

DE PIEDRA SOMOS: EL LENGUAJE DE LA ALEGORÍA CLÁSICA EN LAS ESTATUAS CÍVICAS DE BUENOS AIRES (1890-1915)

Eleonora Dell'Elicine¹

Resumen

La celebración del Centenario de la Revolución de Mayo constituyó el marco de una política estatal planificada de construcción de monumentos conmemorativos, fundamentalmente en la ciudad capital. La alegoría cívica estuvo a la orden del día, recurriendo a tópicos diversos como la República, las funciones del nuevo Estado, el Trabajo o actividades económicas. En este artículo se estudia el lenguaje alegórico que portan estos monumentos a través de un corpus escultórico representativo. El recurso a la alegoría y a algunos patrones clásicos forma parte de este lenguaje que propone identidades y valores universales para el nuevo país.

Palabras clave

Recepción clásica; monumentos cívicos; alegorías; Conmemoración del Centenario; Ciudad de Buenos Aires.

¹ Profesora Doctora - Universidad Buenos Aires/Universidad General Sarmiento, Buenos Aires, Argentina. E-mail: eleonoradellelicine@gmail.com

Resumo

A celebração do Centenário da Revolução de Maio constituiu o quadro de uma política estatal planejada de construção de monumentos comemorativos, principalmente na capital. A alegoria cívica estava na ordem do dia, recorrendo a temas diversos como a República, as funções do novo Estado, o Trabalho ou as atividades econômicas. Este artigo estuda a linguagem alegórica que estes monumentos carregam através de um corpus escultórico representativo. O uso de alegorias e de alguns padrões clássicos faz parte dessa linguagem que propõe identidades e valores universais para o novo país.

Palavras-chave

Recepção clássica; monumentos cívicos; alegorias; Comemoração do Centenário; Cidade de Buenos Aires.

En Mayo de 1910 se celebraba en Buenos Aires el primer centenario de la Revolución que había reemplazado la autoridad de un virrey por la de una Junta votada de vecinos notables. A lo largo del siglo, la principal sede de los festejos, la llamada “Plaza de Mayo”, había experimentado cambios de fuste, que iban desde el nombre – originalmente “Plaza de la Victoria” – a su forma y edificios de entorno. En efecto, habían pasado poco más de 50 años desde que el Gobierno de Buenos Aires interviniera ese espacio público con el fin de mostrar al resto de las provincias quién había sido el motor de la ruptura con España. Resultado de esa acción fue en 1856 la remodelación de la pirámide de Mayo dirigida por Pridiliano Pueyrredón, trabajo que se remató con una estatua alegórica de la Libertad encargada al francés L.J. Dubourdieu (Van Deurs & otros, 2003). Allí no se detuvieron los cambios en la plaza cívica: en 1884 el estado nacional, ganador definitivo en la contienda entre el interior y Buenos Aires, la modificaba otra vez y por completo demoliendo la Recova, unificando la Plaza de la Victoria con la Mayor o del Mercado y otorgándole al conjunto el nombre que todavía porta, el de “Plaza de Mayo” (Gorelik, 1997; Scobie, 1977: 164-165). Alrededor del Centenario, nuevos proyectos se sucederían que incluían la instalación de la famosa estatua de las Nereidas, alegoría del nacimiento de Venus, diosa romana ligada significativamente a la fecundidad, a la renovación y al amor, que analizaremos luego.

En este espacio sobre-intervenido, rodeado de personajes del gobierno, delegaciones extranjeras y presencia popular, el presidente José Figueroa Alcorta abría su discurso de conmemoración de la siguiente manera:

Y bien, señores: En la representación simbólica (..), el **monumento** que aquí consagramos a la conmemoración de nuestra emancipación política, tendrá el múltiple significado histórico que lo determina. Representará para nosotros y para nuestros sucesores en el porvenir, aquel **esfuerzo heroico, impulsión soberana, arranque de energía genial**, que decidió en un instante supremo de los destinos de la América Española².

Como podemos advertir, las primeras palabras del presidente hacían referencia al monumento y lo realizaban como pieza clave de la celebración.

² Extraído de

http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/21481/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Un análisis de las relaciones entre Plaza de Mayo y fiesta en BERTONI, Liliana, “Construir la nacionalidad: héroes, estatuas y fiestas patrias, 1887-1891”, *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. E. Ravignani”*, 5, 1 er. semestre de 1992, pp. 77- 111.

Según las nuevas palabras oficiales, ese cuerpo marmóreo tantas veces remozado daba cuenta de una experiencia que se había iniciado en Buenos Aires, proyectado al interior y que el Estado encauzaba finalmente, transformando espacios y sucesos en partes y precedentes del nuevo fenómeno estatal.

El culto moderno al monumento - al decir de un contemporáneo de estos sucesos, el vienés Alois Riegl - tampoco se ciñó a la Plaza de Mayo.³ En muchos puntos del país mas especialmente en Buenos Aires, la fiebre conmemorativa se materializaba en la inauguración de una enorme cantidad de estatuas de próceres, muy especialmente los de la Semana de Mayo (Malosetti, 2014; Lienur, 2000). De esta manera, el barrio porteño de Barracas se engalanaba con las imágenes de Larrea y Matheu, el de Caballito con Azcuénaga, las inmediaciones del Congreso con Moreno y así la lista.

En este artículo vamos a examinar una parte menos explorada del fenómeno de monumentalización en Buenos Aires en torno al Centenario. Focalizaremos específicamente en las estatuas alegóricas que evocan lejanamente a la tradición grecolatina. Estas piezas fueron fruto del encargo del Gobierno Nacional, de países extranjeros y también de comunidades de inmigrantes interesadas en sumar presencia en suelo urbano (Gutiérrez Viñuales, 2011: 221). Se trata de un corpus muy amplio y heterogéneo: sin pretensión de inventario, estudiaremos estas piezas como lenguaje, es decir, como forma particular de expresar mensajes en la coyuntura. Advertiremos seguidamente el marcado dinamismo que adquiere esta forma, empleada en contextos de lo más diversos.

Fin de siglo, monumento y ciudad: una Buenos Aires en transformación

Siete años después de la Federalización de Buenos Aires, en 1887, se sancionaba la ley que organizaba el territorio urbano y lo deslindaba del provincial. Cedidos a la ciudad los distritos de Belgrano y Flores, la ahora capital de la Nación extendió su superficie a 200 hectáreas desigualmente pobladas y todavía menos fluidamente conectadas (Grutchesky, 2017; Landeau, 2014). En las décadas anteriores al Centenario, la urbe registró transformaciones de escala como lo fueron entre 1882 y 1899 la

³ Efectivamente, en su libro *El culto moderno a los monumentos. Caracteres y origen* publicado en 1903, el museólogo y crítico de arte Alois Riegl (1858-1905) planteaba que en relación a otras épocas había una novedad en el modo moderno de relacionarse con el monumento, que estribaba en una conciencia de valorarlo no de acuerdo a lo que el monumento portaba del pasado, sino según valores de la contemporaneidad (Riegl, *El culto moderno*. p. 27).

construcción de las Dársenas Norte y Sur del puerto e infraestructura adyacente, la triplicación de la red de tranvías, el tendido telefónico desde 1881, la construcción de una red tupida de edificios públicos, el loteo y la aparición de barrios, entre otras (Carretero, 2013).

La planta urbana fue intervenida de una manera radical siguiendo el modelo pensado para París unas décadas antes por el Barón Haussmann (Codebó, 2015). Literalmente central al proyecto porteño fue la remodelación de la Plaza de Mayo ya examinada, que se complementaba con la apertura de una avenida también llamada “de Mayo”: de esta manera, Casa de Gobierno y el palacio de Congreso iban a ligarse visualmente. La impronta de Haussmann se prolongaría más de dos décadas después del centenario en la inauguración de las diagonales norte, sur y avenida 9 de julio.

Como indica Gorelik, la grilla y el parque público resultaron las dos grandes matrices ordenadoras del espacio urbano en Buenos Aires (Gorelik, 1994; 2016). Originalmente pensado como el cinturón verde de una ciudad-puerto autocontenida, el parque público funcionó de hecho también como organizador de los barrios, espacio de sociabilidad y generador de lazos de afectividad y pertenencia en un contexto de inmigración masiva. Desde temprano, la mano firme de dos prestigiosos paisajistas al frente de la Dirección de Parques y Paseos de la Ciudad de Buenos Aires - Eugène Courtois (1880- 1890) y Carlos Thays (1891-1913) - resultó en la concreción de 7 nuevos parques públicos y 9 plazas, la remodelación de todos los espacios verdes existentes incluidos el Parque Lezama, el 3 de Febrero, la Plaza de Mayo, Constitución y Congreso, la jardinería de las Barrancas de Belgrano, del barrio de Palermo Chico e incluso de la avenida que conectó la ciudad con esas áreas portando el nombre del presidente Figueroa Alcorta (Berman, 2006).

El rol que adquiriría el parque público en la ciudad, sus asociaciones con la civilización, el progreso, el orden y la belleza, facilitó que se lo advirtiera como emplazamiento adecuado para educar el ojo y buen gusto de los ciudadanos. Fue Eduardo Schiaffino (1858- 1935), pintor y primer director del Museo Nacional de Bellas Artes, quién adjudicó a su amigo Ernesto de la Cárcova (1866-1927) - también pintor él y primer director de la Academia - la idea de multiplicar la inauguración de estatuas de patrocinio público en las plazas y jardines de la capital. Así escribió Schiaffino para el suplemento del Centenario publicado por el diario La Nación:

Vió de la Cárcova, con ojo de artista, la desnudez de nuestras plazas, el desenvolvimiento de ciertos rincones del municipio que formaban el fondo obligado de nuestro comercio diario, y halló el ingenioso remedio de embellecer estos sitios mediante reproducciones de bronce, piedra o mármol, de la estatuaria universal, sin descuidar el impulso a la producción artística nacional.⁴

A diferencia de otros proyectos de ciudad, como podemos advertir, para Schiaffino y su círculo el parque no alcanzaba per se a consumir esa función civilizatoria que era la razón de ser de un Estado moderno. Por su capacidad insustituible de elevar talentos y disposiciones naturales, la pieza artística remataba la función del jardín. Al entender de estos actores, con la promoción de las Bellas Artes en espacios públicos el Estado desplegaba su función más sublime, que era el progreso moral de los ciudadanos.⁵

Alrededor de las estatuas en lugares públicos se desataron debates calurosos acerca de su representatividad para la historia local,⁶ su grado de

⁴ Eduardo Schiaffino, *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires*, 1910, p. 101. El texto efectivamente compila un conjunto de artículos periodísticos que Schiaffino a su hora preparó con el objetivo de historizar la práctica de las bellas artes en estas tierras desde la colonia y de promover el patrocinio del nuevo estado en esta materia. Acerca del tema, Malosetti, 1999; Segovia, 2017. Hay que aclarar que Thays también impulsó la monumentalización de los parques, mas no con la idea de completar algo que para él cumplía ya su función, sino de embellecerlo.

⁵ “[..]el gobierno se desentendía tan completa y absolutamente de uno de sus deberes primordiales, cual es el de alentar y provocar el despertamiento del sentido estético en el pueblo cuyos destinos rige. [...] [Los hombres políticos] parecían ignorar que un pueblo es un organismo completo, dotado de sensaciones y de sentimientos desde la infancia, y cuyas necesidades era menester satisfacer desde un principio”. Schiaffino, E., *La evolución del gusto artístico..*, p. 24-25. Para este tema en relación a Schiaffino, Piccioni, 2001: 26. Un proyecto contemporáneo al de Schiaffino que rebaja la función de la obra artística a una pedagogía de los héroes nacionales es el de Adolfo Carranza, por entonces director del Museo Histórico Nacional. Ver Malosetti, 2012; 2-3.

⁶ Ejemplo de ello fue la estatua de Garibaldi, ejecutada por Eugenio Maccagnani en 1904 y patrocinada por gran cantidad de asociaciones italianas en Buenos Aires. Garibaldi había estado en el Río de la Plata y por ello la comunidad creyó conveniente una estatua a su figura, mas fue criticada por su falta de centralidad en la historia local. Ver Gutiérrez Viñuales, 2011: 9- 10.

apego a los relatos históricos canónicos,⁷ los costos de los proyectos,⁸ los emplazamientos,⁹ etc. Cuestiones como éstas se dirimían en el Congreso, pero también en revistas y en la prensa del día.¹⁰ En la coyuntura que celebraba el Centenario, políticos y urbanistas, artistas, periodistas y una variedad de actores sociales contribuyeron a instalar al monumento en el centro de la discusión.

Las estatuas alegóricas en los espacios públicos de Buenos Aires: la tónica republicana y sus lenguajes

Consideraremos “alegórico” al monumento que busca condensar una idea a través de una representación abstracta, apelando por lo general al recurso de la personificación (Copeland & Struck, 2010). Aunque ya había sido cultivada, esta estrategia de expresión cobró impulso especial en época helenística al calor de los profundos cambios políticos y religiosos que experimentó esa sociedad (Most, 2010). La estatuaria helenística, junto con la romana, ofrecieron a la alegoría decimonónica sudamericana referencias

⁷Tal es el caso, a modo de ejemplo, del monumento a Manuel Dorrego en la Plazoleta Suipacha, encargado a Rogelio Yrurtia en 1905 e inaugurado tardíamente en 1926. Además del héroe a caballo, Yrurtia colocó tres estatuas alegóricas, una referida a la Victoria, otra a la Historia y otra a la Fatalidad. El monumento fue criticado por Carranza por su falta de relación con los hechos históricos, en tanto Dorrego no estuvo a cargo de ejércitos para representarlo a caballo. Para estos debates ver Loiacono, 2010/2011; Malosetti, 2012: 8. Debates parecidos en torno a la estatua de Bartolomé Mitre en Blasco, 2015: 131.

⁸ Ejemplo de ello fue el debate que se abrió en 1902 en torno al monto pagado para la estatua de Las Nereidas de Lola Mora, instalada en el Paseo de 9 de Julio. El pago fue considerado ilegítimo. Ver Corsani, 2001: 3

⁹Para ilustrar esto, el caso de la alegoría a la Aurora, elaborada por Edmond Peynot. En 1918 fue instalada en la Plaza Rodríguez Peña, diez años después fue trasladada al Parque Rivadavia, de donde fue desalojada y colocada en los depósitos municipales, en 1943 fue reubicada en Parque Chacabuco, devuelta al depósito y desde 1978 emplazada en el Parque Centenario. De acuerdo a Pierre, en Nueva York ha ocurrido un fenómeno de reemplazamiento parecido, siendo la estatua conmemorativa de George Washington, elaborada por John Quincey Adams Ward en 1883, una excepción a estas recolocaciones. Ver Pierre, 2019: 233.

¹⁰ En las revistas y en la prensa del día el tópico resultaba frecuente. Por poner un ejemplo entre muchos, en el número conmemorativo de la Revolución de Mayo en el año 1900, la revista Caras y Caretas dedicaba media página a describir un proyecto de escultura destinado a la ciudad de La Plata (Provincia de Buenos Aires), con una fotografía de la maqueta. La escultura finalmente no se realizó, pero es testimonio del interés que este tipo de iniciativas generaba en un amplio espectro social (Caras y Caretas 86, mayo 1890, p. 21. En la p. 24 muestra grabados y fotografías de la plaza de Mayo en diferentes momentos: 1836, 1854 y 1884.

generales, formas estéticas y elecciones en torno a la materia prima utilizable, mas no constituyeron su fuente de inspiración inmediata.¹¹ Los monumentos que se prestaron como modelos directos para América del Sud fueron aquellos que conmemoraban a las revoluciones estadounidense y francesa en sus respectivas tierras, y que hicieron de la alegoría un modo apropiado para transmitir valores cívicos y construir una narrativa heroica de su pasado (Gutiérrez Viñuales, 2004: 16). Los agentes que promovieron en Buenos Aires la circulación de esa estética fueron heterogéneos - viajeros, diplomáticos, la prensa, becarios, artistas que emigraban, etc., amparados todos ellos en la voluntad de monumentalizar que manifestaban los nuevos estados emergentes. Heterógeneos fueron también los medios que facilitaron la circulación: calcos, museos, exposiciones, instituciones de enseñanza de las bellas artes, etc.¹² Los modelos de estilo se remitieron al Renacimiento, Barroco y la estatuaria europea y americana de la época.

Dentro de las estatuas alegóricas emplazadas en lugares públicos, la tópica que cobró mayor importancia al calor de los festejos del Centenario fue, obviamente, la que hacía alusión a la República. Comenzaremos nuestro recorrido describiendo el primer monumento patrio, la pirámide de Mayo, no obstante su intervención de más envergadura fue un poco anterior al periodo que nos ocupa, como ya hemos observado. Además de su carácter pionero, esta estatua resulta interesante porque alrededor de ella se

¹¹ El impacto en las formas que registra la estatuaria moderna que estudiamos aquí en relación a la clásica grecorromana no alcanza para hacer a un lado la disimilitud profunda, ontológica, que separa a una de otra. Desde el principio, y como explicita Stewart, en latín no hay una palabra única que recubra el campo completo de lo que en la modernidad entendemos por estatua: sustantivos como *statua*, *signum* y *simulacra* prestan nombre a diferentes arreglos que pueden solaparse entre sí, pero no son exactamente sinónimos intercambiables. Los usos de estas palabras permiten advertir que la diferencia fundamental se registraba entre producciones que referían a los dioses y las que solo conmemoraban gesta de hombres. La estatua grecorromana que concernía a los dioses participaba de lo divino de diferentes modos: justamente con su obra el artífice exploraba y proponía una relación con lo divino y con la divinidad representada. La estatua alegórica grecorromana condensaba una idea que había sido divinizada y que se reforzaba a partir de su plasmación en estatua; en relación a estas ideas no había un panteón estable y por ende el gesto exploratorio se intensificaba. Se podría considerar que en la estatuaria alegórica moderna el artista postula nuevas sacralidades, mas no hay en ellas una investigación del plano divino ni de su relación enigmática con lo humano. Para la estatuaria antigua ver Stewart, 2003, y también Elsner, 1997.

¹² Este punto se advierte con claridad en los artículos de Schiaffino reunidos en *La evolución del gusto artístico...*. Un análisis del impacto de los calcos en la formación del canon y del gusto por lo clásico y de la incidencia de los museos en Gallipoli, 2021, Para advertir la heterogeneidad de los agentes involucrados, Loiacono, 2020.

registró una panoplia de significados que asociaron la idea original de Libertad a la idea de República.

La reforma de Pueyrredón y la estatua de Dubourdieu dieron como resultado una pieza sobria de casi 19 metros, que a la vista se eleva progresivamente hacia el cielo. La base es un pedestal de 6,6 metros, adornado por el escudo nacional, rematado en las cuatro esquinas con otras tantas estatuas alegóricas. En el proyecto de 1856, estas estatuas de estuco representaban a las Artes, a la Ciencia, a la Industria y al Comercio, pero en 1873 fueron reemplazadas por piezas de mármol evocando a la Geografía, a la Astronomía, a la Navegación y a la Industria, esculturas que hasta entonces habían sido propiedad del Banco de la Provincia de Buenos Aires.



Figura 1: Pirámide de Mayo.

Extraer de

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pir%C3%A1mide_de_Mayo_\(3261290980\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pir%C3%A1mide_de_Mayo_(3261290980).jpg)

El pedestal se prolonga en un obelisco de 7,44 metros decorado con un relieve de sol con rayos y una inscripción legible al transeúnte: “25 de Mayo de 1810”. En la parte superior del monumento se espiga una estatua

femenina que alegoriza la idea de Libertad/República. Sus detalles ya no se encuentran a simple vista del observador; por el contrario es la estatua quien pareciera contemplar lo que sucede desde su posición en las alturas. Está vestida al modo de matrona romana con una stola, dejando un pecho materno al descubierto. Munida de lanza y escudo con el relieve del escudo nacional nuevamente, la figura se planta en actitud guerrera. Su rostro permanece enmarcado por un cabello enrulado que se confunde con laureles, completando el conjunto un gorro frigio de evocaciones jacobinas. Aún menos evidente al que observa resulta el gesto del pie descalzo de la estatua, pisando las cadenas que la mantenían sujeta. La blancura transmite al conjunto una imagen de pureza.

Como podemos advertir, son varios los elementos que participan en la composición del mensaje escultórico: el emplazamiento del monumento, su tópica obviamente, materiales, color, formas, detalles, estatuas menores e inscripciones. En su estabilidad y rigidez, la pieza de la Plaza tiene movimiento, va al encuentro del observador, postulando por un lado un plano de lo real que se agolpa abajo, y por el otro el de las ideas, que se alzan por encima de toda vicisitud.

En el extremo opuesto de la avenida de Mayo, frente al edificio del Congreso, se inauguró en 1914 una nueva estatua alegórica de la República, diseñada por el artista belga Jules Lagae sobre un pedestal de granito rojo firmado por el arquitecto Eugenio D' Huicque. Tocada también con el gorro frigio y vestida con stola y palla a pecho descubierto, esta pieza en bronce limita su impronta militar al laurel de la victoria que porta en su mano. Todo lo demás es civil y en movimiento: a los pies amenaza una serpiente, sin embargo la figura apoya su brazo serenamente en el arado y la asiste una estatua femenina que le acerca un cuerno con los frutos de la tierra y del trabajo.¹³ La República parece desplazarse desde el Congreso a Casa de Gobierno, y al igual que la estatua de Mayo, su faz se orienta al Poder Ejecutivo. Su marcha no roza el suelo, se eleva por encima del plano humano. Esta vez tampoco son los ojos, atentos al camino, sino el propio pedestal lo que marca la diferencia entre la dimensión elevada de las ideas y la que se rebaja a lo mudable y transitorio.

¹³ Ver Salinas, 2020. La imagen de la serpiente también está presente a los pies de la Atenea atribuida a Fidias, según la copia romana Athena Giustiniani en el Museo Vaticano. En el caso de la estatua de la diosa, la serpiente está del lado derecho, mientras que en la alegoría republicana está del lado izquierdo.



Figura 2: Monumento a la república Plaza de los dos CONgresos.

Extraer

de

https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Alegor%C3%ADa_de_la_Rep%C3%BAblica,_Plaza_de_los_Dos_Congresos_%282014%29.jpg. ATRIBUCIÓN: LARS CURFS PARA WIKICOMMONS

Tras el monumento de Lagae y D' Huicque e inaugurada en el mismo año, otra alegoría republicana viene a sumarse al grupo de las grandes esculturas patrocinadas por iniciativa del Estado Nacional. Se trata de "La Cuádriga", realizada por el genovés Víctor de Pol, pieza en bronce de 8 metros y otras tantas toneladas cincelada para el frontispicio del edificio del Congreso. La figura femenina, también con stola, palla y gorro frigio, esgrime con un brazo laureles de la victoria. Con el otro sostiene firmemente las riendas de un carro adornado con el sol del Porvenir y tirado por cuatro briosos corceles (Ardohain, 2018: 19-28; Corsani, 2006: 5-6). El conjunto dirige su carrera desde lo alto también en dirección al Poder Ejecutivo; el énfasis recae aquí en la velocidad y en la falta de obstáculos en el camino. En esta propuesta no hay serpientes ni amenazas, la República corre triunfante y segura al encuentro de su porvenir.

Como podemos advertir hasta este punto, las tres alegorías republicanas emplazadas en torno a la principal arteria cívica de Buenos Aires comparten rasgos que permiten reconocer la tópica común: la asociación con lo femenino y con la juventud, elementos de la vestimenta, la altura, la relación con el plano del acontecer y la asociación con la idea de Progreso. La relación que proponen con el futuro y con los peligros del presente dejan ver diferencias en la consideración de lo que se está alegorizando. La vía urbana las coloca en serie una tras otra, mas la altura de estos

monumentos - especialmente la escultura de Lagae - interrumpe una visual frontal del conjunto.¹⁴ Las estatuas no proyectan relación entre sí.



Figura 3: La cuádriga.

Extraer de

https://en.wikipedia.org/wiki/Victor_de_Pol#/media/File:National_Congress.JPG

La tónica republicana, asociada a la Libertad, se replica en otros monumentos en espacios públicos de la ciudad. Es motivo central en el conjunto donado por Francia a la Argentina en 1910 también en ocasión del Centenario: en este caso, una alegoría alada portando una antorcha acompaña, orienta, a una figura femenina más joven y titubeante que fija

¹⁴La cercanía física podría conectar al monumento de Lagae y al de de Pol con uno de los grupos escultóricos realizados por Lola Mora en 1907 y que flanquea la entrada al Palacio del Congreso. Este conjunto en especial muestra una mujer joven con torso desnudo y estola (?) arrollada en la cintura, rompiendo las cadenas de dos leones bravíos que tiene bajo sus pies. Acompaña a la dama un Mercurio imberbe, con casco alado. Esta escultura de Mora, anterior a las otras dos que analizamos, dialoga de modo directo con el monumento contiguo tallado por la misma autora y que examinaremos seguidamente en el cuerpo del texto. Las cinco figuras de acceso evocan las funciones principales del Poder Legislativo: velar por la Libertad, el Comercio, la Paz, el Trabajo y la Justicia. Estas obras fueron retiradas de su locus original en 1915 y devueltas a modo de calcos en 2014.

su mirada en la luz.¹⁵ La escultura fue emplazada ab initio en un parque diseñado por Thays, Plaza Francia; el color de las piezas es nuevamente el blanco mármol de carrara, que contrasta con el rojo del pedestal en granito.¹⁶ De modo semejante a la estatua de Mayo y a la de Lagae, esta alegoría de la República se completa con estatuas menores sedentes, situadas en un plano más accesible a la observación. Se trata de figuras femeninas que evocan a la Ciencia, a la Industria, a la Agricultura y a las Artes, ornatos de la República y frutos palpables de la antorcha luminosa: desde el punto de vista estético se trata de una pieza mayor y piezas menores; desde el nivel alegórico se trata de un séquito que escolta y realza a la Idea mayor. El elenco de piezas resulta un lenguaje en sí mismo, en la medida que no todas las alegorías de la República repiten –como hemos visto– la misma compañía. En este caso, la evocación de la Agricultura resulta asociada a la Argentina, singularizándola en relación a otras Repúblicas.

De una tópica cercana a la republicana, pero en referencia a la Constitución Nacional, es el monumento donado por la comunidad española a la Ciudad también con motivo del Centenario. Avatares de lo más diversos aplazaron hasta 1927 la inauguración de este conjunto realizado por Agustín Querol y emplazado en un cruce de avenidas parquizadas. (Gutiérrez Viñuales, 2005). El tratamiento estético de la Constitución comparte gran parte de los elementos ya observados para la alegorías republicanas: una figura femenina en alto, en este caso expuesta a los vientos, es acompañada por estatuas que evocan a la Industria, a la Agricultura, al Comercio, a la Paz y a la Justicia, todo ello en mármol, y otras que refieren al vínculo con España. La estrategia de las formas evocando a la República bajo el nombre de la Constitución resulta inteligente, considerando que se trata de un monumento que consolida los lazos entre un estado republicano y una monarquía. En los vértices de ese conjunto, cuatro figuras en bronce alegorizando al Río de la Plata, la Pampa, el Chaco y Los Andes. La estatua emerge propiamente de las aguas, y una fuente funciona como el perímetro del monumento, que se completa con otra estatua en bronce referida al Trabajo. Todos los elementos del monumento aluden al vínculo histórico de estos territorios con España y también al aporte creativo de la comunidad peninsular en el presente de la nueva República. Con mayor énfasis que en los casos ya

¹⁵ Una imagen en

https://es.wikipedia.org/wiki/Plaza_Francia_%28Buenos_Aires%29#/media/Archivo:Francia_a_la_Argentina_Emile_Peynot_04.JPG. (wikicommons).

¹⁶ La estatua efectivamente fue realizada en Francia por un artista de renombre, Edmond Èmile Peynot, y ensamblada en Buenos Aires.

examinados, este conjunto hace uso de la inscripción para orientar de modo más explícito el mensaje visual: el monumento formaba parte de un programa de acomodamiento y reactivación de los lazos entre la madre patria y sus antiguas colonias, y se volvía necesario asentar en piedra y por escrito las nuevas versiones historiográficas.

Como podemos observar, dentro de la escultura alegórica pública en Buenos Aires la tónica republicana adquirió relevancia mayor, vinculada a las conmemoraciones del Centenario, a la narrativa histórica que pretendía el Estado y los roles que las diferentes comunidades intentaron asumir. El patrocinio estatal y el encargo de Gobiernos y/o comunidades instaladas dieron origen a una buena cantidad de formas y mensajes dentro de unos patrones compartidos que asociaban a la República con lo femenino y la juventud. Si bien todos los emplazamientos fueron urbanísticamente planificados, las estatuas no guardaron demasiada relación entre sí: antes bien primó la singularidad y la competencia, resultando en un solapamiento de monumentos que comparten una temática común. En esta estética, el clasicismo resultó un repertorio de formas inspiradas en la estatuaria de la época, referenciados en el mundo grecorromano solo indirectamente para sugerir tradición, universalidad y perennidad.

Otros motivos alegóricos: la Prosperidad, las funciones, el Surgimiento

No toda la escultura ligada a la celebración del Centenario y del nuevo Estado hizo uso de la tónica republicana. Ya hemos visto como el monumento de los españoles diseñó un modo de abordar la conmemoración reorientando la estética republicana a la Constitución Nacional. Otras esculturas directamente recurrieron a tópicos alternativos, asociadas también a la idea de Progreso.

Tal fue el caso de la comunidad alemana, que se inclinó por una gran fuente en forma de elipsis emplazada también en plaza pública a la que denominó “de la Riqueza Agropecuaria Argentina”. Realizado por Gustav Bredow e inaugurado en 1914, el monumento está flanqueado por una alegoría de la Ganadería y otra de la Agricultura, ambas talladas en mármol griego. En la figura de la Ganadería, un hombre desnudo y de frente se contrapone a un toro que se encuentra en posición lateral y cabizbajo; en la que alegoriza a la Agricultura, tres varones nuevamente despojados contemplan sus materiales de trabajo, a saber, el arado, la pala y la tierra (Gutiérrez Viñuales, 2005: 75)¹⁷. Como podemos advertir, el conjunto alemán se

¹⁷Una imagen de la fuente en https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Plaza_Alemania,_Buenos_Aires.jpg.

diferencia de los ya examinados en que la centralidad de la tónica republicana se reemplaza por una focalización en el trabajo duro como fuente de prosperidad, resultando en una traslación de lo femenino a lo masculino. A través de estos recursos estéticos, los valores de un imperio quedaban eficazmente asociados a la idea de progreso, en concierto con los monumentos ofrecidos por otras comunidades.

Los dos conjuntos que se cuadran a ambos lados de las escalinatas de entrada al Congreso, firmados por Lola Mora en 1907, no proponen la conmemoración sino antes bien la declaración de las competencias principales del poder legislativo. Nos concentraremos aquí en la pieza marmórea que refiere a la Paz, al Trabajo y a la Justicia.¹⁸ En este trío, es la alegoría de la Paz quién se impone por su altura, madurez y por la portación de un ramo de laurel en bronce, único color que rompe con la pureza del blanco. La femineidad de la figura se realza a través de la vestimenta liviana, que sigue el contorno de un cuerpo de mujer: este se apoya en contraposto, es decir, en la pierna derecha con una ligera flexión de la izquierda, al modo de los dioses griegos. La quietud de su rostro contrasta con el movimiento de las telas, y se prolonga en los vestidos de la pieza sedente, la Justicia. Como pone en evidencia la desnudez del torso, esta segunda alegoría también es femenina, mas su pose in cathedra imita a la de los magistrados romanos. Al igual que la diosa Themis, porta una balanza y una espada pero sus ojos no están vendados, por el contrario permanece atenta y en tensión. La escultura que completa el trío es la alegoría del Trabajo, representado por un efebo también semicubierto, apoyado en un arado y con el rostro vuelto hacia el conjunto escultórico opuesto. Aunque de una manera muy libre, la autora emplea en sus piezas algunas formas o temas de la estatuaria grecorromana.

Esta libertad en relación a la herencia clásica destaca en la obra más conocida de Lola Mora, las Nereidas, última pieza que analizaremos en este trabajo. Como ya hemos consignado, esta fuente inicialmente estaba proyectada para adornar la Plaza de Mayo; una vez finalizada en 1903 se la emplazó en el Paseo de Julio, y años más tarde se la reubicó en su localización actual, Costanera Sur (Gluzman, 2015; Corsani, 2007). En un análisis estilístico de esta obra, Georgina Gluzman examinó los modos sutiles con los que Mora dialogó con la mitología, la tónica y la estética clásicas, comenzando con la valva, el movimiento de los hipocampos, la

¹⁸Una imagen de la estatua en https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Estatuas_de_Lola_Mora_en_el_Congreso_Nacional_2.JPG. La imagen está sacada desde un ángulo que no permite ver la figura del Trabajo.

lucha de los tritones, el esfuerzo de las Nereidas, la segunda valva y finalmente la aparición de esa Venus Anadiómena en inestable equilibrio (Gluzman, 2015).



Figura 4: Estatua de las Nereidas

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2e/Fuente_de_las_Nereidas.jpg.

Gluzman propuso entender a esta obra maestra de Lola Mora tomando en cuenta una versión de la fuente que no prosperó. Probablemente anterior al diseño que se terminó llevando a cabo, la maqueta alternativa se centraba en la figura de Nereo, hijo del Ponto y padre de las Nereidas de acuerdo al relato de Hesíodo.¹⁹ La versión que Mora terminó levantando en el Paseo 9 de Julio en cambio focalizaba en el nacimiento de Venus emergiendo del mar.²⁰ En esta última, la escultora utilizó elementos de los dos relatos de La Teogonía, próximos entre sí pero distintos. Como podemos advertir, la artista realizó un trabajo de documentación de motivos mitológicos en textos clásicos, y los empleó en función de su proyecto estético. Es muy probable que para tópica venusina haya gravitado asimismo la célebre pintura de Sandro Botticelli, el Nacimiento de Venus, también él fuertemente imbuido en la estética helenística y la

¹⁹Hesíodo, Teogonía 233-238. Una reproducción de la maqueta de Nereo en Gluzman, 2015:12. La imagen fue extraída de “Una donna che scolpisce statue monumentali. Lola Mora”, *Il Secolo XX*, año 5, 1906.

²⁰Hesíodo, Teogonía 183-201.

filosofía neoplatónica y cultor de la pintura alegórica.²¹ Mientras en el cuadro del florentino la diosa se yergue en una valva que flota en las aguas marinas transportada por el Viento y recibido por las Horas; en la escultura de Mora Venus surge del fondo de las aguas provocando una alteración completa del orden natural. La protagonista elevada, sus sostenes femeninos, los masculinos tritones y el mito de la castración que libera fuerzas, todo ello indica una exploración acerca de la nueva condición de la mujer en el cambio de siglo. Este monumento escultórico de Mora constituye en su conjunto una gran alegoría sobre el rol de lo femenino en una sociedad que se renueva. La herencia clásica conduce un mensaje fresco en el suelo de una República nueva.

Conclusión

A la vuelta del siglo, al igual que otras capitales en diversas partes del mundo, Buenos Aires se colmó de monumentos públicos que recurrieron a la alegoría para forjar una historiografía triunfante. El monumento alegórico constituyó un lenguaje en sí mismo: tópica, forma, materiales, color, emplazamiento, constituyeron unidades que prestaron forma a mensajes diferentes, compartiendo todos la premisa de un progreso abierto.

La relación con la tradición y estética clásicas resultó preponderantemente mediada por el neoclasicismo. Sin embargo, hay exploraciones de primera mano de algunos tópicos clásicos como fue el caso ya examinado de Lola Mora.

Este lenguaje alegórico, con su gramática y con su sintaxis interrumpida por el solapamiento de monumentos y mensajes, fue utilizado en diversos códigos y plataformas. Resulta un recurso frecuente en la ilustración: la revista *Caras y Caretas*, por ejemplo, apela a la alegoría para reflexionar acerca de efemérides patrias.²² En otro número de la misma revista, una ilustración muestra una estatua de la Justicia con la balanza, cuya mano

²¹ De acuerdo a Plinio el Viejo, fue Apeles de Cos (352- 308 a.C.) quien pintó la más bella pintura de Venus Anadiómena, utilizando para ello a Pancaste, concubina principal de Alejandro, como modelo desnuda. Plinio el Viejo, *Historia Natural* XXXV, 36. Según Plinio, Apeles fue el pintor mejor reputado en su época y en sus pinturas básicamente exploraba el ideal de la belleza.

²² Para el caso, la alegoría a la República con una pluma tan grande que sale de la ilustración, en *Caras y Caretas*, 26 de mayo 1900, p. 21. La tapa también presenta una alegoría de la República bajo la forma de hombre desnudo, cruzado por una faja con los colores de la bandera.

culmina en dedos monstruosos en forma de garra. Un funcionario de copioso bigote esgrime una tijera enorme. ¿Qué es lo que irá a cortar? El texto explicativo resulta más inquietante...El funcionario había prometido dejar cesante a empleados públicos.²³ El lenguaje alegórico en la imagen se tuerce de manera doble: la figura ha dejado de ser bella y, además, puede volverse en contra.

Fuentes

Discurso del Centenario impartido por el Presidente Doctor José Figueroa Alcorta, disponible en http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/21481/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

SCHIAFFINO, Eduardo. *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires*. In: SCHIAFFINO, Eduardo; CANALE, Godofredo (Rec.). *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires*, Buenos Aires: Colombo, 1982 [1910].

Hesíodo. *Teogonía*. In: PÉREZ JIMÉNEZ, Aurelio; MARTÍNEZ DÍAZ, Alfonso (trads.), *Hesíodo, Teogonía*, Gredos, Madrid, 2015.

Plinio el Viejo, *Historia Natural*. In BOSTOCK, John; RILEY, H. (trads.). *The Natural History of Pliny*. Londres: George Bell & Sons, 1857, vol. 6.

Revista *Caras y Caretas*, 1900- 1904. Disponible en <https://www.bne.es/es/colecciones/hispanoamerica/caras-y-caretas>.

Diario *La Prensa*, 1900- 1904. Consultado en la Biblioteca Nacional "Mariano Moreno".

Referencias bibliográficas

ARDOHAIN, Sergio. *La restauración de la República. Ensayo sobre la conservación y restauración de estatuas de bronce a partir del estudio de la puesta en valor de las esculturas principales del Palacio del Congreso de la Nación Argentina*. La Plata: EDULP, 2018.

BERJMAN, Sonia. Una mirada a los espacios verdes públicos de Buenos Aires durante el siglo XX. *Revista de Arquitectura*. Bogotá: Universidad

²³ Caras y Caretas, 18 de abril 1900, p. 16.

Católica de Colombia, 2006, 8, p. 28-33, disponible en <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=125112640005>.

BERTONI, Liliana. Construir la nacionalidad: héroes, estatuas y fiestas patrias, 1887-1891. *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana 'Dr. E Ravignani'*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, 5, 1992, p. 77-111.

BLASCO, María Elida. El legado mitrista. Museos, monumentos y manifestaciones de homenaje en la construcción del prócer Bartolomé Mitre. *Prohistoria*. Buenos Aires: Grupo Prohistoria, XVIII, 24, 2015, p. 123-153.

CARRETERO, Andrés. Ciudad dinámica y cosmopolita. In: Idem. *Vida cotidiana en Buenos Aires. Desde la organización nacional hasta el gobierno de Hipólito Yrigoyen (1864- 1918)*. Buenos Aires: Ariel, 2013, p. 17- 62.

CODEBÒ, Agnese. La ciudad escenográfica: centro y margen en Buenos Aires. *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* 29, 2015, disponible en <http://journals.openedition.org/alhim>.

COPELAND, Rita; STRUCK, Peter. Introduction. In: Idem (eds.), *The Cambridge Companion to Allegory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, p. 1-11.

CORSANI, Patricia. Conquistas e intenciones de una escultora argentina: algunos conflictos en torno a Lola Mora y Eduardo Schiaffino. 2006. Disponible en http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/38610/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

CORSANI, Patricia. La fuente de Lola Mora en el Paseo de Julio. Una nueva lectura de su instalación a través de la prensa escrita (1900- 1903), 2007. Disponible en <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/payro/III1998/paper/view/1483>.

CORSANI, Patricia. Lola Mora: una figura polémica en el Buenos Aires del 900. Su obra escultórica como parte del proyecto de modernización del país. In: AAVV. *Poderes de la imagen. I Congreso internacional de Teoría e Historia de las artes*. CAIA 2001. Disponible en https://www.academia.edu/28290483/Lola_Mora_una_figura_pol%C3%A9mica_en_el_Buenos_Aires_del_900_Su_obra_escult%C3%B3rica_como_parte_del_proyecto_de_modernizaci%C3%B3n_del_pa%C3%ADs.

ELSNER, Jan. From the Literal to the Symbolic: A Transformation in the Nature of Roman Religion and Roman Religious Art. In: Idem, *Art and the Roman Viewer. The Transformation of Art from the Pagan World to Christianity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. 160- 190.

GALLIPOLI, Milena. *La victoria de las copias. Dinámicas de circulación y exhibición de calcos escultóricos en la consolidación de un canon estético occidental entre el Louvre y América (1863-1945)*. Tesis de Doctorado, Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires, 2021, disponible en <https://ri.unsam.edu.ar/handle/123456789/1654>.

GLUZMAN, Georgina. *La Fuente de las nereidas de Lola Mora: nueva lectura de una vieja polémica*. 19&20 X, n 1, 2015, Disponible en <http://www.dezenovevinte.net/uah1/ggg.htm>.

GORELIK, Adrián. *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2016.

GORELIK, Adrián. La belleza de la patria. Monumentos, nacionalismo y espacio público en Buenos Aires. *Block. Revista de cultura de la arquitectura, la ciudad y el territorio*. Buenos Aires: Universidad Torcuato di Tella, 1, 1997, p. 84-86.

GORELIK, Adrián. La búsqueda del centro. Ideas y dimensiones de espacio público en la gestión urbana y en las polémicas sobre la ciudad: Buenos Aires, 1925-1936. *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana 'Dr. Emilio Ravignani'*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 9, 1994, p. 41- 73.

GRUSCHETSKY, Valeria. Construir la frontera de la capital federal (1887-1941). *Anales del Instituto de Arte Americano y de Investigaciones Estéticas 'Mario J. Buschiazzo'*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 47, 2, 2017, p. 189-203.

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

GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. El Monumento de los Españoles en Buenos Aires (1908-1927). In AA.VV. *Julián García Núñez. Caminos de ida y vuelta*. Buenos Aires: Fundación Carolina-CEDODAL, 2005a, p. 105-110, disponible en <https://www.ugr.es/~rgutierr/PDF1/094.pdf>.

GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. Los alemanes en la estatuaría de Buenos Aires. In GUTIÉRREZ, Ramón (coord.). *Alemanes en la arquitectura rioplatense*. Buenos Aires: CEDODAL, 2005b, p. 73-76.

GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. Italia y la estatuaría pública en Iberoamérica. Algunos apuntes. In: SARTOR, Mario (coord.). *América Latina y la cultura artística italiana. Un balance en el Bicentenario de la Independencia Latinoamericana*. Buenos Aires: Instituto Italiano di Cultura, 2011, p. 221-243.

LANDEAU, Matías. La ciudad y sus partes: una historia de la institucionalidad local en la Ciudad de Buenos Aires. *EURE. Revista de Estudios Urbanos Regionales*. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, 40, 119, 2014, p. 151-171.

LIENUR, Jorge. La construcción del país urbano. In: LOBATO, Mirta (ed.). *Nueva Historia Argentina. El progreso, la modernización y sus límites (1880-1916)*. Sudamericana: Buenos Aires, 2000. p. 465- 504.

LOIACONO, Erika. Fatalidad y victoria. El 'Monumento al coronel Manuel Dorrego' de Rogelio Yrurtia. *Revista Avances*. Universidad de Córdoba: Córdoba, 18, 2010-2011, p. 171-187.

LOIACONO, Erika. *Trozos de Modernidad. La construcción de un campo escultórico moderno en la ciudad de Buenos Aires entre 1882 y 1919*. Tesis de Doctorado. Universidad Nacional de San Martín: Buenos Aires, 2020.

MALOSSETTI COSTA, Laura. Schiaffino, la modernidad como proyecto. *Seminario internacional: los estudios del arte en América Latina. Temas y problemas*. 1999, en http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Buenosaires/complets/malosetti_buenosaires.pdf.

MALOSSETTI COSTA, Laura. Arte e Historia en los festejos del Centenario de la Revolución de Mayo en Buenos Aires. *Caiana*. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores del Arte, 1, 2012, p. 1- 12.

MALOSSETTI COSTA, Laura. Style et fonction des portraits des héros de l'Indépendance en Amérique latine. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Mondes Américains. París: Ecole d' Hautes Études en Sciences Sociales, 2014. Disponible en <http://journals.openedition.org/nuevomundo/66196>

MOST, Glenn. Hellenistic Allegory and Early Imperial Rhetoric. In: COPELAND, Rita; STRUCK, Peter. *The Cambridge Companion to Allegory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, p. 26-38.

PICCIONI, Raúl. *El arte público en la transformación del Centenario. Buenos Aires, 1890- 1910*. Tesis de Maestría en Investigación. Estudios de Posgrado en Historia. Universidad de San Andrés: Buenos Aires, 2001.

PIERRE, Caterina. Sculpture and the Public Imagination Nineteenth-Century Site-Specific Art of the Cemetery, the Garden, and the Street. In: FACOS, Michelle. *A Companion to Nineteenth-Century Art*. Chichester: Wiley- Blackwell, 2019, p. 225- 241.

RIEGL, Alois. *El culto moderno a los monumentos. Caracteres y origen*. Madrid: Visor, 1987.

SALINAS, Rodrigo. La construcción del Palacio Legislativo y de la Plaza del Congreso Nacional”, Buenos Aires: CUDES, 2020. Disponible en Instituto de Cultura CUDES “La construcción del palacio legislativo y de la plaza del congreso nacional”,

SCOBIE, James. *Buenos Aires. Del centro a los barrios (1870- 1910)*. Buenos Aires: Solar, 1977.

SEGOVIA, Natacha. Eduardo Schiaffino y la construcción erudita de la historia del arte. In: HITZ, Rubén; RUVITUSO, Federico; PEDRONI, Juan (eds.). *Historiografías del arte. Debates y perspectivas teóricas*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2017, p. 134- 148.

STEWART, Peter. *Statues in Roman Society. Representation and Response*. Oxford: Oxford University Press, 2003.

VAN DEURS, Adriana; ESPANTOSO RODRÍGUEZ, Tomás y otros, “La pirámide de Mayo entre 1811 y 1856. Significantes y significados”, en *Estudios e Investigaciones. Boletín del Instituto de Historia del Arte “Julio E. Payró”* 9, 2003, pp. 11- 25.