



# JOSÉ FIORAVANTI

## CLASICISMO Y MODERNIDAD

Ana Martínez Quijano



EDICIONES  
CASA MUSEO  
MAGDA FRANK





# **JOSÉ FIORAVANTI**

## **CLASICISMO Y MODERNIDAD**

Ana Martínez Quijano

EDICIONES CASA MUSEO MAGDA FRANK



# Índice

9	<b>El viaje como escuela</b>
15	<b>En busca de la emoción estética</b>
23	<b>Ser argentino</b>
29	<b>La materia</b>
37	<b>Travesías</b>
47	<b>El retratista</b>
59	<b>Los años felices</b>
71	<b>La escultura como cuadro</b>
81	<b>El monumento-manifiesto</b>
100	<b>La historia detrás de una estampilla francesa</b>
103	<b>Consagración y críticas</b>
108	<b>Adiós al pedestal</b>
127	<b>El monumento triunfal</b>
143	<b>Cronología de José Fioravanti</b>
149	<b>Coda</b>

*El día en que una estatua está terminada, su vida, en cierto sentido, empieza. Se ha salvado la primera etapa que, mediante los cuidados del escultor, le ha llevado desde el bloque hasta la forma humana; una segunda etapa, en el transcurso de los siglos, a través de alternativas de adoración, de admiración, de amor, de desprecio o de indiferencia, por grados sucesivos de erosión y desgaste, la irá devolviendo poco a poco al estado de mineral informe al que la había sustraído su escultor.*

**Marguerite Yourcenar**

*La pastora.* Yeso. 180 x 50 x 129 cm.  
París, 1926. Detalle del *Monumento a José Martínez de Hoz*. Sociedad Rural Argentina, Buenos Aires.





# El viaje como escuela

¿Quién puede ponerle límite a la imaginación de un artista que decide desplazarse por un espacio y un tiempo incalculables, creando una obra donde resuenan los más remotos orígenes, las visiones de su presente tumultuoso y un futuro cargado de ambiciones? De acuerdo con las convenciones vigentes hasta promediar el siglo XX, para los artistas argentinos frecuentar academias y talleres renombrados de Europa era un paso casi ineludible del proceso de formación y de estudios. El escultor José Fioravanti saltea, sin embargo, esta instancia. Su carrera se inicia en 1919 con un premio del Salón Nacional y llega a la escultura monumental sin las credenciales que otorgan los buenos maestros. A pesar de esta carencia, nunca fue un aficionado, y pronto ocupa un papel estelar en la escena argentina y también en la de Europa. En París realiza sus primeros monumentos y expone sus obras; en Buenos Aires posee numerosas estatuas emplazadas en espacios públicos. Si bien tuvo “humildes maestros desconocidos”,<sup>1</sup> es un autodidacta. Su verdadera escuela fue la mirada.

Fioravanti exhibe sus logros en Europa y de inmediato recibe el elogio de la crítica y la aceptación del ambiente artístico e intelectual. Años más tarde, a mediados de la década de 1930, lo invitan a presentar sus obras en el museo Jeu de Paume, honor que sólo merecieron el francés Antoine Bourdelle y el croata Iván Mestrovic, un año antes que el escultor argentino.

Vale la pena volver a mirar las obras de nuestro artista que cayeron en el olvido, consideradas acaso irreflexivamente como anacrónicas, anticuadas o, sencillamente, de otra época. Desde la perspectiva histórica que hoy las pone en la distancia y teniendo en cuenta que el recorrido por el devenir del arte nunca resulta lineal, es posible descubrir el tiempo hermoso que a Fioravanti le tocó vivir. Durante esos años incomparables, el artista trabajó en París y conoció en la lejana Grecia el “no tiempo” del arte, cercano a la

José Fioravanti en el Museo de Olimpia, Grecia. 1927.

<sup>1</sup> José León Pagano, *El arte de los argentinos*, Buenos Aires, 1938, t. III, p. 515.

CARAS Y CARETAS



En una de sus visitas al Teatro de Buenos, en Roma.

... como Plinio y Domestico. Por sus acciones han las atenciones al teatro de... Hay que al teatro que está a cargo del... Ya también está allí algunos... En un lugar de... como otros... y... con la letra... de... que... de la... de... en la ciudad de... donde el... desde el... a los... de la... Las... que no... a los... se... a los... un día... del... que... a... de... de... En el... de... las... de... a lo que... y... de... de... de... de... de... Baltasar de León



© Biblioteca Nacional de España

Caras y Caretas, N° 1500. Buenos Aires, 2 de julio de 1927, s/p.

idea de eternidad que buscaron expresar los renacentistas, ajeno a la transitoriedad y al alucinado acontecer contemporáneo.

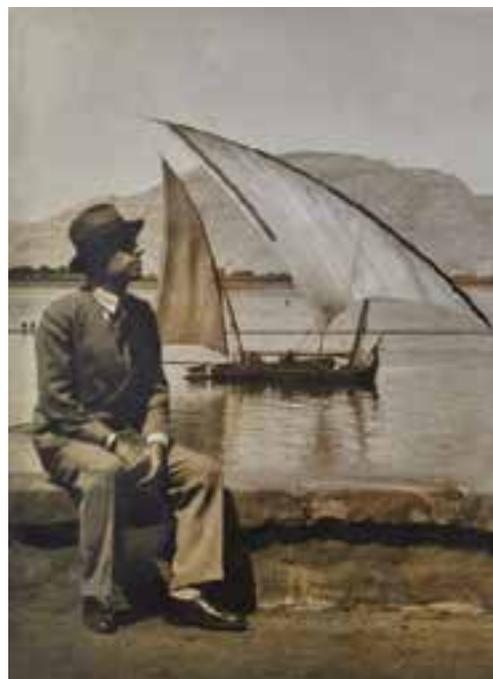
Entretanto, y casi sin excepción, los textos que los críticos e intelectuales le dedican a Fioravanti ponen sus viajes en la mira. “Como si obedecieran a una voz de orden”, según observa el crítico Julio Rinaldini, quien llama la atención sobre este dato.<sup>2</sup> Y a continuación relata minuciosamente el recorrido del artista desde Atenas a Olimpia y el resto de la gira. En 1924 Fioravanti

2 Julio Rinaldini, “Los monumentos de Avellaneda y Sáenz Peña de José Fioravanti”, *El Mundo*, Buenos Aires, 22 de mayo de 1940, recopilado en *Julio Rinaldini: escritos sobre arte, cultura y política*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2007, p. 168.

viaja a Madrid, se instala luego en París y recorre Italia, Inglaterra, Bélgica, Portugal y Grecia. En 1927, el mismo año en el que regresa a la Argentina, vuelve por segunda vez a Grecia y expresa su admiración por la llamada “escultura olímpica”, los bajorrelieves de los templos de Zeus y de Júpiter y la perfección del *Hermes* de Praxíteles, “la obra maestra de esa época”.<sup>3</sup> En 1929 viaja de nuevo a París y se instala hasta 1935. Reanuda entonces sus viajes y recorre Egipto. Rinaldini destaca que todos los textos críticos subrayan “la influencia que ejercieron desde entonces el arte de Grecia y Egipto” y su estancia en París. “Este itinerario localiza a Fioravanti dentro de la escultura contemporánea”, sostiene.<sup>4</sup> Si bien es fácil corroborar el permanente peregrinar hasta el presente de todos los artistas de nuestra tierra hacia los grandes centros del arte, la letanía de los críticos tiene su razón de ser. Viajar y estudiar son sinónimos para Fioravanti.

Jerzy Waldemar George, el influyente teórico polaco radicado en Francia, le dedica un artículo a nuestro artista, ya convertido en una celebridad, donde observa:

Fioravanti no ha viajado al azar. No ha dado la vuelta a la historia del arte. Su vuelta al mundo ha sido limitada. Marchó en son de peregrino hacia Italia y luego fue a Grecia y Egipto, a esas “tierras santas” del arte occidental. Se ha establecido en Francia, donde trabaja en pro de su lejana patria haciendo un llamamiento a los recuerdos que obran sobre él a la manera de compensaciones. Esos recuerdos permiten a un artista de educación clásica llevar a feliz término una obra en la cual la Argentina cree por fin poder identificarse.<sup>5</sup>

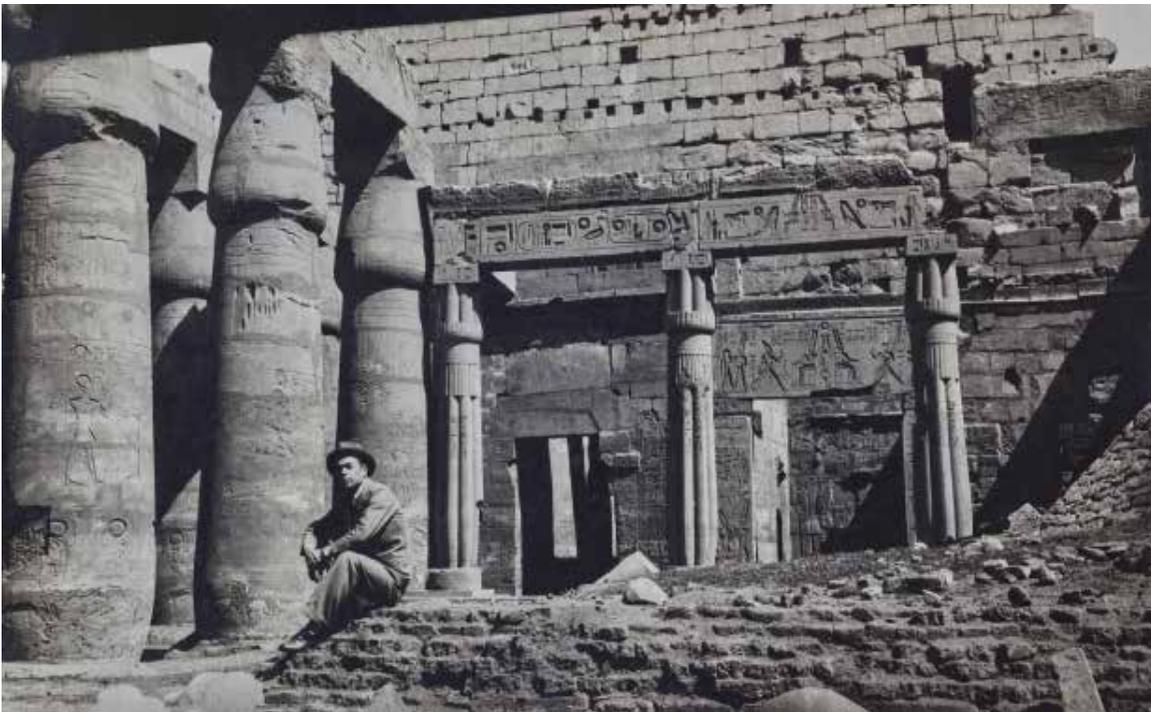


José Fioravanti en río Nilo. Egipto, 1927.  
 Archivo Casa Museo Magda Frank.

3 Baltasar de Laón, “Desde París, ante la piedra heroica: el escultor Fioravanti en Grecia”, entrevista, *Caras y Caretas*, año XXX, N° 1500, Buenos Aires, 2 de julio de 1927, s/p.

4 Julio Rinaldini, “Los monumentos de Avellaneda y Sáenz Peña de José Fioravanti”, p. 168.

5 AA.VV., *Exposición José Fioravanti: monumentos a Nicolás Avellaneda y Roque Sáenz Peña*, catálogo del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), Buenos Aires, 1935, p. 37.



El templo de Karnak. Egipto, 1929. Archivo Casa Museo Magda Frank.

En el catálogo de la primera exposición en el Museo Nacional de Bellas Artes, Enrique Méndez Calzada destaca: “Si un biógrafo futuro, al trazar el *curriculum vitae* de Fiorovanti, intentara explicar la evolución radical que su obra testimonia, deberá asignar un rol decisivo a sus viajes a Oriente”.<sup>6</sup> Jean Valmy Raysse insiste en “la revelación” que significaron para Fioravanti Olimpia y Egipto, lo acusa de cierto manierismo y coincide con varios de sus colegas al señalar el antiacademicismo del escultor como un rasgo positivo.<sup>7</sup> Pierre Drieu La Rochelle, por su parte, apunta hacia los “tres ángulos” entre los cuales se sitúa la obra del escultor y, sin duda, acierta: son Grecia, Egipto y París.<sup>8</sup>

Más allá de la imposibilidad de documentar con exactitud las fechas y la trayectoria de los viajes de Fioravanti, es evidente la dificultad de los críticos para sortear el lugar común (los viajes) que mantienen vigente durante décadas. Pero también es innegable la admiración manifiesta por la elaboración que el escultor realiza del arte de las diversas culturas que indaga y que se exterioriza finalmente amalgamada en sus obras. El arte de la Antigüedad, citado y vuelto a citar a través de los siglos, ostenta una perdurabilidad que conquista a Fioravanti. Una admiración sin límite lo incita a tejer la densa trama que lo conecta con el pasado de un modo personal y difícil de precisar. Como veremos, su obra no posee una característica privativa que la acerque al clasicismo: ella misma pertenece a un linaje que se confunde con los orígenes del arte.

6 AA.VV., *Exposición José Fioravanti*, p. 31.

7 AA.VV., *Exposición José Fioravanti*, p. 8.

8 AA.VV., *Exposición José Fioravanti*, p. 11.



# En busca de la emoción estética

Uno de los mayores goces que depara el arte consiste en reconocer al autor de una obra, percibir en ella un aire familiar, evocar su estilo o el período del cual proviene. Este reencuentro con una estética conocida provoca cierta felicidad. Desde luego, los estudiosos y aquellos que tienen el ojo educado llevan las de ganar. Pero a los expertos se suman quienes visitan museos o galerías, aquellos que disfrutan del contacto con el arte y un público que se vuelve cada día más numeroso. La búsqueda de la emoción estética ha cambiado de rumbo, pero no cesa. La posibilidad de identificar al creador de una obra que procura placer le brinda al espectador una experiencia vital, un sentimiento de pertenencia al mundo del conocimiento y la belleza. La escritora Marguerite Yourcenar describe este fenómeno sensible y observa:

Tal cuerpo comido por el tiempo recuerda a un bloque de piedra desbastado por las olas, tal fragmento mutilado apenas difiere del guijarro o de la piedrecilla pulida recogida en una playa del Egeo. El perito, sin embargo, no lo duda: esa línea borrosa, esa curva que allá se pierde y más allá se recupera, sólo puede provenir de una mano humana, y de una mano griega que trabajó en tal lugar y en el curso de tal siglo. Todo el hombre está ahí, su colaboración inteligente con el universo, su lucha contra él mismo, la derrota final en que el espíritu y la materia que le sirve de soporte perecen casi al mismo tiempo. Su intención se afirma hasta el final en la ruina de las cosas...<sup>9</sup>

Artistas como Miguel Ángel, Vincent van Gogh o Pablo Picasso son fáciles de reconocer. Otros, como Fioravanti, provocan en el espectador sensaciones complejas. Aquel que mira algunas de sus estatuas suele encontrar rasgos que

*El pastor.*

Detalle del *Monumento a José Martínez de Hoz*. Yeso. 180 x 50 x 129 cm. París, 1927. Sociedad Rural Argentina, Buenos Aires.

<sup>9</sup> Marguerite Yourcenar, *El Tiempo, gran escultor*, Buenos Aires, Alfaguara, 1990, p. 66.



José Fioravanti en su estudio de París, enero de 1934. Archivo General de la Nación.

**Página siguiente:** *La historia*. Piedra de Borgoña. Alto: 3 m. París, 1933. Alegoría que integra el *Monumento a Nicolás Avellaneda*. Parque Tres de Febrero, Buenos Aires.

movilizan su memoria. Si bien, desde un primer momento, Fioravanti nos gratifica con una belleza que pone en relieve la grandeza espiritual e interior de sus personajes, hay una condición formal en gran parte de las estatuas de nuestro artista que remite a la grandeza de los dioses griegos y egipcios. La influencia del arte del pasado se percibe de un modo impuro, contaminada por la relectura de los renacentistas y de los franceses modernos como Auguste Rodin, Antoine Bourdelle o Aristide Maillol. Sencillamente, porque el arte se nutre del propio arte. Al periodista y crítico francés Jean Valmy Raysse los poderosos desnudos de Fioravanti le parecen un poco “pesados” y sostiene que seguramente son hijos de los de Maillol.<sup>10</sup> No obstante, los

<sup>10</sup> AA.VV., *Exposición José Fioravanti*, p. 9.







*La gloria. Alegoría del  
Monumento a Simón Bolívar.  
Mármol travertino nacional.  
Alto: 3 m. 1942. Parque Rivadavia.  
Buenos Aires.*

desnudos de Fioravanti se caracterizan por eludir la sensualidad de los de Maillol, y aunque las redondeces de los cuerpos sean afines exhiben una relación mucho más estrecha con la pureza del clasicismo. Su obra desata una marea de evocaciones.

En sus viajes, Fioravanti descubre la vigencia estética del arte del pasado y aquieta las figuras, le brinda peso a las formas que deberán resistir el paso irreversible del tiempo si pretende enviar un mensaje que atraviese distintas épocas, desde el presente hacia un porvenir que desconoce. Su obra está centrada en el hombre: su punto de partida. En un artículo publicado en la revista *Ars*, titulado “Mi concepto de la escultura”, considera: “Amo a los hombres y todo aquello en lo cual palpita la vida”. Situado en la vereda de enfrente del arte abstracto, reconoce “la sinceridad” de Piet Mondrian; discrimina el arte de Pablo Picasso que se comercializa como una marca -como si fuera un Rolls Royce- pero sin embargo lo rescata como “autor de tantas obras figurativas de indecible belleza”. Así, concluye:

El arte capta la vida de otra manera: su motor es el corazón; su nervio, el sentimiento humano del artista, y su finalidad, provocar una emoción que afina la sensibilidad, la vuelve sobre sí misma y le permite reconocerse hermana de todos los hombres.<sup>11</sup>

Para un artista sensible a la influencia de la cultura italiana y a la herencia grecorromana preponderante en nuestro país, el encuentro con el legado que nos han dejado las primeras civilizaciones de la humanidad determina la estética de su obra. La contemplación de esos tesoros artísticos provenientes de un tiempo considerado “eterno” modifica la percepción del paso del tiempo y estimula al creador, que comienza a investigar la manera de traer a nuestros días las formas de una cultura enraizada en la Antigüedad.

Como Charles Baudelaire, Fioravanti aspira a descifrar cuáles son los elementos que coinciden para configurar la “inmortalidad” de una obra y que se diferencie de las expresiones pasajeras. “El pasado, aun conservando lo excitante del fantasma, recobrará la luz y el movimiento de la vida, y se hará presente”, auguraba Baudelaire.<sup>12</sup> Es evidente que la gloriosa estética grecorromana suscita en nuestro escultor el amor por un arte que, si bien aprecia-

<sup>11</sup> “Mi concepto de la escultura”, *Ars*, año XIV, N° 62, Buenos Aires, 1953, s/p.

<sup>12</sup> Charles Baudelaire, “Lo bello, la moda y la felicidad”, en *El pintor de la vida moderna* [1863], disponible en <http://www.ecfrasis.org/wp-content/uploads/2014/06/Charles-Baudelaire-El-pintor-de-la-vida-moderna.pdf>.

mos y amamos, sabemos que inexorablemente se desdibujará en el tiempo. Denis Diderot se preguntaba: “¿Ignoráis por qué razón las ruinas nos agradan tanto?”. Y él mismo responde un enigma al parecer eterno: “Yo os lo diré; todo se disuelve, todo perece, todo pasa, sólo el tiempo sigue adelante. El mundo es viejo y yo me paseo entre dos eternidades. ¿Qué es mi existencia en comparación con estas piedras desmoronadas?”, concluye el maestro de la Ilustración, editor de *L'Encyclopédie*.<sup>13</sup>

13 Denis Diderot, *Ilustración y romanticismo*, ed. de Francisco Calvo Serraller, Barcelona, Gustavo Gili, 1982, p. 326.



# Ser argentino

*Son los Fioravanti los que definen la Argentina, y no la Argentina la que define a los Fioravanti. Cada vez que nace un hombre de valía, la significación de su país es puesta en cuestión.*

**Pierre Drieu La Rochelle**

A fines del siglo XIX y principios del XX la sociedad criolla pensó que el arte debía contribuir a consolidar la identidad argentina. Como es sabido, la memoria demanda referentes que la movilizan; Fioravanti no había cumplido cuarenta años cuando comprende cuál es la finalidad y el estilo del arte que nuestras jóvenes instituciones le reclaman. Mientras pintores como Fernando Fader, Cesáreo Bernaldo de Quirós, Jorge Bermúdez o Alfredo Guido aspiran a representar un arte “nacional”, Fioravanti decide conmemorar a nuestros héroes desde el lugar distanciado que le permite la escultura. Así, suprime los excesos inútiles y obtiene figuras estilizadas que, con el atractivo de una belleza idealizada, despiertan el gusto de aquellos no iniciados en el tema del arte y atraen con igual fuerza a los expertos también. Sus esculturas van a contribuir a construir, en el período en el que ingresan al país las grandes masas migratorias, la identidad de una nación cosmopolita, pero con valores propios.

La historia de la escultura argentina es breve. Se inicia con Lucio Correa Morales, becado por Domingo Faustino Sarmiento para estudiar en Florencia. Sus discípulos fueron Pedro Zonza Briano (quien se perfecciona en la Academia de París), y Rogelio Yrurtia (quien también estudió en París en el taller de Jules-Félix Coutan). Yrurtia es el autor del conmovedor grupo escultórico *Canto al trabajo*, inaugurado en 1926. Entre las figuras de mayor relevancia está Francisco Cafferata, quien estudia durante ocho años en Florencia, antes de erigir el primer monumento realizado por un argentino. Lola Mora fue la primera escultora mujer y también se formó en Italia. Alfredo Bigatti concurre al taller de Bour-

*Monumento al presidente Roque Sáenz Peña.* Piedra de Borgoña. Plazoleta Ciriaco Ortiz, Diagonal presidente Roque Sáenz Peña y Florida, Buenos Aires. 1936. Archivo General de la Nación.

**Páginas siguientes.**

*La Patria. La Patria de la Fraternidad y el Amor* (tercer estudio). Circa 1945. Bronce. Fundación Buchass. 210 x 92 x 52 cm. Alegoría del Monumento histórico nacional a la bandera.







delle entre 1923 y 1924. Años más tarde trabajaría junto con Fioravanti en el *Monumento a la bandera* de Rosario. Un solo antecedente se cruza en la historia de la escultura argentina con la trayectoria de Fioravanti: Agustín Riganeli. Descendiente de una familia humilde, Riganeli también transgrede el requisito de los estudios y, en 1921, llega a España ya consagrado para erigir un monumento.

Entretanto, la historia de esta disciplina, sin talleres y con maestros muy escasos, fuerza la comparación: el despertar de la escultura es tardío si se co-teja con la pintura. Recordemos que Prilidiano Pueyrredón alcanza la madurez al promediar el siglo XIX y una figura como Yrurtia, admirado por la crítica, surge recién a comienzos del XX. Luego, el arribo de la modernidad también fue tardío: Pablo Curatella Manes, Lucio Fontana y Antonio Sibellino adhieren con mayor o menor audacia a los movimientos de la vanguardia y, entre otros, encontramos a Sesostris Vitullo con su americanismo. Para entonces, los artistas europeos competían con los argentinos en los concursos destinados a erigir monumentos en los espacios públicos. Y llevaban las de ganar.

“La escultura es tardía porque no había autores argentinos y tampoco había talleres de fundición hasta fines del siglo XIX y principios del XX”, sostiene el historiador del arte Rodrigo Gutiérrez Viñuales. “Aquí no se podían hacer monumentos. En el siglo XIX se encargaban en Europa a escultores franceses, italianos, españoles, donde se realizaba todo el proceso. La escultura se traía en barco y se inauguraba en una ciudad que, como Buenos Aires o Rosario, intentaba construir su imagen a semejanza de las de Europa”, agrega Gutiérrez Viñuales.<sup>14</sup> No hay que olvidar que Eduardo Schiaffino, el primer director del Museo Nacional de Bellas Artes, iba a Europa en misión oficial a comprar calcos escultóricos para la institución y aspiraba a reunir los “tesoros de la estatuaria universal”: arte egipcio, asirio, persa, etrusco, griego, romano, caldeo, gótico, renacentista, de los siglos XVII y XVIII.

Pasado el Centenario, en 1915, Buenos Aires estaba poblada de estatuas de autores sobre todo franceses, italianos y españoles. En el contexto de un país en el que es costumbre arrancar lo propio para plantar lo ajeno, el dato no causa asombro. Sin embargo, un defensor del naciente arte argentino, relegado en aras de la preferencia por el arribo en ocasiones indiscriminada de la profusa estatuaria de artistas foráneos, se interroga: “¿Representan acaso a nuestros próceres esos muñecos insustanciales?”<sup>15</sup>

14 Rodrigo Gutiérrez Viñuales, “El poder de la imagen sirvió a la política a través de los siglos”, *Ámbito Financiero*, Buenos Aires, 6 de agosto de 2019, disponible en <https://www.ambito.com/el-poder-la-imagen-sirvio-la-politica-traves-los-siglos-n5046897>.

15 Jorge López Anaya, *Arte argentino: cuatro siglos de historia, 1600-2000*, Buenos Aires, Emecé, 2005, p. 130.

*La lucha contra el mal*. 1939. Bronce. Fundición Buchhass. 145 x 110 x 42 cm. Alegoría del Monumento a Franklin Delano Roosevelt.



# La materia

Recién a partir de la década de 1930, con sus hábiles manos Fioravanti trasladada a la piedra personajes heroicos de la historia argentina que se engrandecen, como José de San Martín y Manuel Belgrano, y americanos, como Rubén Darío, Simón Bolívar y Franklin Delano Roosevelt. Lejos de cualquier retórica y atento tan sólo a su propio canon, su trabajo aspira a convocar a la poesía. En efecto, cuando le preguntan qué es “eso que llamamos belleza”, responde: “La poesía que emana de toda obra artística émula de la naturaleza y que ennoblece la vida”.<sup>16</sup> Y algunas de sus obras poseen una inocultable condición aurática. Fioravanti desea provocar la sensación de lejanía característica del “aura” que, de acuerdo con los postulados de Walter Benjamin, implica el valor de culto, la condición sagrada de las obras de arte genuinas. Algunas de sus esculturas ostentan la llamada *museum quality* o *calidad de museo*, una condición que poseen algunas obras cumbre y que las vuelve dignas de integrar las mejores colecciones.

Ya en los primeros monumentos, en sus expresiones más idealizadas, se advierte la energía del autor: su pulso firme torna expresiva la materia que es, por excelencia, la piedra. Como veremos, esta emoción que suele ejercer la estatuaria está estrechamente ligada a los materiales específicos. El francés Raymond Escholier, director del Petit Palais, conoce la obra de Fioravanti en París y describe los “monumentos ciclópeos” de tamaños inmensos y realizados con la piedra de Borgoña, aunque enfatiza, muy especialmente, la belleza de la piedra gris-rosa de Pouillenay, de origen granítico.<sup>17</sup>

Para los escultores que aman la piedra, las obras comienzan con la emoción que suscitan las canteras y la posibilidad de elegir y descubrir la materia en su lugar de origen. Un mundo nuevo se abre para nuestro artista cuando

16 “José Fioravanti: su concepto de la belleza”, entrevista de Romualdo Brughetti a José Fioravanti, *La Nación*, Buenos Aires, 22 de marzo de 1970, p. 20.

17 AA.VV., *Exposición José Fioravanti*, p. 15.

*Monumento al lobo marino*. 1940  
Piedra Mar del Plata. 6 x 13 m.  
(aprox.). Mar del Plata, provincia  
de Buenos Aires.

Detalle del friso *La exaltación de la patria*. 1929. Piedra. Talla directa. 2,50 x 2 m.  
Gran hall Casa Rosada, Buenos Aires.







Templo del Amon-Ra. Egipto. Wikimedia Commons.

llega a Francia: allí descubre canteras inagotables. El catálogo de las piedras tan limitado que conoció en la Argentina se abre allá como un abanico que, al desplegarse, le ofrece un cautivante universo de colores, texturas y cualidades insospechadas. En Francia, la región de la Borgoña tiene canteras con una enorme variedad de piedras que, a lo largo y a lo ancho de todo el territorio, aparecen en los edificios y en las esculturas realizadas a través de los siglos con este material. El enorme basamento arquitectónico del *Monumento a Nicolás Avellaneda* (1929-1932) se llevó a cabo en las canteras de Borgoña.<sup>18</sup>

Cabe mencionar que Fioravanti llega desde Buenos Aires, una ciudad donde no existe la piedra pero que posee una llamativa curiosidad: el afán de los porteños por parecerse a París llega al límite de imitar no sólo la arquitectura sino también un revoque que imita la piedra.<sup>19</sup> Se llama “piedra París” y su elaboración requiere cierto oficio. Inicialmente, la fabricaban los inmigrantes italianos.

A la capacidad de nuestro escultor para activar la materia se suma la virtud de capturar la atención del que mira. Con la ayuda de la dimensión

18 María del Carmen Magaz, *Monumentos y esculturas de Buenos Aires: Palermo, espacios simbólicos y arte público*, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2013, p. 45.

19 En la actualidad, la piedra París se usa para restaurar las fachadas de los edificios y se comercializa en forma de un revestimiento plástico elaborado con polímeros acrílicos y cargas minerales naturales seleccionadas para lograr un revestimiento símil piedra, flexible.



Fioravanti en la cantera de Borgoña, Francia, Circa 1927. Archivo Casa Museo Magda Frank.



Vista parcial del *Monumento al presidente Nicolás Avellaneda*. 1936. Parque Tres de Febrero, Buenos Aires. Archivo General de la Nación.

gigantesca de las piedras que –sin desaprovechar la ocasión– encarga por toneladas, y con la encantadora simplicidad de sus figuras talladas, las formas estatuarias de Fioravanti conmueven al espectador. Acaso porque la intencionalidad de su mensaje elude la obviedad y permanece agazapada, sus obras invitan a continuar contemplándolas hasta encontrarles un sentido. Cualidades que, como veremos, no se reducen tan sólo a sus memorables monumentos patrios. Basta recordar el *Monumento al lobo marino* (1940), símbolo inconfundible de Mar del Plata, para advertir cuán acertada es la elección de este ícono en una ciudad balnearia que en sus orígenes fue una lobería. Fioravanti no esculpe a Neptuno y ni siquiera a una sirena, además, esta vez recurre a la piedra tradicional de Mar del Plata. Alimenta su inspiración con lo que tiene frente a sus ojos, conoce los códigos del espectador común y se adelanta a la cultura de masas con una obra monumental. Andy Warhol y sus latas de sopa Campbell recién ganarían fama veinte años más tarde.

De hecho, ya en el siglo XXI, la reina del arte pop Marta Minujín, con to-

da su trayectoria en el arte popular, recurre a la creatividad de Fioravanti: se apropia del lobo y sin citar a nuestro artista le agrega un condimento local y gastronómico, los alfajores. El lobo plateado de Minujín está en la puerta del Museo Mar. Los lobos de Fioravanti permanecen en el Bulevar Marítimo, inexpugnables, suspendidos en el tiempo, guardando el secreto de su perpetuidad.

Este monumento no sólo nació como un visionario anticipo del futuro arte pop, sino además como un reflejo de un remoto pasado. Si recordamos la foto que Fioravanti trae del templo de Karnak en Egipto, es posible asociar los lobos marinos con las esfinges con cuerpo de león y cabeza de carnero, estatuas que desde hace milenios escoltan una avenida que conectaba los templos faraónicos.

Cuando Georges Didi-Huberman habla de “la admiración visual”, señala cómo surge en el tiempo actual, el que vendrá y, a la vez, el que ya fue: “La gracia de la imagen suscita, pues, además del presente que nos ofrece, una doble tensión: hacia el futuro, por los deseos que convoca, y hacia el pasado por las supervivencias que invoca”.<sup>20</sup> El propio Didi-Huberman cita la paradoja de Winckelmann cuando dice: “El único medio para llegar a ser grandes y, si es posible, inimitables, es imitar a los antiguos”.





# Travesías

Si se miran desde la distancia los recorridos de Fioravanti, cuando en 1924 llega por primera vez a Europa se advierte que la escultura atraviesa un momento de esplendor. Auguste Rodin había muerto en 1917, pero deja su poderosa influencia. Con su enorme expresividad, sus esculturas capturan desde los aspectos más sensitivos y sensuales hasta una inconmensurable fuerza interior. A fines del siglo XIX, Rodin encabeza una revolución que transformaría para siempre el canon de la escultura académica. Al perceptivo Fioravanti las obras del francés no pueden resultarle ajenas. Sus ojos habían registrado, sin duda, el *Monumento a Sarmiento* ubicado desde 1900 en el parque Tres de Febrero y *El pensador*, emplazado en la plaza Congreso desde 1909.

Los argentinos supieron comprar en Europa el arte que les gustaba. Y las grandes colecciones que comienzan a gestarse en el siglo XIX se acrecientan durante la prosperidad económica del período agroexportador. A través de los años, los distintos curadores del Museo Nacional de Bellas Artes cuentan con orgullo que la institución incorporó un mármol de Rodin -*La Tierra y la Luna*- antes que otros museos de América e, incluso, antes que el Metropolitan de Nueva York. El escultor agradece el gesto y en 1908 regala *El beso*. No había ciudad en toda América donde Rodin estuviera mejor representado que en Buenos Aires.<sup>21</sup>

Luego del tornado provocado por Rodin, Fioravanti encuentra en París una vuelta a los propios fundamentos de la escultura, así como la tendencia de los artistas a recuperar la masa, el bulto y la estructura de las formas que estuvieron más o menos desaparecidos o escondidos detrás del mundo de las apariencias de Rodin y sus satélites. Por otra parte, el período de entreguerras marca un cambio. Bourdelle re-

*Mujer con libro*. Piedra de Francia. Talla directa. 103,5 x 90 x 51 cm. 1937. Primer Gran Premio Nacional 1937. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

21 Antoinette Le Normand-Romain, "Rodin y Buenos Aires", en AA.VV., *Rodin en el Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, MNBA-Fundación Antorchas, 2001, p. 3.

cupera el volumen y una genuina simplicidad, mientras Fioravanti descubre el oficio acabado de Maillol, la belleza de sus figuras femeninas. Sin resignar la voluptuosidad que había conseguido en sus obras, Maillol es el escultor moderno que regresa a la armonía del clasicismo. Fioravanti asimila la lección: conjuga el sentido de la arquitectura con el del volumen, el dominio técnico y formal, la simplicidad y la pureza.

El crítico y poeta argentino Faustino Brughetti registra, por su parte, las “confesiones de José Fioravanti” cuando afirma: “Del milagro griego he aprendido la gracia serena y equilibrada; del arte funerario egipcio el sentido de la monumentalidad y la minucia de lo descriptivo; de la estatuaria gótica el hieratismo severo, alado y religioso; de los modernos un sentido arquitectural y cierto arcaísmo indefinido”.<sup>22</sup> Si bien este testimonio podría pertenecer a Fioravanti porque se identifica con su obra, el verdadero autor es en realidad el crítico Félix M. Pelayo y está tomado del libro *Fioravanti*, publicado en 1944, donde Pelayo escribe: “Del milagro griego ha aprendido la gracia serena y equilibrada; del arte funerario egipcio el sentido de la monumentalidad y la minucia de lo descriptivo...”.<sup>23</sup> El cambio del verbo y la atribución de la frase a una primera persona confesional fue acaso una distracción o una licencia poética.<sup>24</sup> Pese a todo, falta advertir que nuestro escultor de ninguna manera dedicaba su tiempo a la “minucia de lo descriptivo”. Por el contrario, si nos atenemos al criterio de José León Pagano, historiador que siguió con atención la trayectoria atípica y cargada de dificultades del artista, descubrimos que Fioravanti “no detalla, resume; no particulariza, sintetiza; no omite nada esencial, pero todo se estructura eliminando el detalle falto de carácter”.<sup>25</sup>

Es probable que la excelente relación de Pagano con el artista haya facilitado la comprensión e interpretación de sus obras. Pero las dificultades con las interpretaciones críticas no cesan. En la escena de París, mientras Fioravanti trabaja en sus monumentos, las estrellas eran Charles Despiau y, con una obra por momentos desgarradora, el escultor croata Iván Mestrovic. Acaso por su condición de extranjero o tal vez por el éxito que ambos alcanzan en París –Mestrovic primero y Fioravanti después–, los críticos multiplican las compa-

22 Faustino Brughetti, *La escultura a principios del siglo XX*, t. VII de la *Historia general del arte en la Argentina*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1995, p. 221.

23 Félix M. Pelayo, *Fioravanti escultor*, Buenos Aires, Peuser, 1944, p. 12.

24 En el tomo VII de la *Historia general del arte en la Argentina* publicado por la Academia Nacional de Bellas Artes, Brughetti cita la fuente: “Estas confesiones de José Fioravanti las consigna Félix M. Pelayo en un pequeño libro sobre el artista”.

25 José León Pagano, *El arte de los argentinos*, t. III, p. 521.

raciones entre el escultor croata y el argentino. Sin embargo, basta ver las obras de ambos para establecer distancias y escasas afinidades. En 1935, Jerzy Waldemar George le dedica un extenso texto a Fioravanti y observa que nuestro artista cita como referente al escultor croata. Pero el propio George lo contradice. “Él mismo reconoce que en la época de sus primeros pasos solía frecuentar a Mestrovic. Uno se pregunta por qué motivos no reconoce la deuda que contrae frente a Rodin, una deuda de que dan fe sus bustos realizados en 1922 y 1923”.<sup>26</sup> Más allá de estos bustos, una de las figuras del *Monumento a Enrique Carbó* (1928) emplazado en Paraná, Entre Ríos, posee un inocultable parecido con *El pensador*. No resulta muy difícil conjeturar que Fioravanti, que suele mencionar su aprecio por el artista croata o por el escultor español Mateo Hernández, reserva gran parte de sus fuentes de inspiración con celo y también con habilidad. Sus referentes son su secreto. En sus obras, las influencias se vuelven difusas y se fusionan con su propio estilo, sin dejar por ello de estar siempre presentes. El espectador sensible puede adivinar los antecedentes que subyacen en sus esculturas: al igual que el perceptivo Waldemar George y quienes descubren la influencia del clasicismo, puede ver cómo las fuentes aparecen y reaparecen con mayor o menor elocuencia. En cualquier caso, los referentes nunca se exhiben de modo directo y ni siquiera son visibles ante la primera mirada: viven en la memoria del que mira.

Después de descubrir las maravillas de la escultura antigua, nuestro artista comienza un proceso de elaboración de índole personal. Las alegorías que acompañan el *Monumento a Simón Bolívar* reproducen la síntesis formal de sus desnudos. Cuando Fioravanti comienza a simplificar las líneas, sus desnudos adquieren la característica de volverse ópticamente muy atractivos:



*El pensador*. Bronce. Alto: 2 m. 1928. Alegoría del *Monumento a Enrique Carbó*. Paraná, provincia de Entre Ríos. Fotografía Archivo General de la Nación.

26 Jerzy Waldemar George, “Universalidad o americanismo” (publicado originalmente en *La Nación*, Buenos Aires, 1935), en AA.VV., *Exposición José Fioravanti*, p. 37.



*El pastor*. Yeso. 180 x 50 x 129 cm.  
París, 1926. Detalle del *Monumento a José Martínez de Hoz*. Sociedad Rural Argentina, Buenos Aires.

*Misa solemne de Beethoven.* Piedra. 1944.  
Plaza Lavalle, Buenos Aires.



BEETHOVEN  
HOMENAJE  
DE LA  
SOCIEDAD  
WAGNERIANA  
DE  
BLENIO  
1927-1927



*La conquista del desierto (sumisión de las tribus indígenas)*. Piedra. Talla directa. París, 1931. Detalle del Monumento al presidente Nicolás Avellaneda. Parque Tres de Febrero, Buenos Aires. Archivo Casa Museo Magda Frank.

la mirada tiende a deslizarse por la superficie de esos cuerpos despojados de todo ornamento, advirtiendo la perfección del volumen en estas formas simplificadas al máximo. La inspiración apoya sus manos, su rostro y el peso de su cuerpo sobre un tronco, mientras adelanta la pierna izquierda, ligeramente doblada. Su pelo está dividido en la frente y recogido en la nuca. *La Gloria* se llama la otra alegoría que, al modo de una Venus criolla, tiene dos trenzas largas como las de las indias y una flor de cardo en su mano. Con una suave torsión, su cuerpo se apoya en la pierna izquierda mientras flexiona la derecha y la adelanta; la parte superior del cuerpo y la cabeza giran apenas hacia la izquierda. En una entrevista, el artista reivindica en su obra un lina-

je europeo y, más precisamente, italiano.<sup>27</sup> Sin embargo, en esta alegoría en particular –así como en algunas estatuas del *Monumento a la bandera*– se perciben con claridad los rasgos del mestizaje.

Fioravanti persigue la simplificación de la línea y toma algunos rasgos de la Antigüedad, como la serenidad de las grandes figuras de piedra. De este modo revive en sus obras el arte más remoto con la impronta del gesto contemporáneo. Este fenómeno de transportar lo antiguo al presente es descrito por el historiador del arte Alois Riegl, uno de los principales representantes del formalismo en la historia del arte. Autor de la primera reflexión sistemática sobre los monumentos, a partir de su cargo de conservador del Museo de Artes Decorativas de Viena, defiende la existencia de “un valor puramente artístico, independientemente de la posición de la obra de arte en la cadena histórica de la evolución”. Y luego se pregunta: “¿Es este valor artístico un valor objetivamente dado en el pasado como el valor histórico de tal modo que constituye una parte esencial del concepto de monumento, independientemente de lo histórico? ¿O se trata de un valor subjetivo, inventado por el sujeto moderno que lo contempla, que lo crea y lo cambia a su placer, con lo cual no tendría cabida el monumento como obra de valor conmemorativo?”. Llama la atención la contemporaneidad de esta reflexión y, sobre todo, la vigencia de la respuesta. Riegl observa que todo el arte del pasado es “irrecuperable” y señala, además, que “ciertas obras de arte antiguas coinciden, si bien nunca totalmente, al menos en parte, con la voluntad del arte moderno”.<sup>28</sup> Puede pensarse que el inconsciente estético de cada espectador determina qué emociones despiertan los períodos históricos que las obras logran arrastrar desde el pasado.

27 “José Fioravanti: su concepto de la belleza”, entrevista de Romualdo Brughetti a José Fioravanti, *La Nación*, Buenos Aires, 22 de marzo de 1970, p. 21.

28 Alois Riegl, *El culto moderno a los monumentos: caracteres y origen* [1903], Madrid, Visor, 1999, pp. 26-27.



# El retratista

Desde los inicios de su carrera, José Fioravanti sobresale en el campo del retrato. Su particular virtuosismo para modelar y capturar los rasgos físicos y psicológicos de sus retratados se suma al talento especial para representar con fidelidad las peculiaridades del gesto y del espíritu que los anima. Esta virtud resulta crucial en una sociedad amante de los retratos y adquiere mayor relevancia a causa del escaso grado de intersubjetividad que se establece entre la sociedad criolla y los artistas extranjeros a quienes los argentinos solían encargar numerosos retratos. Los resultados de los extranjeros, salvo excepciones –como la formidable estatua ecuestre de Carlos María de Alvear realizada por Bourdelle–, no siempre fueron los esperados.

Por varias razones, los escultores argentinos compenetrados con los valores de nuestro joven país no tuvieron demasiadas oportunidades de mostrar su valía. En este sentido, uno de los méritos que se le reconocen a Fioravanti es el de enfatizar lo esencial: el carácter. Esto resulta evidente en las cabezas de Manuel Mujica Lainez, Héctor Basaldúa, Leopoldo Marechal y Alcira Palanza, el monumento a Florencio Parravicini, los bustos de William Shakespeare, Ulrico Schmidl y, entre tantos otros, de los presidentes Marcelo Torcuato de Alvear, Ramón S. Castillo, Juan Domingo Perón y Arturo Frondizi.

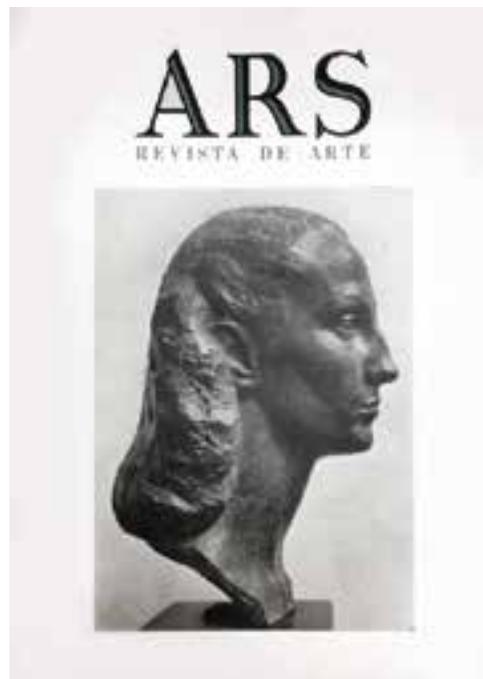
La carrera de Fioravanti, quien había trabajado desde los doce años en una marmolería, comienza cuando presenta su autorretrato, *¡Yo!*, en el Salón Nacional de 1912. Aunque apenas tiene dieciséis años, los signos de exclamación parecen definir y afirmar enfáticamente su vocación por el arte. Y al año siguiente se inscribe en la Sociedad Estímulo de Bellas Artes. En 1919, su obra comienza a escalar posiciones. Waldemar George supo indagar la historia de nuestro artista: “Hijo de albañil, tiene la formación prístina de un trabajador manual. Talla directamente la piedra. Libera la forma de la materia sin recurrir para ello a intermediarios”.<sup>29</sup> Cabe

*La bruja de los gigantes*. 1923  
Yeso. 44 x 20 x 28 cm. 1923. Un  
bronce fue adquirido por el  
Museo de Luxemburgo.

29 Jerzy Waldemar George, “Universalidad o americanismo”, reproducido en AA.VV., *Exposición José Fioravanti*, p. 36.



Busto de una dama porteña en el taller.



Revista *Ars*. Busto de la señora Palanza. Bronce, 1948.

aclarar que la crítica europea en general, tal vez porque se suele afirmar que Rodin tan sólo modelaba sus piezas y no las tallaba, elogia muy especialmente la técnica de la talla directa. “Fui a la escuela primaria hasta cuarto grado. Lo demás lo efectué solo. Y así en arte”, le confiesa José Fioravanti sin vueltas a José León Pagano.<sup>30</sup>

El primer premio del Salón Nacional lo obtiene en 1919 con *Mi hermana María*, una talla en mármol que hoy integra el patrimonio del Museo Nacional de Bellas Artes. La actitud ensimismada de María se acentúa en cada detalle de la escultura. Con su cabeza levemente inclinada hacia abajo y sus ojos cerrados, parece estar rezando o acaso recordando algún hecho que, con los brazos dulcemente cruzados delante del pecho, pretende preservar. Con ese gesto, a la vez parece resguardarse del mundo. Sentada con las rodillas y los pies reunidos, su postura corporal es recatada, digna de una santa, lo mismo que su vestido de tablas. La pureza de su rostro es evidente: allí aflora el espíritu. La suavidad del gesto no coincide sin embargo con sus rasgos marcados,

30 José León Pagano, *El arte de los argentinos*, t. III, p. 515.



*Ludmila*, 1929.



*Mi hermana María.* Primer premio nacional, 1919.



*José de San Martín*  
Yeso. 50 x 24 x 31 cm.



*Simón Bolívar.*  
Yeso. 63 x 38 x 45 cm. 1942.

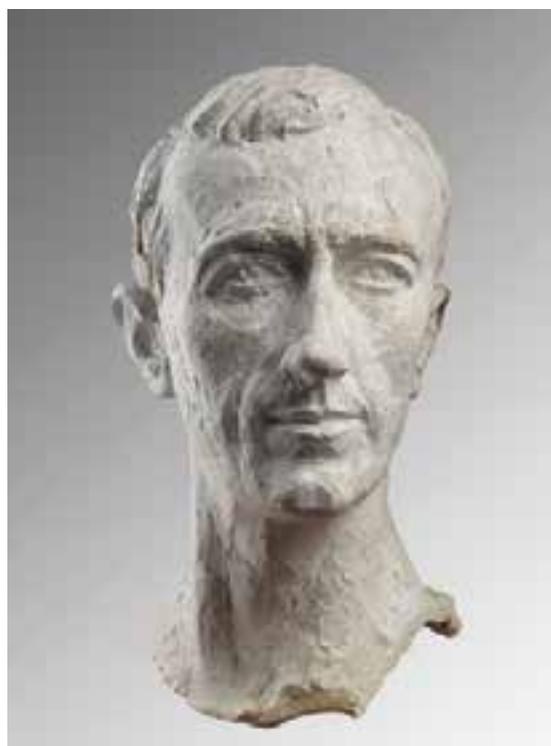
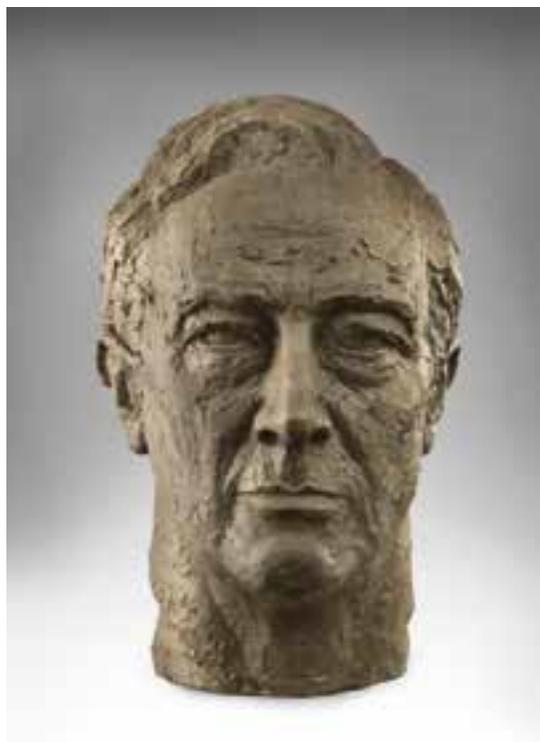
**Página siguiente:**

*Cabeza de Roosevelt.*  
Cemento. 63 x 38 x 45 cm. 1939.

*El pintor Antonio Pedone.*  
Yeso. 50 x 24 x 25 cm. Circa 1921.

*Máximo Marcelo Torcuato de Alvear Pacheco.*  
Yeso. 50 cm de alto. Circa 1930.

*Walter Owen.*  
Owen fue el primer traductor al inglés del  
*Martín Fierro* en 1935.





Detalle del *Monumento Canto a la Argentina (Homenaje a Rubén Darío)*. Bronce, 1968. Plaza Rubén Darío, Buenos Aires.

**Página siguiente:**  
*General José de San Martín*. Bronce. 1950. Colección Cancillería de la República Argentina.



el arco superciliar, la nariz y el dibujo subrayado de los labios. Esa disonancia establece un misterio.

Poco tiempo después de recibir ese galardón, a Fioravanti le encargan un monumento funerario para el cementerio de Tucumán costado por suscripción pública. El diario *La Gaceta* traza una crónica del joven médico Raúl Colombres y el valor del grupo escultórico emplazado en su tumba: *Ariel caído, y la tierra que lo recibe en sus brazos*. El monumento se inaugura en 1925 y lleva al pie una leyenda en griego: “Joven murió el valeroso, pero es inmortal”.<sup>31</sup> Las dramáticas figuras principales rinden cuenta de la influencia que ejerce Miguel Ángel. Las afinidades con *La piedad* están a la vista: allí está la misma laxitud del cuerpo sin vida y es semejante el abrazo maternal. Pero Fioravanti cambia las posiciones de los cuerpos y se toma la libertad de exaltar la delgadez de un sobresaliente tórax.<sup>32</sup>

Antes de presentar su *Ariel caído* en Tucumán, Fioravanti expone algunas de las emotivas figuras del grupo en el Salón Nacional de 1923. Dos años más tarde, en 1925, la revista *Plus Ultra* le dedica el artículo “Un escultor argentino en Madrid”, firmado con el seudónimo de Juan Sin Tierra. La estatua aparece fotografiada entre las “mejores” obras de Fioravanti que exhibe el Museo de Arte Moderno de Madrid. Finalmente, una de las esculturas de la muestra fue adquirida por esa institución y hoy pertenece al patrimonio español.

31 Carlos Páez de la Torre (h), “Una magnífica escultura funeraria”, *La Gaceta*, Tucumán, 15 de febrero de 2008, disponible en [https://www.lagaceta.com.ar/nota/257784/Informacion\\_General/Una\\_magnifica\\_escultura\\_funeraria.html](https://www.lagaceta.com.ar/nota/257784/Informacion_General/Una_magnifica_escultura_funeraria.html).

32 A comienzos del siglo XX, el personaje de Ariel estaba muy en boga por la difusión del libro homónimo del escritor uruguayo José Enrique Rodó. Es probable que el monumento de Fioravanti aluda a su figura; justamente, el libro trata sobre la búsqueda de la identidad latinoamericana, tema y problema que ronda la obra posterior del escultor.



José Fioravanti en su casa de Olivos trabajando en el *Monumento a Franklin Delano Roosevelt*. 1939. Archivo Casa Museo Magda Frank.



# Los años felices

**F**ioravanti comienza a viajar a Europa con viento a favor: el peso argentino en alza tiene amplio respaldo durante la prosperidad de la década de 1920. Mientras la agricultura y la ganadería aumentan su rendimiento, avanza la democracia y se consolidan las libertades individuales y sociales. La Argentina afirma su poderío. Nuestro ferrocarril ocupa el tercer lugar en América, después del de Estados Unidos y Canadá. En 1928 se apagan los faroles de querosene y, en la década de 1930, los de alcohol y gas. El teléfono ya funcionaba desde 1881. Buenos Aires estrena el subterráneo después de París y Nueva York.

En el período cosmopolita, durante la prosperidad que va desde 1880 hasta 1930, aumenta la inmigración y crece la cifra de italianos, españoles, franceses y extranjeros de otras nacionalidades que llegan a nuestro puerto para “hacer la América”. En el censo de 1914 la población extranjera asciende al 29,9% del total de habitantes. A pesar de la riqueza del país, los inmigrantes que trabajan en Buenos Aires viven mayormente en tristes conventillos, hacinados y en condiciones miserables. La pobreza se contrapone al esplendor creciente de los barrios de una burguesía que, deslumbrada por el modelo francés, intenta que su arquitectura se parezca a la de París. Así comienza la construcción de palacetes.

Sin embargo, también en la década de 1920, arquitectos representativos como Alejandro Virasoro, Alberto Prebisch y Ernesto Vautier rechazan un arte que consideran decorativo y se vuelcan a un concepto estrictamente funcional de la belleza. En 1929 Le Corbusier llega a Buenos Aires y, entre sus escasos elogios, destaca la casa de Victoria Ocampo, de “una pureza que raramente se encuentra”. Conocedora del modernismo de Le Corbusier, Victoria encarga el diseño de la casa a Alejandro Bustillo, arquitecto de buen oficio pero ecléctico en su estilo, como lo prueba el academicismo del edificio de la Embajada de Bélgica, a pocos pasos de allí. La sofisticación de la arquitectura acompaña el deseo de embellecer las ciudades y poblarlas con monumentos. Durante el tiempo que un martinfierrista

*Libertad de religión. 1939  
Bronce. 140 x 72 x 42 cm.  
Fundación Buchhass. Alegoría del  
Monumento a Franklin Delano  
Roosevelt.*



Busto de William Shakespeare. Parque Tres de Febrero, Buenos Aires. 1966.

califica como “los últimos años felices de hombres felices”, el talento de José Fioravanti no pasa inadvertido.<sup>33</sup>

En 1924 se funda la Asociación Amigos del Arte, institución difusora de las nuevas tendencias estéticas que suma su actividad y su apoyo a otros organismos como el Museo Nacional de Bellas Artes. En 1926 Fioravanti se encuentra en París, donde realiza el *Monumento a José Martínez de Hoz*, personaje que no figura en el grupo escultórico encargado por la Sociedad Rural. *El pastor* y *La pastora* son las esculturas que dominan el monumento. Ambas están sentadas sobre la piedra; en la obra reverberan diversas épocas y estilos. La estatuaria egipcia y el período arcaico griego, el hieratismo y la rigidez del gesto, acaban por conjugarse con la influencia modernista.

*El pastor* toca su flauta y recuerda al bailarín Vaslav Nijinsky interpretando *La siesta de un fauno*. Si bien el ballet con música de Claude Debussy y co-

33 Zulema González, “Los últimos hombres felices”, en Sergio Baur y Juan Manuel Bonet (dirs.), *Literatura argentina de vanguardia, 1920-1940*, Madrid, Casa de América, 2001.



*Boxeadores.* París, 1927. Piedra. Talla directa. 60 x 40 cm. Jockey Club, Buenos Aires.



*Revista Martín Fierro.* año IV, Nº 43, Buenos Aires, 15 de agosto de 1927.

reografía de Nijinsky se había estrenado hacía más de una década, provocó tal conmoción que cambió para siempre la historia de la danza. Y su influencia, el erotismo y la libertad expresiva sin atenuantes, no sólo dejaría su huella en las esculturas de Rodin, sino que se extendería además hacia otras disciplinas. *La pastora*, por otra parte, tiene un niño ante sus pies y en la rigidez irracional de su rostro muestra la boca entreabierta. Para equiparar las dos figuras, frente a *El pastor* hay un perro. El monumento se completa con dos planos de sólida piedra ubicados detrás de los personajes donde se divisa un bajorrelieve con imágenes del campo y el ganado.

La influencia vanguardista se percibe en *Boxeadores*, una serie de bajorrelieves tallados en una piedra porosa durante su estadía en París y, también, en menor grado, en una figura femenina yacente. El aprecio por lo nuevo y actual está expresado en las distorsionadas figuras de *Boxeadores*, en sus rostros embrutecidos, los músculos trabajados y la sabia disposición de las manos enguantadas.<sup>34</sup> Por su parte, *La bañista* es una mujercita recostada con las piernas abiertas, y tiene la gracia y la lasitud del cuerpo distendido. Ella ilustra la portada del periódico *Martín Fierro* donde Leopoldo Marechal publica su

34 Los dos bajorrelieves, *Boxeadores*, se encuentran en la actualidad en el Jockey Club de Buenos Aires en un espacio semicubierto y su estado demanda una restauración.

Escultura en bronce en  
un edificio porteño.





*Leopoldo Marechal. Yeso. 50 x 24 x 30 cm. 1938.*



Leopoldo Marechal con José Fioravanti. París, 1927.

ensayo titulado “Fioravanti y la escultura pura”. El texto crítico confirma el afán de nuestro artista por los viajes: “Durante dos años ha paseado su fiebre de investigación por todos los lugares que en Europa ofrecen un interés artístico; haciendo una crítica del arte abstracto en Archipenko y Zadkine, del casi representativo Laurens y Lipchitz, ha llegado, sin afiliarse a ninguna tendencia y sin más guía que su gran temperamento, a la concepción pura de su arte, como lo han hecho Maillol y Despiau en Francia”. Si nos atenemos al testimonio de Marechal, quien comienza su artículo con una reflexión sobre el arte antiguo y cuenta que tuvo “pláticas fervientes” con Fioravanti en París, nuestro escultor ha recorrido los museos de Europa y supuestamente en ellos ha “buscado las épocas en que la escultura aparece en estado de gracia”.<sup>35</sup>

Entretanto, en un texto sin firma publicado en la revista anarquista *La Campana de Palo* de 1927 se critica, con la libertad expresiva de los medios de entonces, primero, al “pelotón de vanguardistas” de *Martín Fierro* y, luego, la nota de Marechal. Sostiene que Fioravanti “todavía está buscando una personalidad definida en su obra” y que aún está lejos de llegar a la “escultura

35 Leopoldo Marechal, “Fioravanti y la escultura pura”, *Martín Fierro*, año IV, Nº 43, Buenos Aires, 15 de agosto de 1927, p. 371.



*Sentimiento heroico de la raza.* Talla directa. Piedra. Alto: 2,5 m. Buenos Aires, 1929. Gran hall de la Casa Rosada, Buenos Aires. Archivo General de la Nación.

**Página siguiente:**

*La exaltación de la Patria.* Talla directa. Piedra. 2,5 x 2 m. Buenos Aires, 1929. Gran hall de la Casa Rosada. Buenos Aires.

pura” y a la suprema estilización. Reprueba tanto sus esculturas como sus bajorrelieves (en particular, *La bañista* y *Boxeadores*). Los elogios de Marechal a Fioravanti se consideran desmedidos en relación con las obras de Pablo Curatella Manes, juzgadas como más relevantes para la evolución de la escultura argentina moderna. Pero, en todo caso, más allá de las palabras tal vez apresuradas del escritor anónimo de *La Campana de Palo*, lo cierto es que, transcurrido el tiempo y si se analiza el texto desde el presente, la visión crítica resulta sumamente acertada.<sup>36</sup> El juicio, despojado de las vistosas apreciaciones inútiles, acierta al señalar la ausencia de la “escultura pura”. Fioravanti no es dueño todavía del purismo. Pero Marechal no se equivoca del todo. Había transcurrido menos de una década cuando en París consagran a Fioravanti como el escultor de las líneas puras, virtud que, como veremos, se incorpora a la obra y podrá apreciarse más adelante.

*Martín Fierro* anuncia la exposición que nuestro artista va a presentar en 1927 en Amigos del

Arte con la producción realizada en París. Antes de regresar a la Argentina, expone el monumento realizado por encargo de la Sociedad Rural junto a otras obras en la galería Barbazanges de París. El Museo de Luxemburgo adquiere una cabeza de bronce para la sección de artistas extranjeros. En París había

<sup>36</sup> “Notas plásticas”, *La Campana de Palo*, N° 17, Buenos Aires, septiembre-octubre de 1927, pp. 6-7.





Exposición de obras de José Fioravanti. Entre otros, Atilio Chiappori, Regina Pacini de Alvear, José Fioravanti, Marcelo Torcuato de Alvear y Benito Quinquela Martín. Buenos Aires, 1929. Archivo General de la Nación

conocido a la pintora de origen ruso Ludmilla Feodorovna (1896-1973), quien se convertirá en la modelo de numerosas esculturas. Se casa con ella y juntos viajan a Buenos Aires. Pero Fioravanti no es todavía el escultor oficial.

Cuando nuestro artista regresa de Europa, la Argentina vive su última época de esplendor. Desde la retrospectiva, los años de la presidencia de Marcelo Torcuato de Alvear parecen idílicos. Si bien no llega a ser un experto en arte y literatura, Alvear estudia en la Sorbona y se convierte en un sólido *amateur*, interesado por el quehacer artístico. De hecho, le encarga a Fioravanti los bajorrelieves de la Casa de Gobierno *Exaltación de la patria joven* y *Sentimiento heroico de la raza* (1929), tallas directas realizadas en una piedra traída desde Italia. Los emotivos títulos de estos trabajos y la elocuente belleza de las figuras dejan entrever el placer que le procura al artista la ejecución de estas obras. En el primer caso, una mujer desnuda con el pelo recogido en una larga trenza es la metáfora de los habitantes de un país cargado de promesas; al igual que el niño que ella sostiene entre sus brazos, que muestra una flor de girasol en la mano izquierda, mientras su mano derecha acompaña

el vuelo de un pájaro. En *Sentimiento heroico de la raza*, Fioravanti esculpe a un hombre musculoso con la espada entre sus manos; casi de perfil, su cuerpo evoca las siluetas de los bajorrelieves egipcios y se recorta sobre las formas de su caballo. Entretanto, queda como interrogante saber si Alvear financiaría el viaje a Egipto de nuestro artista.

En materia cultural, Alvear toma más iniciativas que sus predecesores y sus sucesores. Siente la política cultural como una cuestión personal. Protector y amigo de los artistas, los apoya con becas, premios nacionales y municipales y hasta con empleos públicos. Funda un hogar para artistas retirados en la Casa del Teatro. Y cuando Benito Quinquela Martín regresa de Nueva York, lo visita en la Boca.

Sin embargo, la situación económica comienza a declinar durante su mandato y se advierte en las cuestiones de índole social. A pesar de su correcta administración, Alvear no resuelve la pobreza de las clases bajas. Hipólito Yrigoyen, a sus setenta y seis años, acepta por segunda vez en 1928 la candidatura presidencial, e intelectuales como Jorge Luis Borges, Macedonio Fernández, Enrique Larreta y Manuel Gálvez lo apoyan. El caudillo radical gana. Durante su accidentado mandato, el peso argentino pierde su respaldo en oro y el país se encamina hacia la crisis. El fascismo conspira contra la bien ganada democracia. A pesar del éxito de las urnas y la grandeza de Yrigoyen en el ámbito social y político, su gobierno sucumbe. La bancarrota culmina con el golpe de José Félix Uriburu en 1930.

Durante la llamada “década infame”, los artistas, salvo los más radicalizados, no padecen las persecuciones que se vuelven cruentas en la década de 1970. Pero en los años que van desde 1930 hasta 1977, se turnan gobernantes militares surgidos de golpes de Estado y otros electos en las urnas. A pesar de las oscilaciones políticas, Fioravanti, compenetrado en el universo de su propio arte, logra continuar con su obra.



# La escultura como cuadro

En un pasaje del *Tratado de la pintura*, Leonardo da Vinci afirma que el bajorrelieve exige una especulación mucho mayor que el relieve pleno y que se iguala en invención a la pintura pues está sujeto a la perspectiva, pero esta dificultad no es obstáculo para la escultura común.<sup>37</sup> Más acá en el tiempo, el teórico Adolf von Hildebrand subraya el gran desafío formal que los bajorrelieves presentan para la escultura. En su opinión, a través de ellos la pintura -bidimensional, por definición- conquista la tridimensionalidad.<sup>38</sup>

En un texto de 1934, Enrique Méndez Calzada destaca el valor autónomo de los bajorrelieves de Fioravanti. Son -si se entiende la ponderación- obras de arte que invitan a ser valoradas en sí mismas, más allá del grupo estatuario que integren. El crítico escribe sobre los monumentos que el artista presenta en el museo Jeu de Paume y, refiriéndose a *La conquista del desierto*, encuentra en un indio yacente y “a través de su gesto crispado, el sufrimiento de la raza vencida”.<sup>39</sup>

Albert Gauthier observa con lucidez que el *Monumento a Beethoven* (1928) está próximo a la estilización egipcia.<sup>40</sup> En efecto, el contorno derecho de las figuras, un hombre y una mujer que escoltan el rostro de Beethoven, aparece calado en la piedra, al igual que una profunda sombra acentuando el dibujo. La incisión en la piedra es una característica del arte egipcio, que así subraya la línea de los cuerpos por efecto de la sombra. En una vieja y pequeña fotografía tomada en el templo de Karnak, Fioravanti aparece retratado como quien posa con su modelo. Allí mismo, a su lado, están las figuras con los contornos tallados sobre la piedra.

37 Leonardo da Vinci, *Tratado de la pintura* [1680], Buenos Aires, Distal, 2014.

38 Adolf von Hildebrand, “La percepción del relieve”, en *El problema de la forma en la obra de arte* [1893], Madrid, Antonio Machado Libros, 1989, pp. 65-77.

39 AA.VV., *Exposición José Fioravanti*, p. 34.

40 AA.VV., *Exposición José Fioravanti*, p. 28.

*La lucha*. Yeso, 200 x 150 cm. Circa 1940. Friso de menor escala del *Monumento a Simón Bolívar*. Parque Rivadavia. Buenos Aires.



Detalle de *Misa solemne de Beethoven*. Plaza Lavalle, Buenos Aires. Archivo General de la Nación.

Uno de los dos bajorrelieves que hoy se encuentran en la Casa Rosada, *Exaltación de la patria joven*, también recuerda los frisos de Egipto, por la posición del cuerpo masculino. Nuestro artista indaga, reconoce y encuentra una cuestión central para el arte, la “persistencia de un modelo estético” que, como señala el pensador español Rafael Argullol, posee históricamente “una fuerza modélica, influenciadora y arbitral”.<sup>41</sup> Desde entonces, Fioravanti discrimina qué posee de antiguo el arte contemporáneo y simultáneamente, hasta qué límite se puede transportar a la actualidad el arte del pasado.

Valmy Raysse, por su parte, conecta la gracia, el lirismo y el acabado del “exquisito bajorrelieve” *América por la humanidad* del *Monumento a Roque Sáenz Peña* (1936) con “ciertas esquelas griegas”.<sup>42</sup> Y las alabanzas a la calidad incomparable de los bajorrelieves no cesan. Waldemar George, en otra línea, lleva la delantera cuando investiga los orígenes del arte de Fioravanti. Asocia el jinete del bajorrelieve de la Casa Rosada al estilo neoclásico y luego evoca los caballos del friso del Partenón del Museo Británico. Cuando analiza los bajorrelieves del *Monumento a Nicolás Avellaneda*, percibe un detalle: “Ha opuesto las superficies rugosas a las superficies lisas”, y coteja el gesto con “el modelo pictórico que se obtiene con ayuda de degradados”. Así vincula estos bajorrelieves con los que decoran los arcos de triunfo romanos, y destaca que tienen “ángulos puntiagudos y aristas filosas”, que “parecen concebidos para captar mejor la luz”.<sup>43</sup>

Hay una imagen de un fragmento de los bajorrelieves del *Monumento a Nicolás Avellaneda* donde se perciben los diversos planos del trabajo en plena ejecución. Allí está, en esa foto, la complejidad que, como anticipamos, había advertido Leonardo.<sup>44</sup> El *Monumento a Nicolás Avellaneda* incluye los siguientes bajorrelieves: *La capitalización de la República* (1931), *La conquista del desierto o sumisión de las tribus indígenas* (1931), *La palabra hablada como acción de gobierno* (1932) y *La reconciliación de los partidos* (1932). El *Monumento a Roque Sáenz Peña*

41 Rafael Argullol, *Tres miradas sobre el arte*, Barcelona, Destino, 1989, p. 77.

42 AA.VV., *Exposición José Fioravanti*, p. 9.

43 AA.VV., *Exposición José Fioravanti*, pp. 39-41.

44 Félix M. Pelayo, *Fioravanti escultor*, lámina 19.



*Las damas mendocinas bordan la bandera.* Yeso. 85 x150 cm. Circa 1950. Friso de menor escala del Monumento histórico nacional a la bandera. Rosario, provincia de Santa Fe.

abarca las alegorías *La ley* (1931-1933) y *La acogida* (1934), y el bajorrelieve *América para la humanidad* (1932).

Años más tarde, el bajorrelieve *La jura de la bandera a orillas del Paraná*, tallado durante el extenso período de ejecución de monumento rosarino, combina la épica del tema acentuada por la marcha de los caballos. La escena recrea el momento histórico y la perspectiva enfrenta al espectador con el gesto de Manuel Belgrano, mientras el resto de los personajes queda en segundo plano. Hay una emoción romántica en las figuras heroicas, la misma que se percibe en el bajorrelieve de la figura ecuestre de Simón Bolívar. Si se pasa a otra disciplina y cotejamos las formas del Libertador latinoamericano con el discurso de Fioravanti cuando se dedica a describir la maqueta del monumento, se percibe una misma inspiración poética.

En *La lucha*, Simón Bolívar cruza el campo de batalla del mismo modo que el territorio donde se libra la guerra. La fuerza del jinete se superpone al homenaje al soldado desconocido aplastado por su caballo.

Fioravanti percibe el agitado quehacer de los patriotas en *Damas mendocinas bordan la bandera de los Andes*, un bajorrelieve cargado de personajes y energía.



*Juramento de la Bandera frente al Paraná. Yeso. 85 x 200 cm. Circa 1950. Friso de menor escala del Monumento histórico nacional a la bandera. Rosario, provincia de Santa Fe.*

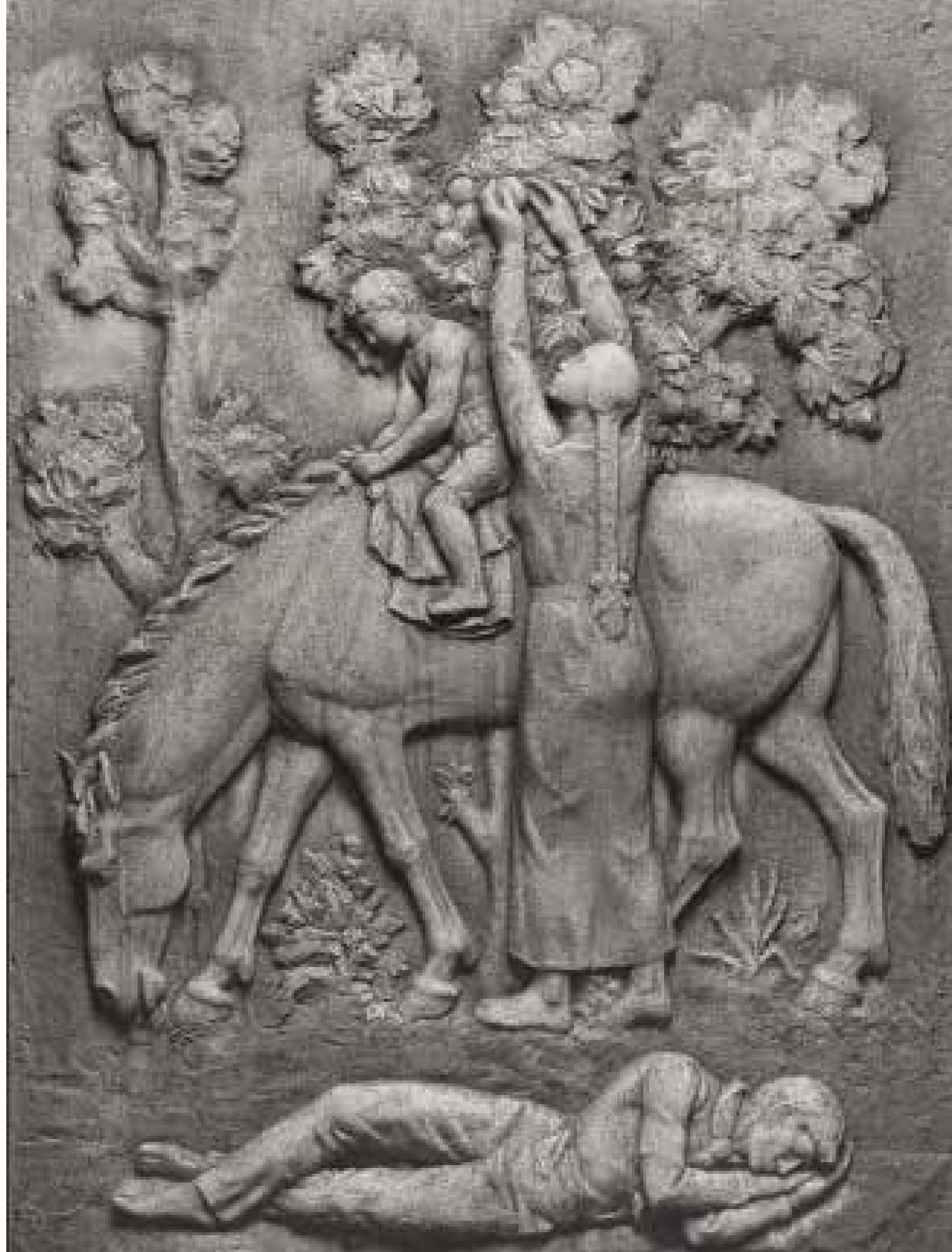


**Páginas siguientes:**

*Juramento de Simón Bolívar en el Monte Sacro.* Cemento. 200 x 150 cm. *Circa 1940.* Friso de menor escala del *Monumento a Simón Bolívar.* Parque Rivadavia, Buenos Aires.

*La familia.* Friso de menor escala del *Monumento a Simón Bolívar.* Cemento. 200 x 150 cm. *Circa 1940.* Parque Rivadavia, Buenos Aires.









*Alegoría al teatro*. 1962. Bajorrelieve de cemento coloreado. 4 x 2,50 m. Centro Cultural General San Martín (CCGSM), Buenos Aires.



# El monumento-manifiesto

Fioravanti vuelve a Europa en 1929. Realiza dos grandes monumentos en París por encargo del gobierno argentino y después de ganar rigurosos concursos. José León Pagano alude a la “plenitud” del artista cuando encara los monumentos a Nicolás Avellaneda y Roque Sáenz Peña. Cuenta que visitó a Fioravanti en su taller antes del viaje a París: “Las dos estatuas iconográficas fueron modeladas en Buenos Aires, es decir, resueltas en arcilla, vaciadas luego en yeso, antes de la versión definitiva en piedra”. Agrega que, en París, “ejecutó las diez restantes esculturas de ambos monumentos”, incluyendo los mencionados bajorrelieves y una serie de esculturas de pequeño formato, además de la cabeza de Sáenz Peña que, acaso, elaboró con mayor tiempo y pericia.<sup>45</sup>

Cómo olvidar que, durante siglos, los monumentos, las esculturas y los bustos conmemorativos habían retratado a la nobleza y el clero. Pero a partir de la Revolución Francesa surge el deseo de celebrar a los héroes de los ideales democráticos. Durante los festejos del Centenario, la Argentina se acerca al espíritu del homenaje político. En los tiempos de la llamada “esculturomanía”, fenómeno que describe el historiador francés Maurice Agulhon, aquí, al igual que en todo el mundo, prosperan los monumentos.<sup>46</sup> Y el arte de Fioravanti se fortalece.

Luego del emplazamiento público de los monumentos dedicados a los expresidentes Nicolás Avellaneda y Roque Sáenz Peña, el director del museo Rosa Galisteo de Rodríguez Horacio Caillet-Bois convoca a Fioravanti a exhibir sus esculturas como invitado de honor al XVII Salón Anual de Santa Fe de 1940. “No sé si tendré obras. Las que he compuesto están en mis monumentos”, responde el artista.<sup>47</sup>

45 José León Pagano, *El arte de los argentinos*, Buenos Aires, 1938, t. III, p. 522.

46 Maurice Agulhon, *Historia vagabunda: etnología y política en la Francia contemporánea*, Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Mora, 1994.

47 Citado por Horacio Caillet-Bois, *Exposición José Fioravanti*, catálogo del museo Rosa Galisteo, Santa Fe, 1940, s/p.

*Autorretrato*. Talla directa. Piedra de Borgoña. París, 1933. Detalle del friso *Monumento a Nicolás Avellaneda*. Parque Tres de Febrero, Buenos Aires.



Monumento al Presidente Sáenz Peña. 1936. Piedra de Borgoña. Archivo General de la Nación.

En el catálogo de la muestra santafesina, Caillet-Bois cuenta que visita su taller cuando regresa de su segundo viaje a París. Así relata sus impresiones:

Fioravanti es un hombre sin prólogo. Cree uno haberle conocido de toda la vida. Su espíritu tenso, preocupado, eternamente activo, coloca rápidamente las cosas en el terreno fundamental. Odia lo superfluo en la conversación como odia el vacío en la plástica. Menudo, nervioso, espirtado, todo su pensamiento se da sin restos a través de su rostro, de una extraordinaria movilidad.<sup>48</sup>

Caillet-Bois encuentra desde el primer momento la fortaleza del escultor y, para describirla, habla del nervio, del cuerpo menudo y del extraordinario trabajo que emprende, digno de un gigante. Así detalla las piedras que llegaron al taller de París:

“Los bloques más pequeños de piedra pesaban entre 2 y 8 toneladas, en ellos esculpió las doce estatuas que integran los monumentos. El bloque en el que talló a Sáenz Peña pesaba 14 toneladas cuando entró en el taller y quedó reducido a 8 en la estatua”. Culto, Caillet-Bois describe la dificultad de llevar a la estatuaria a estos dos personajes civiles, sin actitudes heroicas, como son Avellaneda y Sáenz Peña. Finalmente, se sorprende cuando Fioravanti demuestra sus conocimientos literarios, cuando cuenta que leyó el *Ulises* y conoció a James Joyce.

Por su parte, Adolfo Bioy Casares, un hombre al que todo le fue dado, le dice en 1955 a Jorge Luis Borges que conoció a Fioravanti en un cóctel en honor de una delegación presidida por su padre que iría a Venezuela. La anécdota está registrada en por el mismo Bioy Casares:

48 Horacio Caillet-Bois, *Exposición José Fioravanti*, s/p.

Es un hombrecito flaco y musculoso, un jockey de mirada penetrante. Declaró que su estatua de Bolívar es la más hermosa de las estatuas de Bolívar. “Tal vez parezca vanidoso”, explicó, y a continuación me habló con pareja admiración de las estatuas de Roosevelt, de Avellaneda, de Roque Sáenz Peña, del actor [Roberto] Casaux, de Belgrano (para el *Monumento a la bandera*) y de una sirena que hay en el edificio de la Flota Mercante: todas obras suyas. Me conminó a que le prometiera que mañana visitaré a Casaux, detrás de la de Avellaneda, cerca del lago, y a la sirena de la Flota. Se quejaba de no haberse quedado en París, no porque hubiera logrado mayor excelencia su arte -lo que no es posible- sino porque su renombre sería aún más grande... Borges encuentra la estatua de Sáenz Peña horrible, “con figuras incomunicadas”.<sup>49</sup>

El comentario de Borges sobre las figuras “incomunicadas” no deja de resultar extraño. ¿Habría leído el memorioso Borges el artículo de Waldemar George publicado primero en París y en 1935 en *La Nación*? El dato que subraya el francés es “un elemento nuevo que aparece en los cuatro bajorrelieves del *Monumento a Nicolás Avellaneda*”. Y aclara de este modo: “Ese elemento es la acción dialogada, el contacto moral entre los seres, la convergencia de los gestos y las miradas, la facultad de hacer comunicar, de hacer concurrir a un efecto de conjunto todos los personajes de una escena. José Fioravanti sale de la *impasse* donde se ha visto acorralada la escultura por el academicismo y por el formalismo”. Georges agrega que “el episodio dramático de la historia está reducido al estado de un motivo plástico y no a una anécdota o cuadro vivo”.<sup>50</sup>

El *Monumento a Nicolás Avellaneda* se encuentra en los bosques de Palermo, el luminoso espacio para el cual fue concebido. La arquitectura del inmenso pedestal es una genuina “montaña”, mide alrededor de 16 metros de altura por 9 de ancho. Desde el suelo, el espectador apenas alcanza a ver el rostro de Avellaneda ubicado en lo alto. La distancia intimida. Las formas arquitectónicas están ligadas a las marcadas geometrías del estilo *art déco* que cobra fuerza en la Exposición Internacional de 1925, dedicada a las artes decorativas e industriales modernas, en París. Este estilo pronto llega a la Argentina y es perceptible en los pedestales de Fioravanti. Si bien reina en Buenos Aires el eclecticismo y el gusto por los palacios levantados gracias a la riqueza agropecuaria, la modernidad cambia en esos años la fisonomía porteña.

49 Adolfo Bioy Casares, *Borges*, ed. al cuidado de Daniel Martino, Buenos Aires, Destino, 2006, p. 147.

50 AA.VV., *Exposición José Fioravanti*, p. 41.

En una plazoleta de Palermo, con las primeras sombras del atardecer los mensajes grabados debajo de las figuras alegóricas cobran protagonismo y sentido. Debajo de *La elocuencia* se lee: “La palabra instrumento de gobierno” y, allí mismo, Fioravanti se autorretrata. Debajo de la alegoría *La historia*, está grabada la breve frase: “Política de conciliación”. Sentada entre ambas alegorías está *La patria*, con los significativos mensajes: “No hay esfuerzo en favor de la libertad que sea perdido” y “Difundamos la educación hasta que ella sea en la República como el aire y la luz un don de gratitud”.

Cuando Fioravanti presenta los dos monumentos en París, Pierre Drieu La Rochelle menciona la relación entre la obra y su contexto, y explica cómo el escultor “crea no solamente el objeto sino el medio para el objeto”.<sup>51</sup> De este modo, se refiere a la luz artificial de los museos y salas de exposiciones que no siempre es la adecuada para las obras monumentales, hechas para vivir en los bosques y jardines bajo la luz del sol.

El francés analiza la precisión y la determinación que demanda el oficio del escultor. Pone el acento en cada golpe de maza, cuyo resultado es irreversible. La talla directa es riesgosa; un golpe demasiado potente puede arruinar todo un trabajo. “Fioravanti posee la cualidad primordial de todo artista: la audacia”, agrega y elogia “la visión de conjunto, que establece el parentesco de todo artista con el arquitecto”. Y justamente, esta virtud posibilitó la relación armónica con el escultor Alfredo Bigatti y los arquitectos que, junto con él, van a crear el *Monumento a la bandera*. La Rochelle, escritor y amigo de Victoria Ocampo, conoció la pampa y, al verla, acuñó la definición del “vértigo horizontal”. Compenetrado con la grandeza de nuestra llanura, la asocia a la tradición gauchesca argentina y al poema *Martín Fierro* de José Hernández. Fioravanti “es el primer escultor argentino del que hablará el porvenir”, asegura.<sup>52</sup>

Durante el primer viaje a Europa, Fioravanti visita el Museo Británico y el Louvre y destaca, al igual que La Rochelle, la importancia del contexto que rodea las obras de arte. Cuenta que creyó haber conocido el arte de Grecia en los museos, y aclara: “¡Qué equivocado estaba! [...] En ese problema eterno del autodidacto, en esa búsqueda incesante de la verdad por cuenta propia, un buen consejo nos lleva a Grecia. Los arqueólogos e historiadores, en quienes confiamos demasiado, sorprenden nuestra inocencia. El error es en muchos casos la parte poética de la verdad, cuando no es una forma bastarda de la cultura, demasiado unilateral y profesoral, del sabio

*Monumento al presidente Nicolás Avellaneda*. Piedra Borgoña. 1936  
Parque Tres de Febrero, Buenos Aires.

51 AA.VV., *Exposición José Fioravanti*, p. 12.

52 AA.VV., *Exposición José Fioravanti*, p. 14.





*La acogida.* Piedra de Borgoña. París, 1932. Alegoría del Monumento al presidente Roque Sáenz Peña. 1936.

**Página siguiente:**  
*Monumento al presidente Roque Saenz Peña (detalle).* 1936.



*La elocuencia, alegoría del Monumento al presidente Nicolás Avellaneda. Piedra de Borgoña. 1936. Parque Tres de Febrero, Buenos Aires.*



NADA HAY  
DENTRO DE LA NACION  
SUPERIOR A LA NACION MISMA

NO HAY ESFUERZO  
EN FAVOR DE LA LIBERTAD  
QUE SEA PERDIDO

PROPAGANDEAMOS LA EDUCACION  
HASTA QUE ELLEA SEA  
EN LA REPUBLICA COMO EL  
AIRE Y LA LIZ UN DON  
GRATUITO Y UNIVERSAL

Friso con frases del *Monumento al presidente Nicolás Avellaneda*. Piedra de Borgoña. 1936. Parque Tres de Febrero, Buenos Aires.



*Política de conciliación.* Circa 1933. Friso del Monumento al presidente Nicolás Avellaneda. Piedra de Borgoña. 1936. Parque Tres de Febrero, Buenos Aires.

**Página siguiente:**

*La Patria.* París, 1933. Monumento al presidente Nicolás Avellaneda. Piedra de Borgoña. 1936. Parque Tres de Febrero, Buenos Aires.





Maqueta del Monumento a Franklin Delano Roosevelt. Buenos Aires, 1944. Archivo General de la Nación.

nacionalista”.<sup>53</sup> A pesar de ser un autodidacta, así demuestra el artista la autonomía de su criterio y los filtros a través de los cuales hace pasar las opiniones ajenas. Estas opiniones están vertidas luego de un segundo viaje a Grecia, que marca su especial interés por el arte de la Antigüedad.

Como anticipamos, a fines de 1934 y principios de 1935 Fioravanti expone sus obras en el museo Jeu de Paume de París y los críticos de Francia analizan su trabajo. Waldemar George se interroga: “¿Acaso Fioravanti es el iniciador de un modo de expresión que le confiere al arte de Argentina un aspecto distintivo?”.<sup>54</sup> Entretanto, al internarse en los documentos y los textos críticos sobre sus obras, aparece un mundo poblado por intelectuales.

El poeta peruano César Vallejo le dedica, también durante la muestra de Jeu de Paume, un significativo texto donde elogia sus “manos de escultor” y ubica a nuestro artista en un lugar preferencial, “lejos por igual de los que ensayan y se equivocan y de los que como Despiau, Maillol y otros, prefieren

53 Baltasar de Laón, “Desde París, ante la piedra heroica: el escultor Fioravanti en Grecia”, entrevista, *Caras y Caretas*, año XXX, N° 1500, Buenos Aires, 2 de julio de 1927, s/p.

54 Jerzy Waldemar George, “Universalidad o americanismo”, reproducido en AA.VV., *Exposición José Fioravanti*, p. 54.

marcar el paso". Vallejo observa las figuras centrales de los monumentos, Avellaneda y Roque Sáenz Peña y cita a Baudelaire con franqueza:

Baudelaire decía que basta que un hombre vista la levita, para que pierda inmediatamente, no ya sólo toda forma escultural sino toda plasticidad. Por desgracia -replicarán los estatuarios de nuestra brava sociedad burguesa-, todavía no han autorizado los gobiernos esculpir a un estadista en traje adánico.<sup>55</sup>

Jean Valmy Raysse enfatiza la importancia de la talla directa y atribuye al tema, destinado a "glorificar a un presidente de la República", la elección de la escala. El gran formato le resulta el más pertinente para apreciar la obra y, sencillamente, es monumental para el arte público. A continuación manifiesta que respeta la dimensión humana para la obra más delicada o íntima. El crítico coincide con sus colegas al señalar las influencias de la Antigüedad y la de los franceses modernos. Como hemos adelantado, considera poderosos los desnudos aunque un poco "pesados", y los ubica en el linaje de Maillol. Pero ya vimos cuántos reparos pueden ponerse a esta opinión.

Estos textos críticos y algunos más que se publican en la Argentina apenas Fioravanti regresa figuran en el catálogo del Museo Nacional de Bellas Artes dedicado a la exhibición de los dos monumentos. Al final de la nota biográfica hay una frase del conservador del museo Jeu de Paume, André Dézarrois, quien afirma: "Podemos preguntarnos si el señor José Fioravanti no ha sido el primero que, de golpe, dio un lugar a la escultura argentina en la historia del arte de este siglo".<sup>56</sup> El francés contradice la opinión historiográfica generalizada de la crítica argentina, favorable a considerar a Rogelio Yrurtia como pionero de la escultura moderna, "nuestro Rodin criollo".

55 César Vallejo, "José Fioravanti: tendencia de la escultura moderna", *Nosotros*, N° 34, Buenos Aires, enero de 1938, p. 48.

56 AA.VV., *Exposición José Fioravanti*, p. 9.

**Páginas siguientes:**

*Monumento a Franklin Delano Roosevelt*. Bronce y basamento de mármol travertino, 1958.



1870/1871





*La lucha contra el mal y, en  
página siguiente, La libertad de  
religión. Alegorías del Monumento  
a Franklin Delano Roosevelt.  
Bronce, 1958.*



# La historia detrás de una estampilla francesa

**D**urante la Segunda Guerra Mundial, la historiadora del arte Rose Valland había comenzado a rastrear el destino de las obras de arte que los nazis saqueaban. Sus notas, además de registrar la visita al museo Jeu de Paume del jerarca Hermann Göring, sirvieron para recuperar colecciones enteras e, incluso, para alertar a la Resistencia Francesa y que no bombardearan los trenes que transportaban verdaderos tesoros artísticos. Resulta extraño que los franceses eligieran para ilustrar una serie de estampillas postales y homenajear a la heroica Rose Valland -curadora de Jeu de Paume- una imagen de ella junto a una estatua de Fioravanti de 1934. ¿Justifica la belleza platónica de la obra la ausencia de Maillol o Bourdelle?

La guerra era ya un recuerdo cuando en 2018 se publicó la estampilla en Francia con un costo de 1,20 euros. Fioravanti había muerto y su patria

prácticamente lo había olvidado. En la foto, Rose Valland, pequeña, discreta y vestida de negro, posa mirando hacia la cámara con sus grandes anteojos, junto a la inmensa estatua blanca y desnuda, bella como una Venus. *La historia*, la alegoría del *Monumento a Nicolás Avellaneda*, compenetrada en la lectura, duplica en tamaño a Valland. Con la cabeza levemente inclinada hacia abajo, la estatua ostenta una proporción perfecta en su cuerpo redondeado, sus formas curvadas establecen un sincretismo entre el canon del clasicismo y la contemporaneidad del personaje.



Los inicios de Rose Valland en el Jeu de Paume. Aquí, Valland está con su jefe André Dézarrois durante una exposición dedicada a José Fioravanti. París, 1934. Archivo General de la Nación.



Rose Valland en el Jeu de Paume durante una exposición dedicada a José Fioravanti. París, 1934.



Estampilla y sello editado por el correo francés en 2018. Rose Valland junto a *La historia*, figura del Monumento a Nicolás Avellaneda. Archivo Casa Museo Magda Frank.

La figura femenina con un libro entre sus manos encarna los sentimientos más puros. Tallada en París y expuesta en Jeu de Paume, hoy se encuentra en el parque Tres de Febrero de Buenos Aires. Con sus más de dos metros de altura, la piedra de Pouillenay exhibe la fortaleza del cuerpo apoyado sobre la pierna derecha, mientras cruza la izquierda y con un discreto contraposto rompe la frontalidad. Así mantiene su actitud serena y sosegada, sobre el imponente pedestal *art déco*. El nombre "Rose Valland 1898-1980", quien al fin de la guerra recibió numerosas condecoraciones y fue nombrada conservadora de los museos nacionales de Francia, se lee en la estampilla junto a una rosa, cultivada especialmente en su homenaje.



# Consagración y críticas

Desde luego, los trabajos escultóricos realizados por encargo, como la alegoría que acabamos de analizar y el grupo completo de estatuas y bajo-relieves, demandan una dimensión monumental. Pero más allá del tamaño, con la libertad que le brinda su condición autodidacta y el hecho de haber permanecido ajeno al rigor de los criterios académicos, Fioravanti se aboca a perfeccionar un estilo que no caduque en el tiempo: así talla la piedra, para los días que vendrán.

En el *Monumento a Nicolás Avellaneda* se destacan las alegorías. *La elocuencia* exhibe una singular perfección en las líneas simplificadas del cuerpo que se continúan en su cabeza levemente levantada, mirando hacia el horizonte, como si tratara de adivinar el porvenir. Cuando cita el arte del pasado, Fioravanti “lo activa”, a veces, con la dimensión colosal de estas figuras que sensibilizan al espectador con su desmesura. La potente carga simbólica de *La historia* y *La elocuencia* adquiere mayor fuerza con su tamaño; al igual que Avellaneda, de pie y como si estuviera a punto de pronunciar un discurso. Y bajo la figura principal de este “monumento-manifiesto” se lee la frase: “Nada hay dentro de la Nación superior a la Nación misma”.

Lejos de interesarse por los mensajes, el crítico Julio Rinaldini cita el comentario adverso del francés Claude Roger Marx quien, de modo peyorativo, manifiesta: “La obra de Fioravanti es un ejemplo de esculturas grandes”.<sup>57</sup> El francés desmerece el tamaño y Rinaldini adhiere a este criterio. Hoy, cuando han pasado más de ocho décadas de la presentación de estas obras, vale la pena traer al presente sus palabras:

Fioravanti ha buscado efectos donde nosotros hubiésemos querido hallar los caracteres específicos de la gran escultura.

57 Julio Rinaldini, “Los monumentos de Avellaneda y Sáenz Peña de José Fioravanti” (publicado originalmente en *El Mundo*, 22 de mayo de 1940), en *Julio Rinaldini: escritos sobre arte, cultura y política*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2007, p. 169.

*La elocuencia*, alegoría del Monumento Histórico al Presidente Nicolás Avellaneda. Piedra Borgoña. 1936. Parque Tres de Febrero, Buenos Aires.



*La inspiración. Alegoría del Monumento a Simón Bolívar. Mármol travertino nacional. Alto: 3 m. 1942. Parque Rivadavia, Buenos Aires.*





*Ludmilla y Masha*. Bronce.  
32 x 21 cm. París, 1929. Archivo  
General de la Nación.



*Ludmilla*. Bronce. París, 1929.  
Archivo General de la Nación.

Su noción de lo monumental está toda fiada a modificaciones de orden puramente formal. Los estilos y procedimientos se mezclan en una misma figura; las formas planas, los planos sintéticos; la difuminación y el rasgo esquemático alternan en la obra como recursos igualmente oportunos y ocasionales [...] Son valores ficticios que a la larga han de actuar como valores negativos.

Las palabras de Rinaldini suenan especialmente duras, sobre todo teniendo en cuenta el elogio casi generalizado que recibe Fioravanti de los críticos, teóricos e intelectuales de ambos lados del Atlántico. No se priva incluso de gastar una humorada cuando se explaya sobre “el genio estereotipado de Avellaneda y la actitud faraónica de Sáenz Peña”, refiriéndose al otro monumento que también en esos años Fioravanti realizó en París. Lejos de la retórica tradicional, es evidente que a Fioravanti le preocupa y ocupa consolidar un estilo con valores propios y encanto suficiente para atraer el interés del gran público. Sabe que su obra será erigida en su patria; entiende que su destino es estimular el interés de los argentinos por sus propios valores, sentimiento que debería perdurar a través de las generaciones. De hecho, Roque Sáenz Peña atesora un libro entre las manos donde se lee: “América para la humanidad”, que es también el título del bajorrelieve de la mujer desnuda con los brazos en alto cuyo cuerpo se recorta sobre un árbol. Hijo del presidente argentino Luis Sáenz Peña, Roque fue nombrado presidente de la República, cargo que ejerció entre 1910 y 1914, el año de su muerte, cuando faltaban más de dos años para culminar su mandato. Su aporte más relevante para nuestra historia fue la promulgación de la ley que lleva su nombre, y que sancionó el voto universal, secreto y obligatorio para los varones de la Argentina (que emitían hasta entonces su voto en voz alta).

Si bien la dimensión de ambos monumentos es portentosa, hay ejemplos de gran formato en la estatuaria griega, y el propio Rodin avaló el pase a través de la máquina de puntos de obras como *El pensador* que, en la versión original, mide 70 centímetros y fue posteriormente agrandada bajo su supervisión a la

versión monumental de 2 metros de altura. Por otra parte, los dichos de Rinaldini se contraponen a los de Paul Vitry, conservador del Museo del Louvre, quien destaca la pertenencia de Fioravanti a “la mejor vena monumental de nuestra escuela moderna”.<sup>58</sup> Por otra parte, cuando luego de cosechar el triunfo en París, los monumentos se exhiben en el Museo Nacional de Bellas Artes, las grandes figuras están acompañadas –según reza el catálogo– por un grupo de “obras que no forman parte de los monumentos”, todas de pequeño formato. Se trata de esculturas como *Ludmilla* (1928), *Ludmilla y Masha* (1935), *Cabeza de Sáenz Peña* (1929) y varios dibujos.

La censura del tiempo suele ejercer su potente rigor al discriminar el arte que, finalmente, se incorpora a la historia. Y otro tanto ocurre con las palabras.

En 1936 se funda la Academia Nacional de Bellas Artes y Fioravanti es nombrado académico. Ese mismo año gana el Gran Premio del Salón Nacional con una obra intimista, *Mujer con libro*, una talla en piedra de tamaño natural. Ensimismada en la lectura y plácidamente sentada sobre dos almohadones, la mujer mira absorta el libro que sostiene en su mano izquierda. Ella es Ludmilla, su mujer y su modelo. La grata escena trae de vuelta al escultor a la escala humana y al mundo íntimo de los sentimientos que, dicho sea de paso, en la medida de sus posibilidades nunca abandonó.



Bibi Lobé, Sara Elizagaray de Cardahi y Ludmilla Feodorovna de Fioravanti, acompañadas de José Fioravanti y Jorge Larco. Buenos Aires, 1937. Archivo General de la Nación.

58 AA.VV., *Exposición José Fioravanti*, p. 25.

# Adiós al pedestal

Como es bien sabido, los argentinos contrataron a Rodin para retratar a Sarmiento. El artista elaboró el diseño del monumento en 1890 y, al mismo tiempo trabajaba en el de Honoré de Balzac. Más allá de las afinidades entre ambas obras, Rodin no idealizó los personajes y las críticas que suscitó en Francia surcaron el Atlántico. Balzac representa una visión personal del escultor que, en un primer momento, expresó su deseo de retratar desnudo al escritor. Por otro lado, la imagen de Sarmiento está lejos de representar la visión del prócer que tienen los argentinos. Con todo su genio, Rodin no encontró la fibra sensible de Sarmiento. Aquí y en París esperaban monumentos tradicionales.<sup>59</sup>

Si bien el tremendo cuerpo de Balzac termina enfundado con el abrigo del propio escultor, es probable que el público francés desaprobara el monumento por la ausencia del pedestal. Rodin se adelanta en todo a su tiempo. Marca un hito entre el viejo paradigma de la escultura decimonónica y el “campo expandido” de la escultura (pos)moderna que sagazmente analiza Rosalind Krauss. Como asegura Krauss, “la lógica de la escultura es inseparable, en principio, de la del monumento. En virtud de esta lógica, una escultura es una representación conmemorativa. Se asienta en un lugar específico y habla en una lengua simbólica sobre el significado o el uso de dicho lugar”.<sup>60</sup> Es decir, Rodin rompe con este criterio cuando planta al escritor al mismo nivel del hombre, porque así lo considera a Balzac. A la falta de pedestal se suma el nomadismo, ya que esa escultura no fue emplazada en el sitio original para el cual fue concebida.

También Fioravanti establece un gran cambio en su *Monumento a Simón Bolívar* (1942). No sólo porque, en la maqueta del monumento, el prócer aparece semidesnudo, sino porque rompe con la lógica del “monumento-montaña”,

*Monumento a Simón Bolívar*,  
1942. Parque Rivadavia, Buenos  
Aires.

59 María Florencia Galesio, “El Alvear de Boudelle”, en A.A.V.V., *Rodin en el Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, MNBA-Fundación Antorchas, 2001, p. 86.

60 Rosalind Krauss, “La escultura en el campo expandido”, en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 2015, pp. 281-294; cf. p. 283.

AV. SIMON BOLIVAR  
LA NACION ARGENTINA





Maqueta del *Monumento a Simón Bolívar*, 1937. Archivo General de la Nación.

o más bien con la típica estructura piramidal y la tradición del pedestal. La arquitectura se aplana, se allana y se despliega sobre el terreno con la altura de apenas un escalón.

El propio artista detalla sus objetivos: “Todos los cuerpos arquitectónicos en las partes bajas llevarán asientos que forman parte de la arquitectura; dichos asientos están destinados al público que se acerque al monumento, de modo tal que la obra de arte no es ya una entidad aislada e inaccesible al público, sino que el público entra en la intimidad de la obra, respira su atmósfera de evocación y de recogimiento y predispone su espíritu a la meditación y la gratitud”. Añade que el homenaje será doble: “El que aparece grabado en el bronce y la piedra y el homenaje íntimo que saben arrancar a cada uno de los hombres que se acerquen a mirarlo”.<sup>61</sup> Desde este concepto participativo, el camino hasta la idea tan actual de considerar que la obra no es sólo del artista sino que la hace el espectador hay un solo paso. La obra tendrá tantas interpretaciones como espectadores que la contemplen, analicen y completen el acto creativo. Fioravanti ha madurado y su arte también.

61 José Fioravanti, proyecto para el *Monumento a Simón Bolívar*, mimeo, s/p.

La lógica del monumento comienza a desvanecerse a fines del siglo XIX. Además del *Monumento a Balzac*, otra obra clave que testimonia esta crisis es *La puerta del Infierno*, también de Rodin. Ambas obras fracasaron en su vocación monumental. ¿Ingresamos entonces en el arte moderno? Con esta pérdida del lugar monumental, ¿la producción escultórica deja de operar como una señal, un mensaje, para las generaciones que vendrán?

Según Krauss, en su fase moderna, la escultura se dedicó a experimentar con una concepción más idealista del espacio durante un período de medio siglo: sin embargo, se trataba de “un filón limitado, que empezó a explorarse a principios del siglo XX y comenzó a dar muestras de agotamiento hacia 1950”.<sup>62</sup> Esa fase corresponde al apogeo de la obra de Fioravanti, refractaria a la vanguardia, pero no al modernismo. De un modo original nuestro artista logró prolongar, en un contexto posterior al de Rodin y en América, el impulso figurativo, conmemorativo y alegórico de la gran tradición escultórica monumental.

Retomando el significativo proyecto para el *Monumento a Simón Bolívar*, Fioravanti deja un testimonio sobre el concepto que le merece un patriota. El espesor de sus ideas queda en evidencia cuando describe la figura ecuestre de Bolívar como “un héroe legendario, semidesnudo y montando un caballo sin arneses, con el objeto de exaltar la belleza de un hombre que fue hermoso de cuerpo y alma”. En otro pasaje de este escrito sostiene:

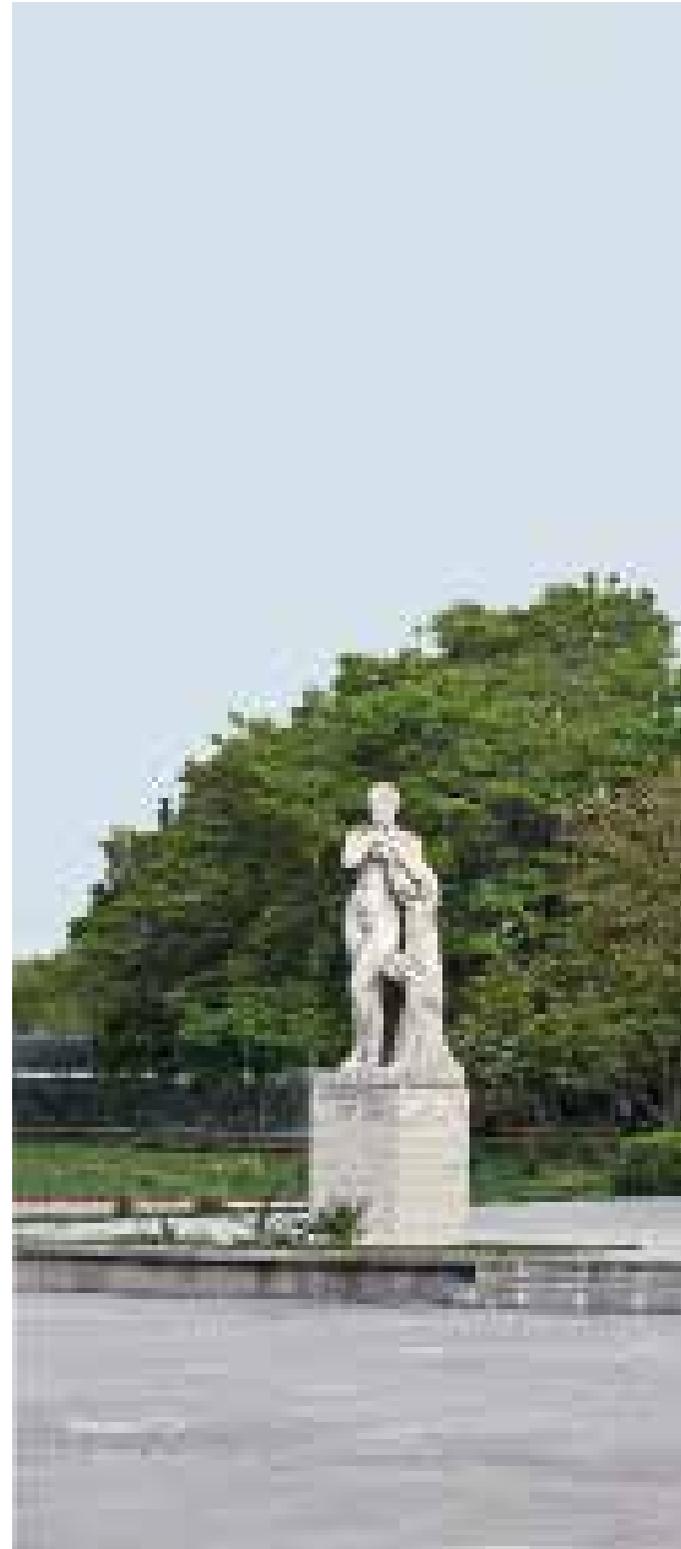
La desnudez significa que el héroe se ha despojado de todo interés individual y de todo peso terrestre, a fin de consagrar la integridad de su espíritu a la magna obra que lo impulsa; esa desnudez representa, además, no al hombre con un ideal, sino más bien a un ideal que hubiera tomado la forma del hombre, aunque realizando el parecido fisonómico del héroe. Y el Libertador, con ambas manos, levanta su espada a las alturas, y sus ojos siguen la dirección del arma simbólica: es una actitud de concentración y elevación espiritual, como si el héroe dedicara su obra al cielo, en la triple elevación de su espíritu, su arma y sus ojos.<sup>63</sup>

Entretanto, culmina la maqueta del monumento con una señal: el caballo apoyado en sus cuatro remos, inmóvil y sin riendas, participa del éxtasis del jinete con cierto aire de “expectación obediente”. Desde los tiempos de los griegos, el desnudo no ha cesado de conquistar a los artistas y al público. De hecho, no faltan historiadores que rastrean la admiración por los desnudos

62 Rosalind Krauss, “La escultura en el campo expandido”, p. 286.

63 José Fioravanti, proyecto para el *Monumento a Simón Bolívar*, mimeo, s/p.

*Monumento a Simón Bolívar, 1942.*  
Parque Rivadavia, Buenos Aires.







Inauguración del *Monumento a Simón Bolívar*. Parque Rivadavia, Buenos Aires, 1942. Archivo General de la Nación.

**Página siguiente:**

*Guayaquil*, 1942. Mármol travertino. Alto: 3 m.  
*Monumento a Simón Bolívar*. Parque Rivadavia, Buenos Aires.

el arte. La gratuidad del arte es una condición incomparable, desde luego, y nace en Grecia, territorio admirado por Fioravanti que, si bien esculpió algunos monumentos para ganarse la vida, supo en la gran mayoría dejar testimonios certeros de su honestidad. Más aún, si se profundiza este análisis, su caso es una rareza, porque nuestro artista expresa una profunda atracción por el arte que suele realizar por encargo y se perciben sentimientos de aprecio genuino hacia sus retratados. No obstante, en gran parte de sus obras monumentales,

de la Antigüedad en los gimnasios actuales y en los cuerpos con la musculatura trabajada al extremo. La “faja de Adonis” o el “cinturón de Apolo” forman parte del lenguaje de los deportistas.

Por lo demás, las elocuentes palabras de Fioravanti, su abierta franqueza y la descripción del sentimiento que ambiciona transmitir a través del jinete semidesnudo traen de inmediato el recuerdo de la opinión de César Vallejo. El poeta establece una distancia con el artista que, sin renegar de su independencia, se ve obligado a trabajar “aherrojado” y por encargo, sobre un tema o documento social determinado:

El que sea el artista el que haya concebido originalmente la composición y atmósfera plásticas de la obra no lo redime de este corset de hierro, en el que su inventiva se ve constantemente constreñida y ahogada.<sup>64</sup>

Hay, sin duda, una virtud que en el arte resulta imposible imposter: la sinceridad. Vallejo nombra a Bourdelle y otros que han salido airoso cuando realizaron trabajos por encargo. Pero tanto la honestidad como la falsedad resultan muy evidentes en

64 César Vallejo, “José Fioravanti: tendencia de la escultura moderna”, p. 48.



el placer que depara la autonomía del arte y los libres juegos de las formas se advierten sobre todo en las alegorías y en los bajorrelieves.

Justamente, en septiembre de 1968 Borges relata la historia del encargo de la Academia Rubén Darío para realizar un monumento al poeta nicaragüense y agrega una burlona referencia a nuestro artista:

Fioravanti pretende cobrar diez millones de pesos por el monumento en homenaje a Darío. Yo propuse a la Academia Rubén Darío que presentaran una nota diciendo que estaban seguros de que Fioravanti no deseaba cobrar los diez millones. Está mal que en el monumento se reproduzcan estrofas del “Canto a la Argentina”, parece que honráramos a Darío por eso, como si dijéramos: “Le hacemos un monumento porque era amigo de nuestro país”. Es claro que, a lo mejor, si no se alegaba ese poema, el gobierno no hubiera apoyado la iniciativa. En el monumento habría que citar algún verso excelente y melancólico. Sin duda Darío escribió el “Canto a la Argentina” y la “Oda a Mitre” por encargo...<sup>65</sup>

Nadie sabe con certeza cuánto le pagaron a Fioravanti, pero (como temía Borges) unos pocos versos están tallados en la parte trasera de la base del monumento de piedra, finalmente llamado *Canto a la Argentina* (1967). Hay en lo alto del homenaje a Darío, ubicado en la plazoleta que lleva su nombre, un caballito alado, Pegaso, que representa la gracia del poeta y cuya silueta se recorta sobre el cielo. Pegaso vuela sobre la Cruz del Sur. “Entre sus cejas vivas vi brillar una estrella. / El cielo estaba azul, y yo estaba desnudo”, dice el verso. Fioravanti trabaja las figuras en bronce y logra transmitir la sensación de movimiento. Darío, el poeta nicaragüense que renovó el lenguaje, está sentado con actitud pensativa; a la derecha, reclinada sobre una base que apenas se eleva del suelo, están “Leda y el cisne”, que estrechamente abrazados exhiben todo su erotismo; hacia la izquierda, con su flauta de fauno se encuentra el dios Pan. La importancia del cisne, ave emblemática de la poesía modernista latinoamericana, aparece en el soneto que lleva su nombre, en *Cantos de vida y esperanza* (1905). El poema “Leda” es más temprano (1892), pero ya anuncia ese ardor:

El cisne en la sombra parece de nieve;  
su pico es de ámbar, del alba al trasluz;

65 Citado por Adolfo Bioy Casares, *Borges*, p. 1233.

el suave crepúsculo que pasa tan breve  
las candidas alas sonrosa de luz.

Y luego, en las ondas del lago azulado,  
después que la aurora perdió su arrebol,  
las alas tendidas y el cuello enarcado,  
el cisne es de plata bañado de sol.

Tal es, cuando esponja las plumas de seda,  
olímpico pájaro herido de amor,  
y viola en las linfas sonoras a Leda,  
buscando su pico los labios en flor.

Suspira la bella desnuda y vencida,  
y en tanto que al aire sus quejas se van,  
del fondo verdoso de fronda tupida  
chispean turbados los ojos de Pan.<sup>66</sup>

El *Monumento a Rubén Darío* es un ejemplo de las esculturas desplazadas del espacio original. El grupo escultórico, creado y emplazado frente a la Biblioteca Nacional, fue desalojado durante el gobierno de Carlos Menem, en 1997, cuando decidieron colocar en su lugar a la fantasmal Eva Perón. El poeta se vio obligado a cruzar la avenida y así llegó a la plaza Rubén Darío. Es conocido el traslado de algunas estatuas, como las de Lola Mora. Lucrecia de Oliveira César relata el sorprendente encuentro de la estatua *La elocuencia* del francés Charles Despiau en un corralón municipal, arrumbada entre materiales en desuso.<sup>67</sup>

Diez años antes de homenajear a Darío, Fioravanti incorpora a su frondosa galería de retratos el *Monumento a Roosevelt*, emplazado en 1958 frente al Consulado de Estados Unidos, a pocos pasos de la Embajada. La trayectoria del presidente que supo regir el destino de su país y ser reelecto durante cuatro períodos es única en Estados Unidos, dado que luego se aprobaría la enmienda que establece un máximo de dos mandatos. Roosevelt enfrentó, con el llamado New Deal, la crisis económica mundial de

66 Rubén Darío, "Leda", en *Cantos de vida y esperanza* [1905], Buenos Aires, Losada, 2005.

67 Lucrecia de Oliveira César, *Aristóbulo del Valle*, Buenos Aires, Gaglianone, 1993.

**Páginas siguientes:**

*Monumento Canto a la Argentina: homenaje a Rubén Darío*. Mármol y bronce, 1968. Plaza Rubén Darío, Buenos Aires.





*El dios Pan.* Bronce, 1968.  
*Monumento Canto a la*  
*Argentina (Homenaje a Rubén*  
*Darío).* Plaza Rubén Darío,  
Buenos Aires.



*Leda y el cisne.* Bronce, 1968.  
*Monumento Canto a la*  
*Argentina: homenaje a Rubén*  
*Darío.* Plaza Rubén Darío,  
Buenos Aires.



*Pegaso y la Cruz del Sur.* Bronce.  
*Monumento Canto a la Argentina*  
*(Homenaje a Rubén Darío).* Plaza Rubén  
Darío, Buenos Aires.



1929, que se había iniciado en su propio país. El impacto positivo del plan permitió la recuperación de Estados Unidos. y repercutió en la economía internacional. A partir del Plan Roosevelt surgió la Escuela de Nueva York, los artistas del expresionismo abstracto que se abocaron a pintar y a quienes se pagaba un sueldo por hacerlo.

Roosevelt está en lo alto de un pedestal de piedra; la influencia del *art déco*, presente en los primeros basamentos de los monumentos de Fioravanti, perdura hasta el fin. Si bien el personaje afectado por la poliomielitis se encuentra sentado en una silla, aunque un tanto alta, no está sobre su silla de ruedas, como en la estatua emplazada en Washington. El realismo está presente en la rigidez de toda la figura que contrasta abiertamente con los dos personajes que lo rodean y se mueve, dinámicos, a su lado. Sobre un pedestal de piedra más bajo, la alegoría *Combate contra el mal* muestra la lucha de Hércules contra una serpiente de varias cabezas. En la mitología griega, la Hidra de Lerna era un despiadado monstruo acuático con forma de serpiente y aliento venenoso que Hércules mató. La otra alegoría, la *Libertad de religión*, está representada por una mujer con los brazos en alto sosteniendo una paloma a punto de remontar vuelo. Sobre las paredes de mármol hay cuatro bajorrelieves orientados hacia los cuatro puntos cardinales: *Libertad de palabra*, *Retoño*, *Libertad de intercambio*, *Libertad de temor*. Un bellissimo árbol de hojas pequeñas pero voluminosas trae el recuerdo de los brotes del bajorrelieve de la Casa Rosada.

Fioravanti no tenía espacio en su taller. Cuentan que solía guardar algunos fragmentos de las estatuas que le importaban y que tiraba el resto. Es difícil saberlo. Así guardó los yesos de las dos alegorías del *Monumento a Roosevelt*. Hoy, con sus brazos cercenados y el cuerpo cortado a la altura de la cintura, fueron fundidas en bronce. Los fragmentos no sólo han ganado expresividad; también adquirieron la llamada “belleza involuntaria” que describe Yourcenar. Ambos poseen el atractivo y transmiten la emoción que Rainer Maria Rilke describe en su poema “Torso de Apolo arcaico”:

No conocemos la inaudita cabeza,  
 en que maduraron los ojos. Pero  
 su torso arde aún como candelabro  
 en el que la vista, tan sólo reducida  
 persiste y brilla.

.....  
 Si no siguiera en pie esta piedra desfigurada y rota  
 bajo el arco transparente de los hombros  
 ni brillara como piel de fiera;  
 ni centellara por cada uno de sus lados  
 como una estrella: porque aquí no hay un solo  
 lugar que no te vea. Debes cambiar tu vida.<sup>68</sup>

68 Rainer Maria Rilke, “Torso de Apolo arcaico”, en *Nuevos poemas* [1907], Madrid, Hiperión, 1991.



# El monumento triunfal

Manuel Belgrano enarboló por primera vez la bandera en 1812 en las barrancas del río Paraná. La idea de realizar un monumento en la ciudad de Rosario para honrar la memoria de este hecho y la del prócer estuvo siempre presente. Luego de varios intentos, en 1939 se concursó un nuevo proyecto. La ambición no era poca: modelos como el Arco de Triunfo de París y el Capitolio de Washington estaban en la mira. Los arquitectos Alejandro Bustillo y Ángel Guido, junto con los escultores Alfredo Bigatti y José Fioravanti, resultaron ganadores. El proyecto del *Monumento histórico nacional a la bandera*, según destacaron los autores, “simboliza la nave de la patria surcando las aguas del mar de la eternidad en procura de un destino glorioso. A través de los diferentes conjuntos escultóricos se representan valores económicos, espirituales, históricos, geográficos y telúricos de nuestra nación”.<sup>69</sup>

El contrato se firmó en 1942 con el arquitecto Ángel Guido y ambos escultores. Bustillo se había retirado del proyecto y Guido, partidario de las ideas americanistas, quedó a cargo de la obra.<sup>70</sup> El carácter de la identidad nacional –tema dominante en la producción de Fioravanti, como hemos visto anteriormente– también es un valor determinante para Guido, quien se dispone a construir el monumento más grande de Latinoamérica y de este modo mostrar al mundo la riqueza y la cultura de nuestra tierra.

Este monumento es una imponente mole de hormigón armado cubierta de mármol travertino. Sobre la proa y mirando hacia el río, se ubica *La patria abanderada* de Bigatti. Envuelta en un manto cuyos pliegues simbolizan

69 Citado por Carlos G. Giménez, Ángel Navarro y Adriana van Deurs, *Historia y memoria en piedra y bronce: el Monumento a la bandera en la ciudad de Rosario*, Buenos Aires, Sociedad Central de Arquitectos, 2015, p. 101.

70 Gabriela Couselo, “La celebración del pasado en la ciudad: un monumento a la bandera para Rosario”, *Revista Electrónica de Fuentes y Archivos*, año II, Nº 2, pp. 90-112, disponible en <https://refa.org.ar/file.php?tipo=Contenido&id=30>. Tanto Gabriela Couselo como Pablo Montini y Roberto Amigo coinciden al asegurar la ausencia de Bustillo luego de la presentación del proyecto.

*Monumento histórico nacional a la bandera*. Rosario, provincia de Santa Fe, 1957.



Oeste (boceto).  
Monumento histórico  
nacional a la bandera.

la bandera, la figura femenina despliega toda su energía. El propio artista compara su obra con la *Victoria de Samotracia*. Entretanto, detrás de la proa, en la inmensidad del patio cívico desde el cual se divisa el propileo, en un nicho con forma de altar, la *Madre Patria* (o *Patria de la Fraternidad y el Amor*) espera al visitante con sus brazos abiertos. Su rostro es joven, redondeado como el de una niña, y lleva la frente alta. Su cabeza está coronada con una diadema de laureles, símbolo del triunfo. Si bien en la foto de la maqueta original una túnica cubría las formas de su cuerpo, en el monumento la Patria está desnuda, cubierta por detrás con una larga capa apoyada sobre su espalda que enmarca su cuerpo y llega hasta sus pies. Con su belleza serena y despojada, expresa su grandeza y mira hacia el frente, sin perder naturalidad. El propio Fioravanti describe el espíritu que la anima: “Embraza el escudo con su derecha, pero la suya no es una actitud de combate sino de tranquila seguridad, de confianza en sí misma, de serena alerta y consciente poderío. Adelanta un pie y toda ella es un símbolo de la marcha sin sobresaltos, propia de aquel que sabe adónde va, que conoce su ruta y tiene delante de sí un horizonte claro”.<sup>71</sup> En un bajorrelieve próximo, *La Patria* es escoltada por *La Gloria*, un exuberante desnudo alado.

Entre las distintas alegorías de Fioravanti están los puntos cardinales del Norte y el Oeste y luego, el *Río Paraná*. El cuerpo del hombre adulto supera la dimensión humana y recuerda, con su imponente musculatura, la fuerza del caudaloso río. La figura, recostada sobre su antebrazo y su pierna derecha, mira hacia lo lejos en actitud vigilante. La escultura está abiertamente emparentada con la *Alegoría del río Nilo*, una copia romana de origen helénico, período del arte que Fioravanti admiraba. El *Río Paraná* –y en menor medida también *La Gloria*– muestra los deterioros que la exposición al aire libre provoca en el travertino, material poroso de escasa resistencia. Con el paso del tiempo, los bloques de travertino se están despegando y la estatua amenaza con convertirse en una ruina. Los expertos saben que las cualidades del travertino, también llamado “piedra corcho” por su estructura escasamente densa, se diferencian de las piedras calizas, el mármol o el granito. Cuentan los historiadores que el terre-

71 Citado por Carlos G. Giménez, Ángel Navarro y Adriana van Deurs, *Historia y memoria en piedra y bronce: el Monumento a la bandera en la ciudad de Rosario*, p. 117.



*Monumento histórico nacional a la bandera. Rosario, provincia de Santa Fe, 1957.*

moto de San Juan motivó el cambio de este material tan poco favorable por el bronce que hoy se mantiene inalterable.

Luego, para representar las alegorías del territorio argentino, ambos escultores eligieron como modelo la célebre escultura de uno de los gemelos hijos de Zeus, los *Dioscuros Cástor y Pólux*, ubicada en la plaza del Campidoglio de Roma. Bigatti planta en *La Pampa* un caballo y la figura masculina envuelta en una capa que flamea al viento. Fioravanti representa a *Los Andes*. Un hombre mestizo y con rasgos aindiados muestra la fortaleza de sus músculos desnudos, mientras su mano sujeta las riendas del brioso caballo a punto de emprender la marcha. Ambos parecen recular intimidados frente a la portentosa altura de la cordillera de los Andes.

En la base de la torre, con un mirador de 70 metros de altura, se ubica la cripta. Allí se encuentra la estatua de Manuel Belgrano. Sentado, sostiene su cabeza con una mano y sujeta un libro con la otra, que descansa sobre

*La Patria. La Patria de la Fraternidad y el Amor.* 1955. Bronce. 6 x 2,50 x 1,50 m. Fundición Radaelli y Gemelli. Alegoría del Monumento histórico nacional a la bandera.





*La gloria.* 1957. Monumento histórico nacional a la bandera. Mármol travertino, 2,20 x 1,40 x 0,17 m.

**Página siguiente:**

*Los Andes.* Bronce. 2 x 4,5 x 1,2 m. 1957. Fundición Radaelli y Gemelli. Monumento histórico nacional a la bandera.

**Página 134:**

*Oeste.* Monumento histórico nacional a la bandera. Mármol travertino. 5 x 1,2 x 1,2 m. 1957. Archivo MHN B.

**Página 135:**

*Norte.* Monumento histórico nacional a la bandera. Mármol travertino. 5 x 1,2 x 1,2 m. 1957. Archivo MHN B.

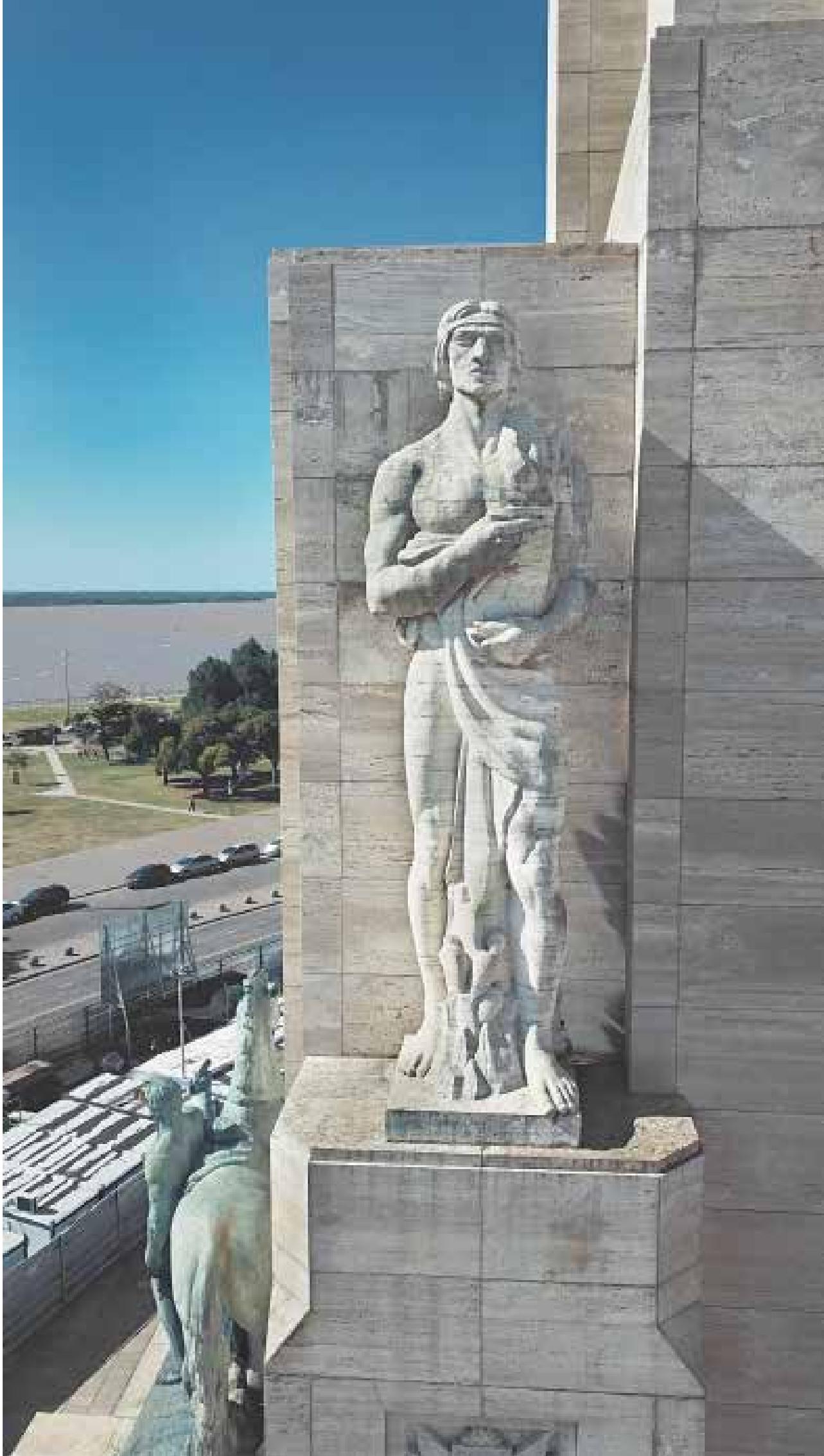
# LOS DEFENSORES DE LA PATRIA

RELOJANDO EN EL  
MOMENTO DEL PERICU  
AL MOMENTO DE PERICU  
EN EL PERICU DE PERICU



LOS AIDES









PTO PARANA

*Manuel Belgrano. Bronce. 2,20 x 1 x 1 m. 1957. Cripta del Monumento histórico nacional a la bandera.*

**Páginas anteriores:**

*Río Paraná. Alegoría del Monumento histórico nacional a la bandera.*

*Mármol travertino. 5 x 3 x 1,2 m. 1957. Archivo MHNB.*



... DE HERRERO DE 1812.

EN ESTO SITIO SACRADO

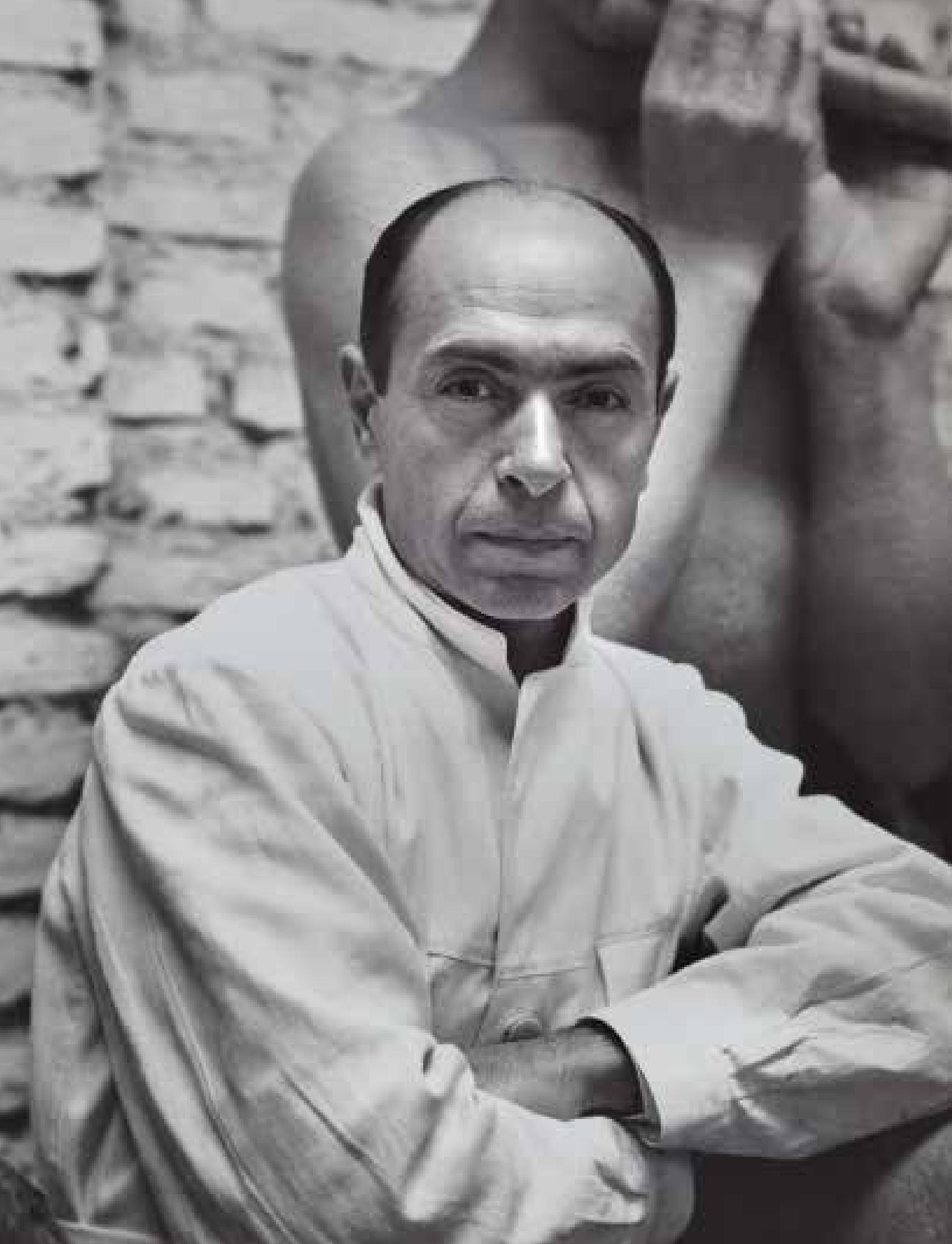


sus piernas cruzadas y enfundadas con estrechos pantalones y botas. Como antecedente de esta escultura puede citarse el retrato pintado en Londres en 1915 por François Casimir Carbonnier.<sup>72</sup> Pero la actitud del prócer es distinta. El bronce muestra la potencia de su cuerpo en letargo aunque, de alguna manera, en suspenso. Fioravanti retrata la belleza del héroe en reposo, en un momento que se adivina previo a la acción. De este modo exhibe el doble perfil de nuestro héroe: intelectual y guerrero.

El *Monumento a la bandera* es motivo de orgullo para los rosarinos. Transcurrió más de una década desde que los arquitectos y los escultores ganaron el concurso y otra más hasta que se inauguró, el 20 de junio de 1957. Bigatti y Fioravanti asistieron ese día a un acto en el mausoleo del general Manuel Belgrano, en la iglesia porteña de Santo Domingo. No obstante, la nueva burguesía industrial de Rosario había logrado movilizar el gusto tradicionalmente conservador y europeizante de los argentinos. Así comenzaron a otorgarle importancia al arte de su propio tiempo y su propio país. Y eso ocurrió antes que en Buenos Aires.

72 En el Museo de Arte Tigre se levanta un monumento a Belgrano, un bronce fundido en 1999 a partir del yeso original de Fioravanti por la Fundición Buchhass. ¿Quién autorizó esas nuevas fundiciones y quién las comercializó? El bronce original fue fundido en 1955 por Radaelli y Gemelli. ¿Por qué el yeso original y otra fundición de la escultura original de Manuel Belgrano realizada por Buchhass se encuentran en la Casa Rosada? La multiplicación de las obras les resta valor y en la Casa Rosada deberían explicar quién fue responsable de la operación comercial. Ver Patricia Viviana Corsani "(Nuevas lecturas", disponible en <http://mat.gob.ar/jose-fioravanti-entre-lo-epico-y-un-sueno-2>).

*Manuel Belgrano* (detalle). Original en yeso de la obra en bronce del *Monumento histórico nacional a la bandera*. Casa Rosada. Buenos Aires.



# Cronología de José Fioravanti

## 1896

Nace el 4 de agosto en medio de una familia numerosa de inmigrantes italianos. Su padre es albañil y su hermano mayor, Octavio, pintor. Abandona la escuela en cuarto grado y comienza a trabajar en una marmolería para contribuir con el sostén de su hogar. Luego ingresa en el taller de Alejo Joris, un fundidor suizo, donde aprende el oficio de medallista. Toma lecciones de pintura con Fernando Santilli.

## 1912

A los dieciséis años expone en el Salón Nacional un autorretrato denominado *¡Yo!*

## 1913

Asiste a las clases de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes.

## 1918

Obtiene el tercer premio del Salón Nacional con el busto *Mi madre*.

## 1919

Gana el primer premio del Salón Nacional de Primavera con la obra *Mi hermana María*.

## 1923

Le encargan para el cementerio de la provincia de Tucumán el monumento a Raúl Colombres y expone algunas figuras de este mismo grupo escultórico en el Salón Nacional de 1923.

Es nombrado miembro de la Comisión Nacional de Bellas Artes.

## 1924

Viaja a Europa y realiza una exposición individual en el Museo de Arte Moderno de Madrid. Se instala en París y desde allí recorre

José Fioravanti, 1927

Italia, Inglaterra, Bélgica, Portugal. Antes de regresar a la Argentina, visita dos veces Grecia.

#### **1925**

Se emplaza el *Monumento funerario a Raúl Colombres, el Ariel caído*. Cementerio del Oeste, provincia de Tucumán.

#### **1926**

Realiza las figuras *El pastor* y *La pastora* del *Monumento a José Martínez de Hoz* en París. Expone este monumento, los *Boxeadores* y *La bañista* en la galería Barbazanges de la misma ciudad.

#### **1927**

Se casa con la pintora Ludmilla Feodorovna, quien asistía al taller de Othon Friez, maestro de varios artistas del Grupo de París.

Regresa a la Argentina y realiza dos exposiciones individuales, en la Asociación Amigos del Arte y en la Sociedad Estímulo de Bellas Artes.

Le encargan dos bajorrelieves para la Casa Rosada, *La exaltación de la patria joven* y *El sentimiento heroico de la raza*.

Realiza el *Monumento Misa solemne de Beethoven (Monumento a Beethoven)* hoy emplazado en Plaza Lavalle, Buenos Aires.

Realiza el *Monumento a Enrique Carbó*. Paraná, provincia de Entre Ríos.

#### **1929**

Viaja por segunda vez a Europa. Reside en París hasta 1935.

Realiza la escultura en bronce *Ludmilla*.

Realiza las imponentes esculturas de los monumentos a Nicolás Avellaneda y Roque Sáenz Peña.

Viaja a Egipto.

#### **1934**

Se inaugura la exposición consagradoria en el Jeu de Paume de París de los monumentos dedicados a Nicolás Avellaneda y Roque Sáenz Peña, sus alegorías y bajorrelieves.

#### **1935**

Regresa a la Argentina.

Expone en el Museo Nacional de Bellas Artes las esculturas que forman parte de los monumentos a Nicolás Avellaneda y Roque Sáenz Peña y pequeñas obras realizadas en París.

Ocupa el cargo de profesor de modelado y talla directa en la Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova.

Comienza a realizar los bustos presidenciales de Ramón Castillo y Marcelo Torcuato de Alvear, entre otros.

Se emplazan el *Monumento al presidente Nicolás Avellaneda*, en el parque Tres de Febrero, y el *Monumento al presidente Roque Sáenz Peña*, en Diagonal Norte y Florida, ambos en Buenos Aires.

**1936**

Lo nombran académico de número de la Academia Nacional de Bellas Artes.

Gana el premio adquisición en el Salón Nacional por su obra *Mujer con libro*, retrato de Ludmilla.

**1937**

Obtiene la medalla de oro en París en la Exposition International des Arts et des Techniques.



*El encuentro en Guayaquil.*  
 Bronce. Fundición  
 Buchhass. 65 x 44 x 26 cm.  
 Circa 1940.

**1940**

Autor del proyecto ganador junto con el escultor Alfredo Bigatti y los arquitectos Alejandro Bustillo y Ángel Guido para realizar el *Monumento histórico nacional a la bandera*. El arquitecto Bustillo se retira del proyecto. Trabaja hasta 1950 en el Monumento junto con Bigatti y Guido.

Talla en piedra el *Monumento al lobo marino* para la Rambla de Mar del Plata.

**1942**

Realiza el *Monumento a Simón Bolívar* erigido en el parque Rivadavia.

**1947**

Integra el jurado académico del premio Palanza a partir de esta fecha.

**1954**

Recibe la medalla de honor del International Fine Arts Council.

**1950**

Esculpe el Busto del general San Martín. Cancillería Argentina, Buenos Aires.

**1953**

Realiza el *Monumento a Torcuato Di Tella*. Avellaneda, provincia de Buenos Aires.

Modela el *Monumento a Florencio Parravicini*. Plaza Lavalle, Buenos Aires.

**1957**

Se inaugura el *Monumento histórico nacional a la Bandera*.



Alegoría del *Monumento histórico nacional a la bandera*. Yeso. 5 x 3 x 1,2 m. 1957. Museo Provincial de Bellas Artes "Timoteo E. Navarro".

**1958**

Se emplaza el *Monumento a Franklin Delano Roosevelt*.

Modela el bajorrelieve *Alegoría al teatro* en cemento coloreado. Teatro General San Martín, Buenos Aires.

**1960**

Es designado por la Academia Nacional de Bellas Artes para integrar la comisión municipal encargada de instalar la Escuela de Arte Animalista en el Jardín Zoológico.

**1961**

Jurado del premio Alberto Lagos.

**1964**

Jurado del premio Fundación Calderón de la Banca.

**1964**

Integra la comisión de estudio para la realización del monumento al Regimiento de Granaderos a Caballo General San Martín.

**1967**

Jurado del premio Facio Hebequer desde este año.

Se emplaza el busto de William Shakespeare en el parque Tres de Febrero.

**1968**

La comisión de homenaje al teniente general Arturo Ossorio Arana le encarga la realización de una alegoría que se colocará sobre su tumba.

Se emplazan el *Monumento a Ulrico Schmidl* en el parque Lezama y el *Monumento Canto a la Argentina: homenaje a Rubén Darío* (*Monumento a Rubén Darío*) en la plaza homónima.

**1975**

Recibe el premio Consagración Nacional, instituido por la Secretaría de Cultura de la Nación.

**1977**

Se emplaza el monumento a Alfonso Castela en la plazoleta homónima.

Muere el 20 de octubre en la ciudad de Buenos Aires.



# Coda

Los monumentos son testimonios de la conciencia histórica de la humanidad, gestos solidarios de las generaciones pasadas con las que vendrán. Desde el primitivismo de las esculturas totémicas hasta la impersonalidad de los monumentos de la sociedad global, con formatos abstractos y destinatarios colectivos, la trayectoria del hombre se reconoce en estas señales.

Fioravanti cargó sobre sus espaldas la responsabilidad de modelar sus estatuas en el período de construcción nacional. Asumió este destino y, para cumplirlo, buscó un lenguaje que le permitiera expresarse y diseñar la imagen del país que entonces veían sus ojos. Por este motivo se mantuvo apartado del imperativo vanguardista que exige la búsqueda de lo nuevo y, a la vez, se alejó del frío academicismo y toda su retórica. Con las contingencias modeló su destino, determinación que no vivió como un límite: muy pronto asimiló la tarea que le tocaba en la vida.

En una de sus últimas entrevistas expresa sin rodeos su optimismo: “Creo que el arte vive y vivirá mientras al hombre le quede el alma. Un hombre con alma no puede dejar de esforzarse para dar su mensaje”.<sup>73</sup> Estas palabras invitan a descubrir la intencionalidad de una obra cuyo autor anuncia su empeño por dejar señales que marcan un rumbo.

Si se fuerza la mirada hacia un pasado no demasiado remoto, en los monumentos de Fioravanti encontramos los atributos de una nación poderosa y la nobleza de los patriotas de la Argentina y de toda América que iban en busca de la libertad. Cuesta mirar hacia atrás desde el presente que nos toca. Duele mirar estas figuras, creadas para ser eternas, que cuentan historias sobre los habitantes y los héroes de nuestro continente cuando sin cinismo lo llamaban “tierra de promisión”. Para contemplar estas estatuas hay que vencer el deseo instintivo de seguir de largo, de escapar a la cruel experiencia de ver una nación que no ha terminado de nacer.

73 “José Fioravanti: su concepto de la belleza”, entrevista de Romualdo Brughetti a José Fioravanti, *La Nación*, Buenos Aires, 22 de marzo de 1970, p. 20.

Estudio del *Monumento Siam Di Tella*. Bronce. Fundición Buchhass. 75 x 75 cm. Circa 1960.

Mirar es la clave para recuperar a un artista que, nutrido con el arte de todos los tiempos, del clasicismo a la modernidad, descartó todos los protocolos y creó un estilo propio para dejar su mensaje. Cuando mencionamos la cualidad de José Fioravanti para activar la materia, nos referimos a la voluntad de liberar el placer que provoca la forma, limpia, sin ornamentos, y a la capacidad de despertar emoción. Como una ruina, la obra nos retrotrae a los orígenes y nos habla de la obstinación por permanecer en este mundo astillado.

Italo Calvino pensaba que el sentimiento de que algo representativo de la cultura está por perderse para siempre mueve al cuidado y la veneración, moviliza la memoria colectiva e individual. ¿Por qué, aún en medio de las dificultades, no creer en un nuevo renacer?

Paradojas de la cultura argentina: Fioravanti trabajó para retratar la identidad de una nación y ocupó un lugar en la historia que lo ha olvidado. Este libro intenta despertar la memoria adormecida.

*Mujer con libro* (detalle). Bronce. 103,5 x 90 x 51 cm. Primer Gran Premio Nacional 1937. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.



# Agradecimientos

Teresa Anchorena

Florencia Agra

Inés Etchebarne

Liliana Cascales, donación del archivo fotográfico de José Fioravanti.

Javier Urani

Marcela Römer

Alex Emmanuel Ratto

Oscar Correa

Emilio Perina (Archivo General de la Nación)

Cecilia Quinteros Macció (Museo Timoteo Navarro de Tucumán)

Matteo Goretti

Josefina Rouillón

Juan Beati

Natalia Uccello

Eduardo Noé

Asociación Civil ARCA



**Textos**

Ana Martínez Quijano

**Investigación, recopilación de documentos  
y coordinación general**

Tulio Andreussi

**Supervisión de textos**

Rodolfo Biscia

**Diseño editorial**

Fabio Massolo

**Edición fotográfica**

Gustavo Lowry

**Fotocromía**

Gustavo Lowry

Franco Castro

**Fotografía de obras**

Gustavo Lowry

Christian Carle-Catafago

José Castagnino

Anita Rodríguez

(Museo Timoteo Navarro de Tucumán)

Manuel Pose Varela

(Complejo Teatral de Buenos Aires)

José Luis Rodríguez

**Impresión**

Akian Gráfica Editora

Colección Casa Museo Magda Frank

*Este libro se publicó con el apoyo de Mecenazgo,  
el programa del Ministerio de Cultura de la Ciudad  
que más apoyo financiero genera a los proyectos  
artístico-culturales.*



CASA MUSEO  
MAGDA FRANK

Martínez Quijano, Ana  
José Fioravanti: clasicismo y modernidad / Ana  
Martínez Quijano. - 1a ed ilustrada. - Ciudad  
Autónoma de Buenos Aires : Tulio Horacio  
Andreussi Guzman, 2019.  
156 p. ; 30 x 23 cm.

ISBN 978-987-86-2996-4

1. Arte Argentino. 2. Escultor. 3. Historia del Arte.  
I. Título.  
CDD 730

PRIMERA EDICIÓN

© Ediciones Magda Frank /  
Museo Magda Frank-Fioravanti

Impreso en la Argentina / Printed in Argentina

Queda hecho el depósito que previene la ley 11.723.

Se terminó de imprimir en Akian Gráfica Editora, Clay 2992,  
Ciudad de Buenos Aires, en noviembre de 2019.





CASA MUSEO  
MAGDA FRANK