Francesco Orsolino, emplazado en Santiago de Chile (1836), o en el de Pedro I de Louis Rochet en Río de Janeiro (1862). En el primero de ellos es Carlos Vicuña Mackenna quien discute la representación del río Maipo, el que “rodeado de cocodrilos, constituye una herejía zoológica-hidrográfica”; “el indio que simboliza el río no es tampoco de raza chilena”. Esto solía ocurrir cuando el artista era europeo, y para evitarlo, decía Quintero, era necesario “probar que el escultor tenía que ser un perito en antropología y geografía americanas, de manera que la distinción de las razas aborígenes y las características de nuestros ríos le fueran familiares. Ello es pedir demasiado a un europeo: aun hoy, éstos no conciben un indio sin la corona de plumas, ni un gran río de América del Sur sin caimanes”.³⁰ En el caso de los indios de Rochet, fue un total de cuatro, los que simbolizaban a los ríos Amazonas, San Francisco, Paraná y Madeira; a los dos primeros se les achacó parecerse, más que a indígenas brasileños, a indios de Estados Unidos.³¹

De cualquier manera, la utilización de indígenas para simbolizar a los ríos del continente no era más que la adaptación de una tradición secular, en la cual “el vigor masculino en reposo consti-

²⁸ *Ibidem*, p. 222.

²⁹ Antonio de la PEÑA Y REYES: “El Monumento a Colón”, *Revista de Sociedad, Arte y Letras*, México, 9 de octubre de 1892, en Ida RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, p. 362.

³⁰ J. Humberto QUINTERO: “El primer monumento a Bolívar”, en *Boletín de la Academia Nacional de la Historia*, Caracas, n° 143 (julio-septiembre de 1953), p. 353.

³¹ Sergio A. FRIDMAN, *Posteridade em pedra e bronze*, p. 56.



Fig. 4. Gabriel Guerra: "El río Bravo" (1880). Col. MUNAL, México.

tuía una metáfora apta para expresar visualmente el poder de la naturaleza"; "es célebre la alegorización del río Nilo en figura de un vigoroso anciano yacente", nos dice Fausto Ramírez³² en el análisis que hace de la escultura "El río Bravo" de Gabriel Guerra (1880), que representa justamente a un longevo en reposo (Fig. 4). Salvador Moreno se preguntaba: ¿Cómo es posible creer que ese bello anciano sin edad y sin carácter pueda simbolizar, a la manera de los grandes ríos de la estatuaría clásica, nuestro gran río fronterizo?"³³

Hay obras en Iberoamérica anteriores a esta de Guerra en las que se recurre a la figura de un anciano como símbolo de un río; es el caso del proyecto de un bajorrelieve para el frontispicio de la Municipalidad de Rosario, de Duteil y Beaugrand (1867), en el que habrían de representarse las figuras de los ríos Paraná y de la Plata, sin dejar de lado el hecho de que aquel desembocaba en éste. Así, mientras "El Paraná está representado por un anciano digno y tranquilo que envía a la corriente el caudal de sus aguas con la majestuosa solemnidad que lo caracteriza, la Plata es una hermosa figura coqueta a la vez que sería por los lineamientos de su fisonomía... El Paraná parece mirarla con amor de padre al enviarle su rico caudal, que la Plata recibe con gracia y dignidad confundiendo sus aguas".³⁴

Por supuesto, la representación del indígena no se limitó a estas alegorías de la naturaleza, y fueron objeto de retratos personajes del pasado prehispánico como Tlahuicole, Cuauhtémoc, Ahuizotl e Izcóatl en México, Manco Capac en Perú, Caupolicán en Chile, o Abayubá y Zapicán en el Uruguay, todos inmortalizados en el yeso, el mármol o el bronce. En varias ocasiones fueron representados de manera acorde con las imágenes de los héroes patrios; aquí podemos citar uno de los relieves del monumento a Cuauhtémoc, el que representa su "Tormento", obra de Gabriel Guerra, en el que "Cuauhtémoc parece no hacer esfuerzo alguno para separar sus pies de las llamas que lamen sus plantas, carbonizándolas; su rostro impassible es verdaderamente insensible al dolor, domina la escena con un gesto majestuoso y altivo... en el semblante de su compañero de suplicio Tettlepanquetzal se retrata la angustia, la súplica, se le ve esforzarse por alejar las plantas de sus pies

³² En Esther ACEVEDO, *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Escultura*, p. 109.

³³ Salvador MORENO, "Un siglo olvidado de escultura mexicana. Siglo xx", p. 14.

³⁴ *El Inválido Argentino*, Buenos Aires, 8 de diciembre de 1867, en Noemí GIL, *Eliás Duteil*, p. 69.

del elemento destructor de su organismo, se retuerce a impulsos del dolor, y se oyen salir de sus labios las palabras de debilidad que arranca a su espíritu la putrefacción de la carne”.³⁵

Junto a las figuras de los héroes del pasado, comenzaron a hacerse cada vez más frecuentes las estatuas erigidas en homenaje a personajes contemporáneos, y ya no solamente procedentes del campo de la política o de las armas, sino también de las letras, las artes, las ciencias y la religión. Esta situación fue decantando un tipo de representación más realista, como habíamos visto en algunas obras citadas con anterioridad, en tanto no era demasiado afortunada una idealización de personas que los potenciales artistas y espectadores habían llegado a conocer físicamente y hasta convivir con ellos de manera directa. Con ello se consolidó un tipo de escultura en la cual las figuras aparecían a menudo en posturas muy naturales, como recogiendo un instante cualquiera de su vida cotidiana. Como bien señala Reyero, una de las alternativas, aunque no muy frecuentes, fue la representación sedente, por lo general aplicada a literatos que aparecen bien en una actitud de comunicación con el público, o bien retraídos en sus propios pensamientos: “la postura sedente denota intrascendencia, ausencia de acción e, incluso, de observador externo”.³⁶ Algunos de

los casos que podemos señalar en Iberoamérica son la estatua de Andrés Bello situada en uno de los patios de la Universidad de Chile, en Santiago, obra realizada por Nicanor Plaza (Fig. 5), y el monumento a Cervantes, obra del italiano Carlo Nicoli, inaugurado en La Habana en 1908.³⁷

En este tipo de representaciones, que venían a mostrar actitudes cada vez más renovadoras y en buena medida divorciadas de las normas académicas y de la sumisión a la descriptividad que esta solía imponer, se iría haciendo cada vez más decisivo el papel jugado por el escultor, hasta ese momento limitado por las instrucciones precisas que recibía de los comitentes, cuyo entendimiento de corte clasicista se vio ciertamente caduco ante la arremetida incontenible de las nuevas corrientes naturalistas y modernistas. Así, no es de extrañar que en su memoria del proyecto de mausoleo a Bernardino Rivadavia en Buenos Aires (1915), aun cuando tuviese en cuenta todas las indicaciones dadas en las bases del concurso, el valenciano Mariano Benlliure exigiera: “Sólo he de reservarme la libertad necesaria para hacer los cambios que estime imprescindibles en el transcurso de la obra para dar movimiento adecuado a las figuras, para coordinar las líneas, porque al convertir en reali-

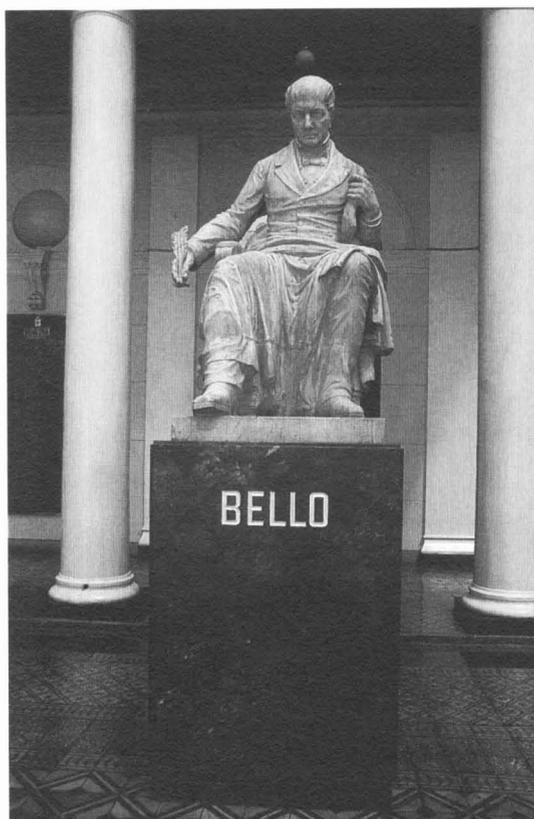


Fig. 5. Nicanor Plaza: “Andrés Bello”. Universidad de Chile, Santiago.

³⁵ V. REYES: “El Monumento de Cuauhtémoc”, *Anales de la Asociación de Ingenieros y Arquitectos de México*, México, 1886, t. I, p. 529, en Ida RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, p. 199.

³⁶ Carlos REYERO, *La escultura conmemorativa en España*, p. 214.

³⁷ Ver: Moisés BAZÁN DE HUERTA: *La escultura monumental en La Habana*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1994, pp. 62-64.

dad el proyecto y al ver los elementos todos del tamaño que han de tener, suelen cambiar algún tanto las impresiones. Después de todo, ¿qué menos se ha de conceder al artista sobre el que cae la responsabilidad entera de la obra que ha ejecutado? Una vez concluida, la crítica no tendrá en cuenta ni las indicaciones a las que obedeció ni el precio estipulado”.³⁸

Dentro de las exhortaciones que las convocatorias de concursos públicos incluían estaban los lineamientos referidos a la adecuación del monumento a los espacios físicos adonde habrían de erigirse. Esta integración del retrato escultórico al entorno solía contemplar dos facetas, una de tipo psicológico, que permitiera una vinculación histórica del lugar de emplazamiento con la actuación del representado (decisión por lo general fuera del alcance del escultor), y otra de carácter artístico, vinculada a una mejor observación estética del monumento. “[...] el artista encargado de un monumento público tiene que proceder como ese modesto artesano a quien se le encargara hacer un mueble para lugar determinado de una casa, el cual, lo primero con que se preocupa, es saber para qué ha de servir el mueble, dónde se ha de colocar, de qué espacio dispone, qué objetos le rodean, qué estilo y color dominan en el conjunto [...] etc., requisitos que muy pronto advierte no son tan secundarios como parece, y que obligan al escultor a conocer a fondo el carácter físico y moral del individuo, si se trata de un personaje; [...] y respecto al escenario donde ha de ser erigido el monumento, para que el cuadro y el marco no estén en lamentable y desdichada disonancia”.³⁹

La transición de las posturas clasicistas a las realistas puede verificarse también de forma palpable en las estatuas pedestres. Reyero nos comenta que “Las esculturas de tipos con pose circunscripta y contenida remiten también, inevitablemente, a un prototipo clásico: el personaje permanece en pie, ajeno por completo a su circunstancia; se le representa con una pierna flexionada, a veces con algún elemento de apoyo; su mirada se pierde y sus gestos son recogidos y solemnes”.⁴⁰ Esta tipología es de las más frecuentes en Iberoamérica y quizá la prueba más evidente sea la mayor parte de la larga serie de personajes históricos que componen el programa escultórico del Paseo de la Reforma en México.

Esta limitación se palió con la paulatina incorporación de elementos y grupos escultóricos que fueron completando una escenografía más enriquecedora para el carácter del retratado, y con caracterizaciones de los personajes centrales en posturas más teatrales, plausibles de conectar más directamente con el espectador. Esto estaba presente en la conciencia artística de los escultores de principio de siglo; el propio Miguel Blay sentenciaba: “Monumento que se componga no más que de una estatua y un pedestal, exige que la figura del personaje, por la mera razón de estar sola y como entregada a la digna posesión de sus atributos [...] tenga postura y gestos más tranquilos y concentrados [...] [pero] En las agrupaciones ya la vida se exterioriza y difunde, y pueden sus personajes expresar vehementemente, con pronunciados gestos, el estado de su ánimo”.⁴¹

Otras alternativas fueron la “huida del pedestal”⁴² que experimentaron ciertas esculturas, y la propia integración y/o fusión de estas con aquel, rasgos característicos del cambio de siglo XIX al XX. Así, “la progresiva ‘esculturización’ del pedestal contribuye a suprimir el efecto distanciador de éste, de manera que se genera un diálogo directo entre el espectador y el punto culminante del monumento”.⁴³ Este carácter se hace notar en algunas obras de dos escultores españoles que gozaron de numerosos encargos en Iberoamérica como fueron Benlliure y Querol, pudiéndose destacar el monumento a Urquiza (Fig. 6) de aquel para la ciudad de Paraná (1920) y el monumento de los Españoles del segundo para Buenos Aires (inaugurado en 1927, dieciocho años después de su

³⁸ Cfr.: Teresa ESPANTOSO RODRÍGUEZ y Cristina SERVENTI: “Mausoleo a Bernardino Rivadavia”, *Estudios e Investigaciones*, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Buenos Aires, n.º 4 (1991), p. 173.

³⁹ Miguel BLAY, “El monumento Público”, pp. 17-18.

⁴⁰ Carlos REYERO, *La escultura conmemorativa en España*, p. 59.

⁴¹ Miguel BLAY, “El monumento Público”, p. 19.

⁴² Carlos REYERO, *La escultura conmemorativa en España*, p. 258.

⁴³ *Ibidem*, p. 266.

muerte). El de Querol respondía a características por él expresadas al realizar en 1907 el monumento a Quevedo para Madrid: “para romper con la tradición de las esculturas colocadas simétricamente en sus cuatro frentes ideé una composición, la cual, como si fuera las espirales del humo o el incienso que los mortales quemaran en su honor envolvieran el conjunto”. De ello destacan “esas superficies que parecen cubiertas por velos que ocultan a las figuras, figuras de agitados movimientos, pasos de danza, torbellinos, con paños a su vez que vuelan y relieves que tienden a fundirse con los fondos”.⁴⁴

Se llegaba así a una apoteosis de la libertad creativa, liberados los artistas de las cadenas que durante décadas habían supuesto los dictámenes de las academias, llegándose hasta el punto de que en la representación de los personajes históricos ya hasta podía prescindirse del mismísimo retrato fidedigno de estos, y la trascendencia física de los retratados quedaba en un segundo plano tras la magnitud del acontecimiento plástico y la individualidad del personaje, como lo apuntaba el escultor argentino Rogelio Yrurtia: “Para la posteridad, lo que cuenta es el esfuerzo sillar, el resultado constructivo que implica la erección perdurable de los forjadores de nacionalidades y no su fisonomía física, que el tiempo acaba por generalizar en el aspecto de una misma época, mientras depura e individualiza, con valores perennes, su fisonomía individual”.⁴⁵ En el mismo año que Yrurtia escribía estas líneas se inauguraba en Buenos Aires el monumento a Carlos María de Alvear por Antoine Bourdelle; llamaría la atención el carácter efímero de una observación que se le hizo al escultor, en el sentido de que no había colocado el sombrero al prócer, detalle que no muchos años antes hubiera originado una segura polémica; ahora bastó, para acallar cualquier discusión, una simple frase de Bourdelle: “el sombrero se le voló en el fragor de la lucha”. Los tiempos del rigor histórico en la representación iconográfica parecían tener sus días contados, y el retrato escultórico en Iberoamérica tenía el horizonte abierto para recorrer nuevas sendas.

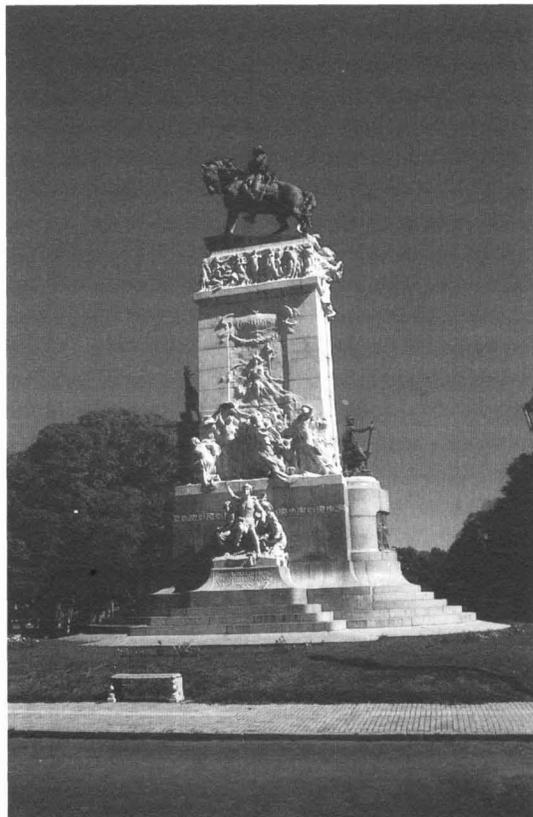


Fig. 6. Mariano Benlliure: Monumento a Justo José de Urquiza (1920). Paraná, Argentina.

⁴⁴ María Cruz MORALES SARO: *El modernismo en Asturias. Arquitectura, escultura y artes decorativas*, Colegio Oficial de Arquitectos de Asturias, Oviedo, 1989, p. 102.

⁴⁵ *Memoria Descriptiva del proyecto de mausoleo a Rivadavia*, por Rogelio Yrurtia (1926), en Teresa ESPANTOSO RODRÍGUEZ y Cristina SERVENTI, “Mausoleo a Bernardino Rivadavia”, p. 180.