

# **MATERIA CLÁSICA**

# **Arte y alegoría política en el primer centenario de la República de Bolivia: el monumento a Pedro Domingo Murillo en La Paz**

## **Art and political allegory in the first centenary of the Republic of Bolivia: The monument to Pedro Domingo Murillo in La Paz**

M<sup>a</sup> Margarita Vila Da Vila  
Universidad Mayor de San Andrés, La Paz, Bolivia  
mmargaritaviladv@hotmail.com  
ORCID: 0000-0003-1380-545X

Fecha de recepción: 26-10-2020

Fecha de aceptación: 7-1-2021

### **Resumen**

Entre 1909 y 1925, con motivo del primer centenario de la República de Bolivia, varios pintores locales y algunos escultores europeos contratados por instituciones cívicas y gubernamentales pusieron su empeño en exaltar a los héroes patrios y los valores republicanos o en provocar una reflexión sombría en torno a la merma territorial boliviana causada por las guerras con Chile y Brasil.

Pese al impacto icónico y simbólico de tales pinturas y monumentos a comienzos del siglo XX, el tiempo transcurrido desde entonces y el escaso interés prestado a la cultura clásica en los programas educativos, junto con los nuevos valores ideológicos promovidos con la sustitución de la República por el Estado Plurinacional de Bolivia (2009), han hecho que el sentido de dichas obras pase desapercibido.

Tal circunstancia hace aconsejable un estudio sobre los orígenes, significado y evolución de las imágenes que las sustentan, así como el de sus posibles referentes y parangones contemporáneos.

**Palabras clave:** Bolivia - Pedro Domingo Murillo - Orazio Ferruccio Cantelle - monumento público - alegorías de la República - la Paz - la Gloria - la Victoria - la Fama

### **Abstract**

Between 1909 y 1925, on account of the Centennial of the Bolivian Republic, some local painters and European sculptors hired by civic and governmental institutions made efforts to promote both the national heroes and the republican values or to inspire a sombre meditation on the loss of Bolivian territory due to the wars against Chile and Brazil.

Despite the visual and symbolic impact of these paintings and monuments at the beginning of the 20th century, the time past, and the poor interest borrowed from the classical culture in the educational programs in addition to the new ideological values promoted with the substitution of the Republic by the Plurinational State of Bolivia (2009), have caused the obliteration of the meaning of such works of art.

Such circumstances have made convenient a study of the origins, meaning and evolution of the images that stand behind them, as well as their possible contemporary references and parangons.

**Keywords:** Bolivia - Pedro Domingo Murillo - Orazio Ferruccio Cantelle - Public Monument - Allegories of Republic - Peace - Glory - Victory - Fame

## **1. Introducción**

La exaltación de los héroes patrios y los principios republicanos fue algo recurrente en las repúblicas americanas al cumplirse el centenario de su independencia. En Bolivia sucedió lo propio, erigiéndose monumentos conmemorativos de ésta y de los ideales reivindicados por la misma –nación, república, libertad o concordia– en diversas ciudades del país durante el primer cuarto del siglo XX. De ellos, el dedicado al prócer de la gesta libertaria en La Paz, Pedro Domingo Murillo, es el más ambicioso y rico en composición artística y referencias alegóricas.

Si bien publicaciones previas de Pedro Querejazu, Carlos Gerl, Randy Chávez, Michela Pentimalli y otros han recogido imágenes y datos relativos a dicho monumento y a otros relieves y pinturas que me propongo analizar, su carácter de obras de divulgación ligadas a la recopilación del patrimonio artístico boliviano les ha impedido abordar su contenido simbólico y fuentes iconográficas. Asimismo, al haber sido tales composiciones escultóricas encargadas a artistas de escasa relevancia y trayectoria internacional, tampoco han sido objeto de interés por estudiosos foráneos. Aun así, tanto el conjunto dedicado a Murillo como el relieve alusivo a la concordia entre Bolivia y su antigua metrópoli, en el monumento a Isabel la Católica de La Paz, están cargados de referencias alegóricas vinculadas a la tradición greco-romana. Lamentablemente, el siglo transcurrido y el escaso interés prestado a la cultura clásica por una juventud educada en los valores ideológicos del nuevo Estado Plurinacional de Bolivia han ido difuminando su sentido.

Por tal razón, antes de que se borre la memoria de tales monumentos y de los ideales que pretendían transmitir cuando se proyectaron, parece aconsejable un estudio sobre los orígenes, significado y evolución de las imágenes que los sustentan, así como el de sus referentes antiguos, medievales, renacentistas y barrocos, además de sus parangones academicistas contemporáneos.

### **La exaltación de la República en el monumento a Pedro Domingo Murillo en La Paz**

Durante las primeras décadas de existencia republicana, las circunstancias políticas, sociales y económicas que hubo de afrontar Bolivia no permitieron la erección de grandes monumentos públicos.<sup>1</sup> Con el inicio del siglo XX y la necesidad de conmemorar públicamente el centenario de la joven nación, las autoridades municipales de aquel entonces acabaron impulsando la realización del monumento dedicado a la Libertad en Potosí y a Pedro D. Murillo en La Paz, en memoria del inicio de la insurrección popular de 1809.

Según los investigadores Gerl y Chávez, una ordenanza del H. Concejo Municipal de La Paz de 1908 aprobó el proyecto de un ‘monumento a Murillo’ (fig. 1) tras la decisión tomada en 1906 de perpetuar el recuerdo de

---

1 La elevación de tales monumentos conmemorativos a los héroes de la Independencia fue común –como es de suponer– en todas las repúblicas americanas y sólo como recordatorio de este hecho remitimos a los estudios de J. Hamann Mazure (2011), E. A. Cobo Mejía y J.M. Reyes Quintero (2013) y J. R. Podetti (2008).

los protomártires de la independencia.<sup>2</sup> A fin de preparar los fastos cívicos que habrían de festejar el centenario del grito libertario en la urbe paceña el 16 de julio de 1909, se nombraron varias comisiones encargadas de gestionar los fondos económicos y los trámites conducentes a la elaboración de un monumento conmemorativo.

El diseño del proyecto se asignó al italiano Orazio Ferruccio Cantelle (¿o Cantella?). Aunque poco sabemos de él, es posible que llegara a La Paz con los primeros salesianos que, en 1896, se establecieron en dicha urbe para fundar un Colegio de Artes y Oficios dedicado a la formación de jóvenes en ramas técnicas, mecánicas y artesanales.<sup>3</sup> Al ser Ferruccio su profesor de escultura, a los supervisores del proyecto debió de parecerles la opción idónea para la ejecución del mismo.

A tal fin, partió el escultor a Roma, en donde elaboró su primera maqueta. Enviada a La Paz por medio del cónsul boliviano, tras algunas modificaciones sugeridas por las comisiones designadas se decidió que Ferruccio Cantelle fundiera el conjunto escultórico que preside la plaza que acoge a la Asamblea y al palacio de gobierno bolivianos. Éste, compuesto por varias piezas en bronce y por un pedestal pétreo, algunas de cuyas piezas se perdieron al desembarcarlas en el puerto chileno al que arribaron desde Génova, está integrado por cuatro figuras alegóricas—la Unión, la Paz, la Fuerza y la Gloria—en torno al retrato idealizado de D. Pedro Domingo Murillo mostrando la proclama de la Junta Tuitiva.<sup>4</sup> Extraviada la maqueta entregada al municipio paceño, basta el monumento para comprender las ideas que guiaron al artista en su concepción, por más que, al parecer, no lo lograra la élite local encargada de su inauguración el 22 de agosto de 1909, un mes después de lo previsto.<sup>5</sup>

---

2 C. Gerl y R. Chávez, 2010, pp. 112-114.

3 E. Ruiz Botello, 2014; C. Gerl y R. Chávez, 2010, pp. 112-114. Conviene aclarar, sin embargo, que no podemos confirmar la grafía del segundo apellido del escultor italiano. Tales autores lo llaman Cantelle, mientras que Pentimalli y sus colaboradores (2009, pp. 405-8) escriben Cantella y los periodistas que cubrieron la noticia de la entrega de la maqueta original a la Alcaldía de La Paz en 2014 se refieren a él indistintamente como Cantelle, Cantele o Cantela.

4 Salvo por la proclama que exhibe en sus manos, su imagen no resulta particularmente destacada en cuanto a héroe nacional, razón por la cual llegó maliciosamente a confundirse con la de un torero. Con todo, su proceso de mitificación y las circunstancias que conllevaron al desarrollo de su iconografía no difieren de lo estudiado por V. Mínguez y M. Chust, 2003.

5 C. Gerl y R. Chávez, 2010, pp. 112-114. Recientemente, en 2014, el nieto del escultor italiano entregó oficialmente la maqueta original del monumento, fundida en bronce en 1909, a la Alcaldía de La Paz, según recogieron noticias del momento. <<https://www.paginasiete.bo/>



Fig. 1. Monumento a Murillo (Foto: Geraldine Ovando)

sociedad/2014/8/30/recupera-maqueta-original-estatua-procer-murillo-30838.html#!>. Fecha de consulta: 23-VI-2020.

<[https://anteriorportal.erbol.com.bo/noticia/cultura/09072013/certifican\\_autenticidad\\_de\\_la\\_estatua\\_de\\_murillo](https://anteriorportal.erbol.com.bo/noticia/cultura/09072013/certifican_autenticidad_de_la_estatua_de_murillo)>. Fecha de consulta: 23-VI-2020.

## 2. La Unión del Pueblo constituido en República

A la diestra de la personificación de La Paz y también del prócer Murillo se yergue, al pie de su pedestal, la recia figura de la República de Bolivia (fig. 2). Ferruccio Cantelle la interpretó como una alegoría de todo el pueblo boliviano, unido en la causa de la Independencia y amparado por el mismo escudo.<sup>6</sup>



Fig. 2. Alegoría de la República de Bolivia, Ferruccio Cantelle (Foto: Geraldine Ovando)

Viste como una fiera guerrera, con todo su cuerpo recubierto por una armadura metálica a la usanza de los caballeros militares medievales y del Renacimiento.<sup>7</sup> Como hacían aquellos, protege su cabeza con un yelmo, pero en lugar de rematar con visera para proteger sus ojos y frente, lo hace con un incurvado gorro frigio, símbolo de la libertad alcanzada por el pueblo tras la guerra contra la Corona española. Para resaltar su condición femenina, las

<sup>6</sup> C. Gerl y R. Chávez, 2010, pp. 112-113.

<sup>7</sup> También con casco y armadura como una fuerte guerrera aparece la personificación de España en diversos monumentos contemporáneos a la Constitución de 1812, según nos recuerda C. Rejero, 2010, pp. 33-34 y 62, fig. 42.

piernas se cubren con una túnica larga, tal como lo hace la Juana de Arco pintada por J. A. Ingres a mediados del siglo XIX.

Su disposición es propia de un centinela, firme, vigilante y, al mismo tiempo, activa, al mostrarse dispuesta a escalar la peña que sirve de base al pedestal de Murillo.

Todos estos elementos reunidos hacen de tan altiva señora la completa encarnación de la República armada, conquistadora de su libertad tras una larga guerra. Para su creación, el escultor hubo de tener en cuenta diversos modelos: unos propios del Romanticismo del siglo XIX y otros de la tradición clásica en la que se inspiran aquellos.<sup>8</sup>

Los más cercanos son de franceses y próximos a 1880. Así sucede con la altiva figura que corona el monumento a la República francesa diseñado por L. Morice para la plaza de ese nombre en París, tocada con el gorro frigio, alzando con su diestra una rama de olivo en referencia a la paz y la abundancia traídas por la nueva república y con una espada en su izquierda en referencia a la justicia y a que no habrá libertad para los enemigos de la libertad. Por el mismo tiempo, Dalou fundió en bronce su dinámico Triunfo de la República para la Plaza de la Nación, reemplazando el ropaje majestuoso de la obra de Morice por las sencillas ropas de una campesina u obrera que avanza sobre el alegórico carro de la República cubierta con el mismo característico gorro.<sup>9</sup>

Ambas tienen su precedente en el propio arte francés del periodo romántico. El más conocido es el pintado por Delacroix como alegoría de *La libertad guiando al pueblo* en 1830<sup>10</sup> (fig. 3). Al igual que el bronce de Ferruccio Cantelle, luce como una mujer joven y robusta. Una y otra encarnan a la Madre Patria aguerrida y de generosos pechos, pero en lugar de mostrarse enfundada en su armadura metálica, luce como una sencilla paisana de senos desnudos. No lo hace por un sentido erótico, sino para amamantar

8 De la importancia y continuidad de la tradición clásica en el arte –y su resurgencia en el estilo Neoclásico– se ha ocupado M. Greenhalgh, 1987, pp. 212-242. También se ha ocupado extensamente de este asunto C. Reyero, 2010, pp. 1-64 («Dar cuerpo a la Nación») y pp. 147-164 («La Alegoría toma cuerpo sexuado»). En las jóvenes repúblicas americanas fue común el recurso a la alegoría de la Patria con los rasgos tomados de la tradición clásica aquí descritos, incluso en las imágenes satíricas con las que la prensa del siglo XIX se refería a la situación política del momento. Así nos lo recuerdan I. Cruz de Amenábar, 1997, A. E. Machado Lopes, 2011, y M<sup>a</sup> C. Fükelman y M<sup>a</sup> E. Nosenzo, 2006, al tratar de los casos chileno, brasileño y argentino.

9 B. Ceysson, G. Bresc-Bautier, M. Fagiolo dell'Arco y F. Souchal, 2006, pp. 916-917.

10 E. Bornay, 1986, pp. 246-247; J. Traeger, A. Virey-Wallon, 1992, pp. 9-28.

generosamente con ellos al pueblo que representa, tal como señala el grabado dedicado a «la Francia Republicana abriendo su seno a todos los franceses» debido a Alexandre Clément a partir de un diseño de Boizot en 1792 (fig. 3a).<sup>11</sup> Con el tiempo, el apodo de Marianne acabó dando nombre a tal personificación y sus hermosos rasgos no sólo inspiraron las imágenes republicanas francesas o americanas, sino también la de la alada imagen de la I República española en 1873.<sup>12</sup> A diferencia de la serena madre nutricia del grabado, los pechos descubiertos de la figura pintada se justifican por el vigoroso avance con el que impulsa al pueblo constituido por obreros, burgueses, campesinos, intelectuales, militares y desposeídos.



Fig. 3. *La libertad guiando al pueblo*, Eugène Delacroix

11 M. Craske, 1997, pp. 166-168; Clément, Alexandre (17.-18.. ; graveur). Graveur. La France républicaine : ouvrant son sein à tous les Français : [estampe] / dessiné par Boizot ; gravé par A. Clement [et C.L. Ruotte]. 1792-1793, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6950331/f1.item.zoom>>. Fecha de consulta: 13-III-2020.

12 M. A. Orobon, 2005, pp. 79-98.

La figura femenina que les guía cargando un fusil y enarbolando la bandera republicana personifica la Libertad, como recuerda el título del cuadro y simboliza el rojo bonete frigio que cubre su cabeza. Se trata de un elemento propio de la indumentaria oriental que hace su aparición artística en el periodo arcaico griego. Así lo certifica la representación del príncipe troyano Paris en el frontón oriental del templo dedicado a la diosa Atenea-Afaia en la isla de Egina hacia el 500 a. C. (fig. 4). Continuó aplicándose a las figuras de origen asiático que se incorporaron a la pléyade de héroes y divinidades reverenciados en Grecia y Roma a lo largo del periodo helenístico, republicano e imperial, según podemos advertir en las imágenes dedicadas al héroe divino Mitra gestado en Persia y al joven Attis amado por la diosa madre Cibele (fig. 5).<sup>13</sup> Para cuando se talló en un estilo característico de la Baja Época Imperial el altar dedicado a los misterios de Taurobolia consagrados a Cibele-Rhea allá por el 360, este mismo tipo de gorro servía para recalcar el carácter oriental de los sabios Magos que fueron a adorar al Niño Jesús. En efecto, no sólo los rasgos formales propios del arte romano del siglo IV –despreocupación por el canon corporal, el escorzo o la ilusión de profundidad– de este relieve ático de Chalandris son perceptibles en los sarcófagos de tipo “dogmático” que se tallaron hacia el 325, sino también la indumentaria de inspiración persa.<sup>14</sup>



Fig. 3a. Madre Patria, Alexandre Clément

13 F. Saxl, 1989, pp. 21-47 (Mitra).

14 *Los Museos Vaticanos*, 2011, pp. 66-67 y 229-230.



Fig. 4. Representación de Paris en el frontón oriental del templo dedicado a la diosa Atentea-Afaia.

Siglos después, el característico gorro de punta revirada siguió cubriendo las cabezas de los Magos en el arte bizantino, como nos recuerda el mosaico de san Apolinar el Nuevo de Rávena elaborado bajo el gobierno de Justiniano hacia el 550.

Siendo, pues, en su inicio una prenda de la indumentaria distintiva de las tierras del Asia Menor —y de ahí su denominación de «frigio»—, ¿cómo es que pasó a convertirse este sencillo gorro rojo en emblema de la Libertad? La respuesta parece estar en la confusión entre dicho gorro oriental y el píleo que se otorgaba a los libertos en el rito de manumisión que certificaba la nueva condición de quienes habían sido esclavos. Se sabe que durante tal ceremonia a los manumitidos se les investía con un gorro cónico, señalándose así su paso a la libertad. Dado que, al parecer, los asesinos de Julio César mostraron al pueblo un gorro píleo sobre una vara en señal de haber liberado a Roma del tirano y que Bruto había mandado acuñar una moneda con el píleo entre dos puñales y sobre la leyenda de *EID. MAR* (Idus de Marzo), los revolucionarios de los siglos XVIII y XIX adoptaron tal gorro en su forma frigia como emblema de la libertad y del republicanismo.<sup>15</sup> Así lo certifica su presencia en los escudos de Argentina, Bolivia, Colombia, Cuba, Haití,

<sup>15</sup> Han dedicado, entre otros, profundos estudios a este asunto J. Ch. Benzaken, 1989, pp. 338-42, fig. 4; J. Harris, 1981, pp. 283-312; Y. Korshak, 1987; R. Wrigley, 1997, pp. 131-169.

Nicaragua, El Salvador y Paraguay, además de su aparición en banderas, billetes, monedas y sellos de diversas ciudades, estados y organismos americanos.<sup>16</sup>



Fig. 5. Relieve con Cibeles-Rhea y Attis en el altar dedicado a los misterios de Taurobolia conservado en el Museo Nacional de Atenas, c. 360 d.C.

Con todo, esta prenda roja ya se había vuelto distintiva de las libertades ciudadanas durante el Renacimiento (fig. 7), como evidencia el emblema dedicado por Alciato a la República liberada y su presencia en *El triunfo de Venecia* pintado por Veronés para el Salón del Consejo del Palacio Ducal de la Serenísima en 1583.<sup>17</sup> En este enorme lienzo al que habremos de retornar más veces, la figura sentada a la derecha con humildes ropas, lo agarra como cubierta del hacha simbólica de la fuerza de la República, tal como en la

16 M. L. Soux, 2013, p. 114, nos recuerda que «El 17 de agosto de 1825 se estableció en la Asamblea Deliberante la forma como debía ser el primer escudo nacional, determinándose que “a la cabeza del escudo se verá la gorra de la libertad (gorro frigio), y dos genios a los lados de ella, teniendo por los extremos una cinta en que se lea República Bolívar”». Tal escudo aparece en la corona de laurel, anillo, cofre de cristal y escritorio portátil del Tesoro del Libertador expuesto en 2005 en los museos de Santiago, Quito, Lima y Bogotá (L. E. Tord, 2005, pp. [10, 11, 19,65]).

17 A partir de monedas romanas (un denario emitido por Bruto y otras de los siglos I y II) con el púleo de los libertos convertido en emblema de la Libertad, el rey Enrique II de Francia mandó acuñar una medalla con ese símbolo en 1552 y Alciato lo usó como emblema ya desde la primera mitad del siglo XVI acompañado del texto en la edición española de 1549: «Siendo (por ser el César destruido)/ Segura la República y librada/ Tal dinero de Bruto fue fingido/ Un bonete en la punta de una espada/ Cual ponen al esclavo redimido/ Libre de la servidumbre trabajada» J. Ch. Benzaken, 1989, pp. 342-45; S. Zuffi, 1999, p. 241.

antigua Roma sucedía a través de los lictores y como sostiene, coronando la larga vara de regidor y a manera de estandarte, la figura idealizada de Pedro D. Murillo en el cuadro que le dedicó Joaquín Pinto en 1876 a los cincuenta años de la fundación de la República de Bolivia.<sup>18</sup>



Fig. 7. *El triunfo de Venecia*, Paolo Veronés

Dos décadas después, otra mujer (fig. 8), calzada con las abarcas de los campesinos y de atuendo tan humilde como la de Veronés o Delacroix, sentada en una roca, apoyando melancólicamente el rostro en la diestra, sosteniendo con desánimo la bandera enroscada y caída sobre un suelo pedregoso, pero,

18 T. Gisbert y J. de Mesa, 2012, III, pp. 50-51; C. Mesa Gisbert, J. de Mesa y T. Gisbert, 2016, pp. 259-261.

como sus predecesoras, tocada con el gorro rojo, fue pintada en 1899 por José García Mesa para simbolizar *La Patria dolida*. Tenía en ese fin de siglo buenas razones para sentirse así: a la llorada pérdida del Litoral tras la guerra del Pacífico con Chile –evocada por el opacamiento de la estrella que lo representaba en el escudo de la nación que se muestra junto a ella, se sumaba por aquel año el desarrollo de la Guerra Federal que, habiendo enfrentado los ejércitos del jefe de los liberales J. M. Pando y del indígena Pablo Zárate Willka con los del presidente constitucionalista y conservador Alonso, terminó, tras cruentas batallas y masacres, con el triunfo de los liberales federalistas y la conversión de La Paz en definitiva sede de Gobierno.



Fig. 8. *La Patria dolida*, José García Mesa (Foto: Pedro Querejazu)

Poco después y a raíz de la creación de Puerto Alonso a orillas del río Acre y a 200 km al norte de la futura ciudad de Cobija, comenzaría la guerra del Acre (1899-1903) que enfrentó a Bolivia con Brasil y terminó con la fijación de una nueva frontera y la cesión de 150.000 km al país vecino (fig. 9). De ahí la truculenta visión plasmada por el pintor Manuel Montaña en su alegoría acerca de *Bolivia mutilada*. En una imagen de pesadilla, la joven República boliviana aparece extendida sobre una mesa de operaciones en la que, sin anestesia alguna, un anciano barbudo representando a Brasil le cercena con una sierra su brazo derecho mientras que el joven aprendiz de carnicero que alude a Chile le amputa la pierna izquierda. La obra, de escaso valor artístico y con un estilo descrito por P. Querejazu como ingenuo y popular,<sup>19</sup> pero de evidente intencionalidad política, expresa el decaído estado de ánimo en el que se sumió Bolivia en 1915, durante el segundo gobierno del presidente Montes y en medio del descontento debido a la crisis económica que provocó la I Guerra Mundial. Un lustro antes, ya Alcides Arguedas había publicado *Pueblo enfermo*, un amargo ensayo sociológico sobre el estado de la nación. A ello habría que sumar la firma, una década atrás, del malhadado Tratado de 1904 según el cual Bolivia reconocía «el dominio absoluto y perpetuo de Chile sobre los territorios ocupados» en el Litoral perdido tras la guerra de 1879 a cambio de varias concesiones económicas, consagrando así su actual enclaustramiento.<sup>20</sup> Mostrando en forma tan crudamente literal el desmembramiento de la patria, Montaña procedió en forma similar a un anónimo grabador británico que, protestando por los términos del Tratado de Paz Pelhamita firmado en 1749, mostró la hermosa figura de la Gran Bretaña despojada de sus ropas y armas, extendida sobre una mesa de tortura en donde los desalmados ministros responsables del infausto tratado le arrancan los intestinos después de haberle amputado los brazos.<sup>21</sup>

---

19 P. Querejazu, 2018, pp. 43, 60 y 284.

20 C. Mesa Gisbert, J. de Mesa y T. Gisbert, 2016, pp. 452-454.

21 M. Craske, 1997, pp. 235-237.



Fig. 9. *Bolivia mutilada*, Manuel Montaña (Foto: Pedro Querejazu)

En el mismo sentido ha de entenderse su otro cuadro alegórico sobre *Bolivia expoliada*, del mismo año (fig. 10). La misma joven figura femenina, de enorme cabeza y larga cabellera, vestida con una sencilla túnica blanca a la manera clásica, evocadora de la pureza de la causa republicana y de la humildad de sus gentes, encarna a la Nación –con su pecho y brazo diestro envueltos en la bandera boliviana– exangüe en tierra. A los ojos críticos y desesperanzados del pintor, la patria ha sido vilmente atacada, con una espada clavada en su corazón y un buitre que, como a Prometeo, devora sus entrañas mientras que el desalmado representante de políticos y oligarcas –posiblemente Ismael Montes, presidente desde 1913 a 1917, cuando Manuel Montaña pintó esta alegoría–, se aleja de la escena del crimen llevándose en sacos el fruto del expolio cometido contra las riquezas y tierras de la República. Todo parece indicar que el pintor autodidacta cochabambino no simpatizaba con las ideas liberales del presidente Montes, en cuyo primer gobierno Bolivia había firmado el Tratado de 1904 conforme al cual se aceptaba la pérdida del territorio Litoral –evocado en el pequeño cuadro de Montaña por la estrella solitaria que brilla más allá de la cordillera andina– a cambio de la construcción del ferrocarril entre Arica y La Paz y una compensación económica, en analogía a

lo sucedido pocos meses antes con el Tratado de Petrópolis que consagraba el final de la guerra del Acre con Brasil con la transferencia de 150.000 km a éste a cambio de 2 millones de libras esterlinas.<sup>22</sup> Recriminándole las ganancias obtenidas a cambio de las vidas de los soldados bolivianos y del territorio desmembrado y cedido a Chile y Brasil, exhibe junto al expoliador los cráneos y huesos de los caídos heroicamente en tales guerras.



Fig. 10. *Bolivia expoliada*, Manuel Montaña (Foto: Pedro Querejazu)

Sirviéndose de un estilo ingenuo y del acortamiento corporal característico de la caricatura, el autodidacta cochabambino brinda en este pequeño lienzo un trasunto de la litografía publicada en 1831 por Grandville y Forest en la revista satírica *Caricature*<sup>23</sup> (fig. 11). Con *Francia devorada por cuervos de toda especie* ambos ilustradores testimonian la profunda decepción causada

22 C. Mesa Gisbert, J. de Mesa y T. Gisbert, 2016, pp. 444-459.

23 E. Bornay, 1986, pp. 10, 12.

por la política de Luis Felipe de Orléans poco tiempo después de instaurada la monarquía constitucional surgida de la Revolución que, en julio de 1830, derrocó al régimen borbón de Carlos X. Como en la pintura boliviana, la hermosa mujer que encarna la joven monarquía yace en el suelo y con el pecho descubierto a punto de ser desgarrado por los cuervos del gobierno del nuevo rey. Pese a la dignidad de monarquía soberana que simboliza su caída corona torreada, las cadenas rotas que cuelgan de sus manos y tobillos nos indican que, aun habiéndose liberado del absolutismo borbónico, se halla sometida a los intereses de los nuevos agentes de la política francesa.



Fig. 11. *Francia devorada por cuervos de toda especie*, Jacques Grandville y Eugène Forest

La misma condición yacente y femenina fue aplicada una década antes por Goya en el aguafuerte *Murió la Verdad* a la difunta Constitución española de 1812, al mostrarla enterrada por siniestros miembros del clero mientras es llorada por la Justicia abatida tras la restauración de la monarquía absolutista por Fernando VII en 1814.<sup>24</sup> Con independencia del país y medio artístico, todas estas obras, así como decenas de otras semejantes elaboradas en dicha

<sup>24</sup> Goya y el espíritu de la Ilustración, 1988, pp. 420-421 y 448-449.

centuria y al inicio del siglo XX, testimonian la vigencia de la tradición clásica en la conformación de las nuevas alegorías políticas.

La amarga denuncia de Montañó ante las pérdidas y expolio de la República difiere radicalmente de su imagen escultórica en el monumento a Murillo (fig. 2). Al haberse fundido en 1909, para celebrar el centenario del alzamiento paceño, la figura broncea se muestra orgullosa y alerta, tal como corresponde a la representante simbólica de la unidad del pueblo en un grupo escultórico de marcado carácter conmemorativo y triunfal.<sup>25</sup>

Es muy poco lo que se sabe de Ferruccio Cantelle, pero dado que fue en Roma donde diseñó el modelo del monumento y luego desarrolló la fundición de sus piezas constituyentes, es muy probable que hubiera podido conocer, directamente si pasó por París o en reproducciones grabadas o fotográficas, el impresionante altorrelieve inspirado en *La marcha de los voluntarios de 1792* que F. Rude aplicó al Arco de Triunfo de la Plaza de la Estrella<sup>26</sup> (fig. 12). En este colosal ejemplo de espíritu romántico e inspiración clásica, toda la dinámica composición se organiza en torno a la figura alegórica femenina. En ella el escultor francés logra una fascinante síntesis de conceptos relacionados con la República que nació tras la Revolución francesa de 1789 y que fue amenazada cuando un ejército realista austríaco intentó invadir el país en 1792 para reponer el régimen absolutista de Luis XVI. Fue precisamente para animar la marcha de los patriotas revolucionarios que fueron a hacerles frente que la Guardia Nacional de Marsella entonó la marcha compuesta por Rouget de Lisle que habría de convertirse en el himno nacional de Francia.

---

25 M. Pentimalli *et al.*, 2009, pp. 405-410.

26 F. Novotny, 1978, pp. 391-393.



Fig. 12. *La marcha de los voluntarios de 1792*, François Rude

En consonancia a ese hecho, la figura femenina se muestra animando la marcha de los combatientes, hombres de todas las edades y orígenes –griegos, galos, romanos, francos, germanos, normandos...– en representación de las diferentes gentes que, a lo largo de los siglos, acabaron constituyendo al pueblo de Francia. Su gesto imperioso y boca abierta parece responder al canto del himno mencionado. Rude la muestra fiera y belicosa, a la manera de la diosa *Bellona* de Roma. Como tal, lleva espada al cinto y cubre su torso con una coraza metálica por encima de una túnica larga. Pero a esta caracterización de diosa de la guerra se suman otras: es también la alegoría de la Libertad a defender, y por ello cubre con el gorro frigio su cabeza. El gallo que cacarea

sobre éste –y que ya había incorporado Marianne en su alegoría de la Francia republicana–<sup>27</sup> es el símbolo de los franceses, en referencia al pueblo galo que constituye su principal sustrato étnico. La Victoria militar alcanzada contra el enemigo exterior en tan patriótica marcha queda simbolizada mediante las alas con las que sobrevuela la figura –a la manera de la Niké griega y su equivalente romana– y por las palmas y ramas de laurel que la respaldan. Pero además de encarnar semejante mujer a la diosa de la guerra, a la Libertad y a la Victoria, personifica todos los valores cívicos y militares de la joven República francesa.

Lo propio sucede con la alegoría que guía a los soldados franceses caídos en batalla hasta el Walhalla en la pintura que Girodet les dedicó en 1802.<sup>28</sup> Sobre los militares que son recibidos como héroes por el bardo Ossian, por las valkirias y los antiguos guerreros germanos que derrotaron a las legiones romanas, sobrevuela la figura alegórica de la República envuelta en los colores de la bandera francesa. La gloria del ejército que encabeza se simboliza por un ramo de palmas y laureles sobre el que se encumbra el gallo totémico de Francia.

Dos siglos antes, hacia 1620, el erudito pintor Rubens había dado la pauta para tal personificación al plasmar a esta nación como una hermosa guerrera en la serie de grandes lienzos que pintó para el Palacio de Luxemburgo de París a petición de María de Médicis.<sup>29</sup> En uno de los más destacados –por integrar la pintura histórica con la alegórica y mitológica–, su difunto esposo, Enrique IV de Borbón, aparece contemplando su retrato. Mientras lo hace embelesado, la alegoría de Francia, cubierta con yelmo y envuelta en el manto azul con flores de lis, emblemático de su monarquía, le aconseja dejar de lado la guerra que venía sosteniendo contra otros pretendientes al trono francés para pensar en un matrimonio que garantice la continuidad del linaje real y un nuevo tiempo de paz.

Tales alegorías patrias –omnipresentes en las imágenes republicanas de las naciones americanas y de la España liberal o republicana de los siglos XIX y XX– al igual que las bolivianas, tienen sus modelos en la tradición greco-romana, en las personificaciones de Roma (fig. 13) y de Atenas.<sup>30</sup> A la primera

---

27 M. Craske, 1997, p. 167.

28 M. Craske, 1997, pp. 274-275.

29 M. Stokstad, 1995, pp. 781-782.

30 M. A. Orobon, 2010, pp. 39-64; C. Reyero, 2010, pp. 159-167.

se la muestra sedente, saludando la apoteosis del emperador Antonino Pío y su esposa, en el basamento de su perdida columna triunfal. Luce –como sus modernas seguidoras–, joven y robusta, con yelmo, espada en bandolera y apoyada en el escudo que evoca su fundación legendaria.<sup>31</sup>



Fig. 13. Personificación de Roma en la Apoteosis de Antonino Pío

El anónimo escultor que la talló, acompañada de la personificación del Campo de Marte y del Genio del pueblo romano en un estilo derivado de los ideales clásicos griegos, hubo de basar su figura en la de Atenea. La divina patrona de la polis ática ya había sido plasmada como una hermosa guerrera desde los inicios del arte griego, pero fue la colosal imagen de culto crisoelefantina diseñada por Fidias para el Partenón en 438 a. C. la que se convirtió en referente para cuantas estatuas de la diosa se tallaron después (fig. 14). Una de las más fieles es la copia romana del Varvakeion, descubierta junto a esa escuela de Atenas y tallada hacia el 200.<sup>32</sup> Como su modelo y a

31 A. García y Bellido, 1979, pp. 484-85.

32 La pieza, que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional de Atenas es estudiada por L.

pesar de su pequeño tamaño, se muestra completamente armada, tal como se dice que nació de la cabeza de Zeus y en tanto que diosa de la estrategia militar. La serpiente que se cobija tras su escudo, lejos de ser una amenaza, ha de ser entendida como la encarnación del *daimon* ateniense, evocando a todo el pueblo que confía en su protección.



Fig. 14. Atenea «Varvakeion», c. 200-250 d.C., Museo Nacional de Atenas

Tal patronazgo de la diosa facilitó su identificación iconográfica con la ciudad de Atenas en el arte griego. Así se advierte en varias estelas talladas

---

Beschi, 1981, pp. 125-130, lám. 27; G. Richter, 1980, pp. 118-19 y A. Blanco Freijeiro, 1975, pp. 209-213.

tras el final de la guerra del Peloponeso para conmemorar los tratados firmados con otros estados aliados. Dado el carácter diplomático y jurídico de cada una de ellas, la representación relivaria se complementa con un texto explicando la naturaleza del pacto establecido. En todas ellas –según evidencian las conservadas en el Museo de la Acrópolis– la imagen de Atenea se constituye en garante del pacto establecido.<sup>33</sup>

Es el caso de la estela tallada hacia el 375 a. C. (fig. 15) relativa a la alianza entre Atenas y Corcyra para enfrentar a su común oponente, la victoriosa Esparta. En referencia a las condiciones establecidas entre aquellas y consignadas en el texto que acompaña al relieve, una sedente personificación del *demos* (pueblo) de Atenas aparece conversando con la elegante mujer que encarna a la ciudad de Corcyra. A la derecha de ambos y en actitud reflexiva, el anónimo escultor incluyó a la divina Atenea apuntando con su índice al acuerdo inscrito bajo tales figuras alegóricas.

El recurso a un hombre maduro y barbado para personificar al conjunto del pueblo firmante del tratado se repite en otra estela anterior, tallada en el 405 a. C., en la que la diosa estrecha la mano del *demos* (pueblo) de la isla de Quíos.



Fig. 15. Atenas y Corcyra más el *demos* contra Esparta (¿?). Alianza entre Atenas y Corcyra en relieve del Museo de la Acrópolis de Atenas, c. 375 a. C.

33 D. Pantermalis *et al.*, 2017, pp. 278-285.

De esa misma época es otra estela (fig. 16) en la que, para ilustrar los decretos con los que la polis de Atenas quiso honrar y conceder privilegios a Samos por su lealtad y abnegación al final de la guerra del Peloponeso, se plasman las diosas patronas de ambas ciudades. Mirándose fijamente mientras se estrechan las manos, Hera y Atenea sellan el pacto en representación de sus respectivos Estados. La soberanía divina que ejercen sobre éstos queda significada por los largos cetros que ostentan.<sup>34</sup>



Fig. 16. Atenas y Samos o Hera y Atenea (?). Estela ateniense con decretos para Samos con las deidades patronas, Atenea y Hera , confirmando su acuerdo (405-402 a. C.), Museo de la Acrópolis de Atenas

A pesar de no ser grande su valor artístico, este tipo de relieves conmemorativos y otros presentes en monedas y medallas desde el

<sup>34</sup> D. Pantermalis *et al.*, 2017, pp. 278-279.

Renacimiento pudieron inspirar a los escultores academicistas de los siglos XIX y XX encargados de celebrar las alianzas entre ciudades y naciones. Ejemplo de lo primero es la placa relivaria que aparece bajo la tutela protectora de un león, encarnación de la Fuerza, en el monumento a Murillo que estamos examinando (fig. 17). En ella –y según reza la inscripción–, «el homenaje de la capital de la República a la ciudad de La Paz en el primer centenario del 16 de julio de 1809» se manifiesta mediante la entrega de una corona de laurel por parte de una hermosa mujer sedente y con la mano izquierda apoyada en la corona torreada que remata el escudo de Chuquisaca a otra que la recibe en pie y junto al escudo de La Paz.



Fig. 17. Placa relivaria en el monumento a Murillo, Ferruccio Cantelle (?). Monumento a Murillo con las alegorías de la Fuerza y del homenaje de la capital Sucre a ciudad de La Paz en la placa contigua

Respecto a la alianza entre naciones, las celebraciones vinculadas al primer centenario de la Independencia propiciaron representaciones encargadas de exaltar la nueva hermandad surgida entre las antiguas colonias hispanas y su metrópoli. Así lo testimonia, en La Paz, el monumento patrocinado por su colonia española para festejar el Primer Centenario de la República Boliviana.<sup>35</sup>

35 J. R. Podetti, 2008, pp. 4-9 y figs. 18-21; C. Gerl y R. Chávez, 2010, pp. 45-46.

Según recogen Gerl y Chávez, a fin de sumarse a los actos conmemorativos de 1925, un año antes la Sociedad Española de Beneficencia de La Paz conformó un comité para erigir un monumento dedicado a la reina Isabel la Católica. Respaldada por un comité boliviano establecido en Barcelona, logró que éste encargara la obra al escultor local Jaime Otero.<sup>36</sup> Dos años después, en 1926, una ordenanza municipal paceña autorizó la instalación del conjunto escultórico en una plaza de la ciudad que más tarde, en 1950, acabó tomando el nombre de la reina de Castilla que hizo posible la aventura atlántica de Colón y que prohibió la esclavitud de los indígenas americanos.



Fig. 18. España y Bolivia estrechando manos, Jaime Otero

36 C. Gerl y R. Chávez, 2010, pp. 45-46. Jaime Otero Camps (Mahón, 1888-Barcelona, 1945), se formó en Barcelona, París y Bruselas. Fue profesor de Bellas Artes y premiado en la Exposición Internacional de Barcelona de 1907 y 1911 y en la Nacional de 1943. Se trata, pues, de un artista académico y de reconocida trayectoria, por lo que no es de extrañar su selección por parte de la comunidad boliviana en Barcelona ni tampoco el tratamiento neoclasicista que brindó al relieve alegórico de la Concordia entre la monarquía española y la república de Bolivia en 1925.

Para simbolizar la amistad lograda entre España y Bolivia a los cien años de la guerra que había separado políticamente ambos territorios, Otero incluyó un relieve en el pedestal de la estatua que presenta, al modo de las estelas atenienses mencionadas previamente, las figuras alegóricas del reino de España y de la joven república de Bolivia estrechándose las manos (fig. 18). La primera, para significar su condición de antigua metrópoli, extiende su brazo sobre el hombro de su compañera. Otero la caracteriza como una mujer peinada a la usanza de otra reina, Isabel II, con una corona rematada en pequeños castillos, en referencia a la tierra de la reina católica. Su deuda con la tradición clásica y el arte griego del siglo V a. C. queda bien expresada en el perfil del rostro y su indumentaria. También es de líneas clásicas la sencilla túnica de la personificación de Bolivia, pero ésta, en lugar de corona, cubre sus cabellos con el gorro frigio y sostiene a su izquierda los fasces con el hacha que desde tiempos romanos se convirtieron en el símbolo de la unión y el orden del pueblo constituido jurídicamente en República.<sup>37</sup>

### 3. La Paz

A la par que el monumento a Murillo glorifica a toda la nación boliviana mediante la alegoría antes estudiada, otra fémica honra a la ciudad que acabó convirtiéndose en su sede de Gobierno (fig. 19). Frente a la actitud desafiante y custodia de la República, la encarnación de La Paz luce serena y majestuosa en la obra de Ferruccio Cantelle. Como señora de la ciudad aparece entronizada sobre un pedestal adornado con triglifos, en posible referencia a la sobriedad con la que ha de asumir la capitalidad de la República tras la Guerra Federal a la que antes hemos aludido. Se reconoce como tal merced al escudo que sostiene en el suelo. Aun estando parcialmente tapado por la sedente figura, en su contorno se lee «...en concordia... fundaron para perpetua memoria», clara referencia al lema paceño de «los discordes en concordia en paz y amor se juntaron y pueblo de Paz fundaron para perpetua memoria». El escudo pretende copiar el del departamento de La Paz, con la corona de laurel y rosas arriba, bajo el yelmo nobiliario que culmina, conforme a lo consignado en la Cédula Real de 1555, en la paloma con la rama de olivo. En el escudo oficial actual se muestra el Illimani al fondo de un prado ocupado a la izquierda por un león y a

---

37 Los elementos simbólicos aquí descritos se repiten en otra imagen alegórica de la República en la ciudad de La Paz. Se trata de la estatua que, con su par, la personificación de la Justicia, se eleva sobre un alto pedestal en la escalinata de entrada del Palacio de Justicia de La Paz, buscando con su presencia transmitir el mensaje de que las leyes de la República son garantes de la justicia que se ha de brindar a cuantos a diario van a defender alguna causa legal en dicha corte.

la derecha por un cordero que convergen separados por un río. En el de bronce, la montaña –quizás debido a una mala interpretación del relieve modelado por Ferruccio por los operarios italianos que fundieron el monumento– se confunde con un águila de alas explayadas en la mitad superior y los animales separados en sendos cuarteles. Rematan tales elementos sendas ramas de palma y de olivo. Alude ésta a la paz a la que se consagró la ciudad fundada por Alonso de Mendoza en 1548 tras la guerra sostenida por las facciones de G. Pizarro y de Almagro. La palma, como es habitual desde el cristianismo primitivo, alude a la gloria alcanzada tras el sacrificio de sus héroes.<sup>38</sup>

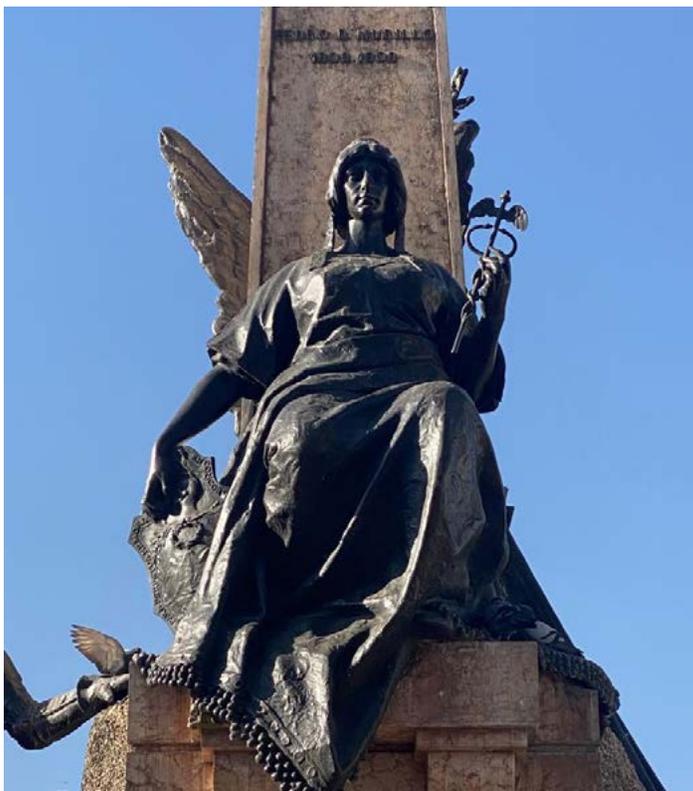


Fig. 19. *Alegoría de La Paz*, Ferruccio Cantelle (Foto: Geraldine Ovando)

38 C. Mesa Gisbert, J. de Mesa y T. Gisbert, 2016, pp. 94-99; D. Carrasco Álamo, 2011, pp. 225-240; F. Revilla, 2003, p. 334. Sobre la alegoría de la Concordia puede verse C. Reyero, 2010, pp. 143-146.

Todos esos elementos certifican la identificación de la imagen femenina con la ciudad de La Paz. Igual que sucede con su compañera, también en su concepción intervinieron referencias proporcionadas por la historia del arte. Siendo italiano, Ferruccio Cantelle pudo haber conocido directamente pinturas y estatuas concebidas desde el periodo helenístico como alegorías cívicas. Una de las más antiguas y conocidas es la *Tyche de Antioquía* (fig. 20), una escultura realizada por Eutíquides, según el viajero Pausanias. Perdida la original –probablemente de comienzos del siglo III a. C. ya que la ciudad se fundó en el 300 a. C.–, es conocida a través de copias romanas. Al conservarse una en el Museo Vaticano, pudo ser conocida por el autor del monumento a Murillo. Se trata de la personificación de la capital del reino de los seléucidas de Siria. Eutíquides la mostró como una hermosa dama de porte sereno y digno. Para sugerir su carácter soberano colocó sobre sus sienes una corona torreada, símbolo que en la iconografía de los Estados apela a la independencia que les aseguran sus murallas. La prosperidad de este reino helenístico y la fecundidad de sus campos se significa mediante el haz de espigas que sostiene la figura en su mano. Finalmente, para indicar que la ciudad se alza a orillas del Orontes, aparece sentada sobre un promontorio y a sus pies se manifiesta como un joven nadador la personificación de tal río.<sup>39</sup>

También es posible que Ferruccio Cantelle conociera el monumental lienzo que hacia 1585 pintó el Veronés para el techo del Salón del Gran Consejo del Palacio Ducal de Venecia (fig. 7). Aun en el caso de no haberlo contemplado *in situ*, pudo haber tenido acceso a alguna copia pintada o a diversas reproducciones fotográficas o grabadas dada la trascendencia de dicha pintura en la conformación pictórica de las alegorías de los diferentes Estados europeos a lo largo del periodo barroco.

---

39 G. Richter, 1980, pp. 167-168; J. J. Pollitt, 1986, pp. 2-3. De la importancia de las personificaciones y alegorías en la mitología griega y su repercusión en el arte trata M. A. Elvira Barba, 2013, pp. 321-339.



Fig. 20. *Tyche de Antioquia*, Eutíquides (copia romana)

En el *Triunfo de Venecia*, Veronés figuró a la Serenísima como una majestuosa mujer encumbrada sobre las nubes y con altas torres almenadas a su espalda para indicar el carácter soberano de esta afamada República. Como personificación de la misma, viste magníficas ropas y sostiene un cetro en la mano. Hacia ella vuela, coronándola para manifestar su triunfo, la figura alada de la Victoria, mientras su compañera, la Fama, se eleva al cielo para, con su trompeta, hacerlo resonar por todo el orbe. Rindiendo pleitesía a tan augusta dama, otras alegorías fueron recreadas por Veronés para representar las cualidades en las que se apoyaba la gloria alcanzada por la capital del Véneto durante el Renacimiento: la libertad soberana de la que gozó como ducado desde la temprana Edad Media, la feracidad de sus campos evocada mediante la figura de Ceres coronada con espigas y sosteniendo una cornucopia de rebosantes espigas, su capacidad para alcanzar provechosos pactos y acuerdos con otras naciones a través de la elocuencia de sus representantes diplomáticos –según sugiere la figura femenina sentada a su diestra con el orbe y el caduceo en cada mano–, su habilidad para el comercio, y la protección que dispensaba a las artes de la pintura, poesía y música testimoniada con la inclusión del dios Apolo sobre las nubes de la izquierda.<sup>40</sup>

40 S. Zuffi, 1999, pp. 168-169, 218-219, 223, 231-241.

El mismo artista ya había tenido la oportunidad de personificar a la Serenísima Venecia unos años antes (1575) en uno de los óleos pintados para el techo de la *Sala del Collegio* del mismo palacio, al mostrarla entronizada, con el cetro en la mano y manto de armiño y púrpura, recibiendo el homenaje de la Justicia y la Paz que le ofrece una rama de olivo.<sup>41</sup> Por ese mismo tiempo, el otro gran pintor de la República, Jacopo Tintoretto, pintó una delicadísima y tímida personificación semidesnuda de la Paz, coronada por hojas de olivo y defendida por Minerva de la amenaza de Marte, prosiguiendo la tradición ya establecida desde décadas previas, de asociar la prosperidad de Venecia con la búsqueda de la paz, según ya había expuesto el escultor Jacopo Sansovino en la *Loggetta del campanile* de San Marcos.<sup>42</sup>

Pero ya siglos antes, en la ciudad de Siena y hacia 1338, el pintor Ambrogio Lorenzetti dejó plasmada una apacible imagen de la Paz en el fresco que dedicó al Buen Gobierno en la llamada *Sala della Pace* o de las Juntas de Gobierno del Palacio Público de Siena (fig. 21). Se trata de «uno de los ciclos de frescos profanos más extensos e importantes de la Edad Media», además de una compleja alegoría política basada en «el principio aristotélico del cuidado de la justicia y el bien común».<sup>43</sup> En ella, el ideal de gobernante cristiano, coronado por las tres virtudes teologales, se ve acompañado de las personificaciones de las cuatro virtudes cardinales: Justicia y Templanza a su izquierda y Fortaleza y Prudencia a su derecha, y aquellas otras que han de animar su comportamiento público: la Magnanimidad y la Paz. Mientras sus compañeras se muestran erguidas en sus asientos, con ropajes oscuros y semblantes serios, la alegoría de la Paz, vestida de blanco, se manifiesta recostada en el extremo, en actitud relajada y serena mientras sostiene una rama de olivo.

---

41 S. Zuffi, 1999, p. 237.

42 S. Zuffi, 1999, p. 235.

43 A. Mueller von der Haegen y R. Strasser, 2005, pp. 357-359.

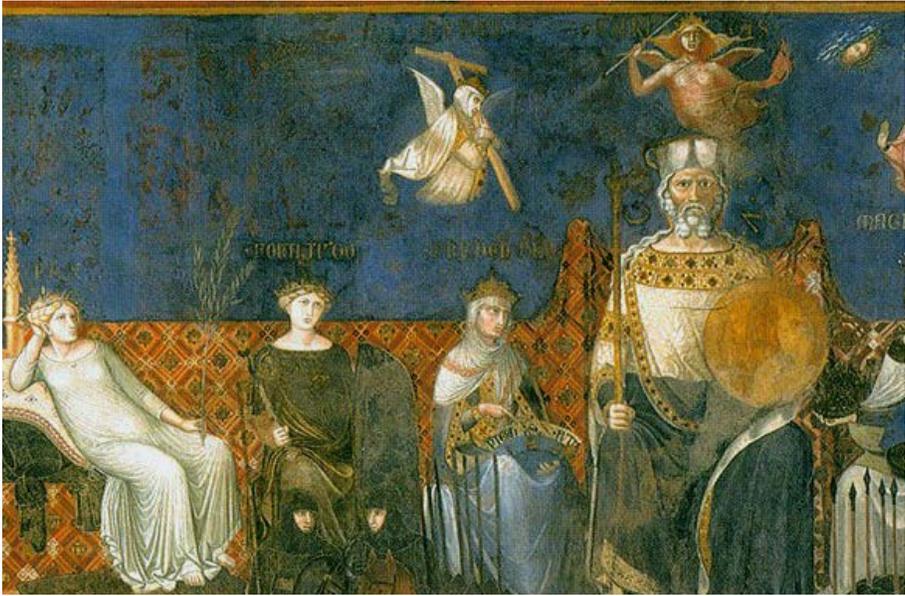


Fig. 21. Fresco en que se representa a la Paz, Ambrogio Lorenzetti (?). Alegoría de la Paz en el Palacio Público de Siena, por A. Lorenzetti, 1338

La idea de personificar una nación o ciudad mediante una figura femenina se hizo común en los siglos XVIII y XIX. A la augusta plasmación que otorgó el veneciano G. B. Tiepolo a la monarquía española en el techo del Salón del Trono del Palacio Real de Madrid hacia 1764 podemos agregar la personificación que, contemporáneamente y de la ciudad de París, hizo el escultor francés Edme Bouchardon para la Fuente de las Estaciones de dicha urbe.<sup>44</sup> Al igual que ella, luce juvenil, sedente y majestuosa, la figura de la Ciudad de Estrasburgo tallada por James Pradier en 1838 para uno de los pabellones construidos por Gabriel en el siglo XVIII en la Plaza de la Concordia de París. Se muestra triunfante sobre un cañón de guerra, con la espada de la justicia en la mano y la corona torreada propia de las ciudades y estados desde el periodo helenístico, como se comprueba al compararla con la personificación de la *Tyche* de Antioquía a la que ya aludimos.<sup>45</sup> Y el mismo

44 B. Ceysson, G. Bresc-Bautier, M. Fagiolo dell'Arco y F. Souchal, 2006, pp. 792-793.

45 B. Ceysson, G. Bresc-Bautier, M. Fagiolo dell'Arco y F. Souchal, 2006, pp. 868-869; J. J. Pollitt, 1986, pp. 2-3.

sentido, pero encarnando la Francia imperial protegiendo a la Agricultura y a las Ciencias tiene la imperiosa y dinámica imagen femenina que el gran Carpeaux talló para el Pabellón de Flora del Museo del Louvre de París en 1866, mostrándola atléticamente desnuda, con una antorcha en la mano y sobre las alas de un águila imperial.<sup>46</sup> Todas ellas pueden juzgarse precedentes ilustres para la interpretación que Ferruccio Cantelle hizo aquí de la ciudad de La Paz.<sup>47</sup>

#### 4. La Fuerza

En activo contrapunto a la augusta serenidad de la alegoría de la Paz se mueve la encarnación de la Fuerza en el monumento a Murillo. Su autor la concibió bajo la figura de un rugiente y desafiante león dispuesto a defender tanto tal Paz como la Gloria que se eleva triunfante en la parte posterior del obelisco sobre el que se alza el líder independentista (fig. 22).



Fig. 22. *Alegoría de la Fuerza*, Ferruccio Cantelle (Foto: Geraldine Ovando)

En tanto que elemento simbólico de la fuerza propia de una nación, de dignidad y victoria, así como también de lucha perpetua y viril contra

46 B. Ceysson, G. Bresc-Bautier, M. Fagiolo dell'Arco y F. Souchal, 2006, pp. 890-891.

47 Ante tan majestuosas representaciones, se comprende bien la animadversión de los italianos ante la interpretación que de la antigua Roma, como una anciana agobiada por el propio peso de su larga historia, hizo la norteamericana Anne Whitney en 1869 (M. Stokstad, 1995, p. 972).

el enemigo, hemos de recordar su presencia en la patas del trono de la estatua sedente del faraón Kefrén hallada en su templo mortuorio de Gizeh y tallada hacia el 2530 a. C.<sup>48</sup> Más de mil años después, vuelven a aparecer los leones guardianes custodios de ciudades en las puertas de la muralla de la capital hitita Hattusa (la actual localidad turca de Bogazköy)<sup>49</sup> y casi contemporáneamente, hacia el 1350 a. C., en los que flanquean la columna simbólica de la ciudad heládica de Micenas. En la Biblia, allá por el siglo X a. C., se repite la idea en la decoración del trono de Salomón, apoyado en varios leones en tanto que trono de la sabiduría, mientras que en el Apocalipsis, en cumplimiento de una profecía del Génesis, se proclama a Cristo como león fuerte de Judá.<sup>50</sup> Lo propio se repite en los tronos plasmados en miniaturas medievales como la de Otón III en el Evangelionario de Munich iluminado en torno al año mil.<sup>51</sup> Y todavía en los siglos XVIII y XIX parejas de leones acompañan el trono de la monarquía española en el Palacio Real de Madrid y defienden la entrada al Congreso de Diputados en dicha ciudad en tanto que emblemas de la nación y el pueblo español (fig. 23), tal como nos recuerda C. Reyero. No podía ser de otra manera si, como afirma M. A. Orobon, «la pareja formada por el león y la alegoría femenina para representar a la monarquía española se impuso en la iconografía de exaltación de la realeza en el siglo XVII».<sup>52</sup>

---

48 M. Stokstad, 1995, pp. 104-105.

49 <<https://www.artehistoria.com/es/obra/puerta-real-de-hattusa-esculturas>>. Fecha de consulta: 2-X-2020.

50 Génesis 49:9-10; Apocalipsis 5:5; U. Becker, 1994, pp. 179-180.

<<http://www.jhom.com/arts/gallery/lions.htm>> Fecha de consulta: 2-X-2020.

51 J. Beckwith, 1969, pp. 101-106 (Ill.85).

52 <<https://www.patrimoniocional.es/visita/palacio-real-de-madrid/espacios/salon-del-trono>>, <<https://mywowo.net/es/espana/madrid/palacio-real/sala-del-trono>>. Fecha de consulta: 2-X-2020; M. Ruiz Encinar, 2012, pp. 95-97; M. A. Orobon, 2010, p. 44; C. Reyero, 2010, p. 29.



Fig. 23. Leones en el Palacio Real de Madrid (¿?). Salón del trono del Palacio Real de Madrid

Con todo, es nuevamente en los monumentos alegóricos a la República francesa y en el dedicado a M. Hidalgo en México D. F. en donde mejor se manifiesta esta asociación elegida por el autor del monumento a Murillo entre la personificación de la patria y este ancestral símbolo de fuerza y protección. Si en el monumento de *La República* diseñado por L. Morice para la plaza parisina del mismo nombre el león de la base del pedestal se muestra vigilante ante la inscripción que proclama el sufragio universal, en el dedicado por J. Dalou al *Triunfo de la República* en la Plaza de la Nación son dos leones –como en el mito hacían los servidores de Cibeles, pero ahí encarnando la fuerza del sufragio universal– los que tiran del pesado carro de la República guiados por el Genio de la Libertad.<sup>53</sup>

## 5. La Gloria

El anhelo de ésta, motor de toda lucha revolucionaria por la Independencia, se expresa en el monumento a Murillo mediante la inscripción «Viva la Libertad» grabada en una de las banderas tendidas a los pies de la airosa alegoría de la Gloria (fig. 24). Alzándose sobre la palma que inmortaliza el sacrificio de los mártires de la Independencia que ofrendaron su vida por

<sup>53</sup> B. Ceysson *et al.*, 2006, pp. 916-917; J. R. Podetti, 2008, pp. 5-6, 20, figs. 15 y 38.

ella, tan exultante figura femenina completa el triunfal sentido de este bien concertado homenaje a Murillo y a la nación surgida de su gesta.<sup>54</sup> Ferruccio Cantelle la concibió como la imagen alada de la Victoria y de la Fama, con la resplandeciente estrella de la Libertad sobre su frente, elevando una corona de laurel con su diestra mientras, con la izquierda, sostiene el clarín que proclama la gloria de la joven república independiente.<sup>55</sup>



Fig. 24. Alegoría de la Gloria, Ferruccio Cantelle (¿?). Alegoría de la Gloria (Victoria y Fama), glorificando a Murillo y a los mártires del levantamiento de 1809, Ferruccio Cantelle (Foto: Geraldine Ovando)

54 M. Pentimalli *et al.*, 2009, pp. 405 y 409.

55 Tales figuras alegóricas se hallaron presentes también en los arcos triunfales que las damas criollas del Alto Perú dedicaron al general regalista Goyeneche cuando entró victorioso en las ciudades de la Plata y Potosí en 1812, según nos recuerda E. Aillón (2014, pp. 3-6) al describir la composición de ambos. Además del retrato ecuestre del general y dos de sus colaboradores, se incluía una alegoría de América sedente acariciando al héroe que, con la palma de la victoria, ofrecía un ramo de olivo a su madre patria. También se representó a Palas Atenea presidiendo una comitiva de damas con ramos de flores, palmas y olivo y a las alegorías de la Alegría y la Paz. Finalmente, coronaban dichos arcos, tal como era común en otros monumentos neoclásicos de la época, las personificaciones de la Victoria y la Inmortalidad, trasunto de la Gloria incluida en el monumento a Murillo.

Sus antecedentes, en tanto que personificación de la Victoria, son más antiguos que los de la Paz y la República, pues se encuentran en las *Nikés* plasmadas en el arte griego desde el periodo arcaico. Entre las más antiguas conocidas figura la *Niké* de Delos, tallada a mediados del siglo VI a. C. como una joven mujer alada en actitud de vivo, aunque estereotipado, movimiento. Más convincente y grácil, posada en una alta columna a la entrada del santuario de Zeus en Olimpia la imaginó el escultor Peonio de Mende hacia el 425 a. C. Pero a todas ellas sobrepasa la enérgica y deslumbrante *Niké* de Samotracia, tallada dos siglos después y joya helenística del Museo del Louvre.<sup>56</sup>

Partiendo de tales modelos, los romanos las incluyeron frecuentemente en sus columnas honoríficas y arcos triunfales. Así pueden verse en las dedicadas a los emperadores Trajano y Marco Aurelio a inicios y fines del siglo II, con la triunfante imagen de la Victoria escribiendo los logros militares romanos sobre un escudo en medio de las campañas bélicas que sostuvo el ejército de Trajano contra los dacios y el de Marco Aurelio contra los germanos a inicios y fines del siglo II. Igualmente se incluyen en las enjutas –ondeando palmas o cargando trofeos militares– de los arcos triunfales de Septimio Severo y Constantino en Leptis Magna y en el foro romano, además de sarcófagos y pinturas del siglo III. En todos los casos se muestran como vigorosas jóvenes dotadas de alas a la espalda y así se mantienen acompañando a los emperadores triunfantes en relieves romanos y en las pinturas que desde el siglo XV se han inspirado en ellos (fig. 25).<sup>57</sup>

56 M. A. Elvira Barba, 2013, pp. 324-325 (*Niké*) y 335-337 (*Fama*).

57 A. García y Bellido, 1976, pp. 364-372, 486-94, 556, 564-566, 603 y 620. Estos relieves a su vez inspiraron el emblema de Vaenius que se copió en el lienzo *La gloria de la Virtud* del Museo Colonial Charcas de Sucre (M<sup>a</sup> M. Vila Da Vila, 2020, pp. 162-166). De la transformación de las Victorias clásicas en los ángeles del arte cristiano trata F. Saxl (1989, pp. 16-19) en «Continuidad y variación en el significado de las imágenes».



Fig. 25. (¿?) *La gloria de la virtud* (S. XVIII), basada en estampa de O. Vaenius, 1607, Museo Colonial Charcas

Alada igualmente reaparece, acompañada de la Fama y glorificando ambas el Estado al que exaltan, en el *Triunfo de Venecia* que Veronés pintó en su Palacio Ducal en 1583.<sup>58</sup> Y lo propio sucede en los relieves triunfales que, en el siglo XIX, tallaron P. Cartellier en el frente oriental del Palacio del Louvre de París –mostrándola en 1807 como la personificación de la Gloria distribuyendo coronas en una cuadriga sobre un campo cubierto de trofeos– y P. J. Cavalier sobre el Pabellón de Flora del mismo palacio y museo en 1864. Algo después y a principios del siglo XX, por la misma época que Ferruccio concibió el monumento a Murillo, Sir Thomas Brock coronó, apropiadamente, el Memorial a la emperatriz Victoria en Londres con la triunfante imagen de la mensajera divina posando su grácil figura y la palma en alto sobre el mundo regido por dicha soberana. Con todo, es quizá el monumento dedicado al prócer de la independencia mexicana Miguel Hidalgo, conocido como *El ángel de la independencia* erigido en México D. F. en 1910 y con estatuas del italiano E. Alciati, el que mejor se puede comparar con el de Murillo en La Paz al rematar su columna triunfal con la Victoria alada –como en la antigua Olimpia–, presentar a sus pies la estatua del héroe e incluir en su base las

58 S. Zuffi, 1999, pp. 168-169, 218-219, 223, 231-241.

alegorías de la Patria y de la Historia flanqueando la vigilante figura de un poderoso león.<sup>59</sup>

La Fama, entendida por Virgilio en el libro IV de la *Eneida* como «la voz pública», era mensajera de Júpiter, y, como tal, igual que sucede con la diosa de la Victoria y con Mercurio está dotada de alas. Con ellas se mueve raudamente, para indicar la velocidad con la que se extiende por todos los confines de la Tierra, de la que es hija. Si bien Virgilio y luego Ovidio en las *Metamorfosis* la conciben como un monstruo horrible cubierto de plumas y provisto de innumerables ojos, bocas y oídos, lo cierto es que las artes visuales han brindado una imagen más amable de ella, personificándola desde el Renacimiento como una mujer en vuelo tocando una trompeta, en referencia a lo resonante que ha de ser ésta para no pasar desapercibida por nadie y perdurar en el tiempo.<sup>60</sup> Así se la advierte en la alegoría del *Triunfo de Venecia* pintada por Veronés y también en el cuadro que, con motivo del centenario del grito libertario, Elisa Rocha de Ballivián dedicó a Murillo en 1909 a modo de altar alegórico en el cual la Fama y Marte, dios de la guerra, flanquean triunfantes el escudo de la independiente Bolivia que corona el retrato idealizado de Murillo (fig. 26). Asimismo, resuena su trompeta la Fama sobre el patíbulo del prócer que da su último discurso de aliento antes de ser ejecutado en el lienzo que Arturo Reque Meruvia pintó en 1942.<sup>61</sup>

59 B. Ceysson *et al.*, 2006, pp. 860, 890 y 908-9; J. R. Podetti, 2008, pp. 5-6, 20, figs. 15 y 38.

60 F. Revilla, 2003, p. 180; M. A. Elvira Barba, 2013, pp. 335-337 (Fama).

61 P. Querejazu, 2018, pp. 40-43, 46 (García Mesa), 52 (E. Rocha), 124-125 (Reque Meruvia).



Fig. 26. Retrato idealizado de Murillo, Elisa Rocha de Ballivián (Foto: Pedro Querejazu)

Tal iconografía deriva de las imágenes gestadas a lo largo de los siglos XVI y XVII por Veronés o S. Vouet (fig. 27). En ellas la Fama puede tocar una o dos trompetas, en alusión a que ésta puede proclamar, indiscriminadamente, la Verdad y la Mentira con cada uno de tales clarines. Así sucede en la pintura que el fraile genovés Bernardo Strozzi le dedicó a la Fama hacia 1640, aunque reemplazando una de las trompetas metálicas por

un instrumento de madera, como un oboe, en referencia, probablemente, a la mala fama que, afortunadamente, en este caso no esparce por mantenerse su boquilla hacia abajo.<sup>62</sup>

Más rara es su personificación mediante un cupido, pero así se observa en 1775, en el cartón que José del Castillo diseñó para uno de los tapices destinados al gabinete de la princesa de Asturias en el Palacio Real del Prado en Madrid. Como en los casos anteriores y también sostenida por Clío, la musa de la Historia incluida en la alegoría que al *Arte de la Pintura* dedicó Vermeer de Delft hacia 1670, el clarín es resplandeciente y va acompañado de una laura en referencia a la gloria proclamada por la Fama.<sup>63</sup> La asociación hecha por el pintor holandés entre la Fama y la Historia –al identificar a ésta mediante la trompeta y la corona de laurel, además de un grueso libro que alude a la narración de los grandes hechos acontecidos– se repitió hacia 1840 en los relieves alegóricos que A. Moine talló para la Asamblea Nacional de París. Conforme al academicismo imperante y en un evidente homenaje a las figuras alegóricas de Miguel Ángel en la Capilla funeraria de los Médici en Florencia, el escultor francés las concibió sedentes, aladas, desnudas y contrapuestas, tocando a la izquierda su clarín la Fama mientras sostiene la corona de gloria y meditando en lo que ha de escribir en el volumen enrollado entre su pierna su gemela alegoría de la Historia.<sup>64</sup>

---

62 <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/bernardo-strozzi-a-personification-of-fame>.

63 <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/alegoria-de-la-fama/25afbe47-bcef-44b6-8af6-d10b84492843>>. Fecha de consulta: 2-X-2020; M. Stokstad, 1995, pp. 796-797.

64 B. Ceysson *et al.*, 2006, pp. 868-889.



Fig. 27. *El Tiempo vencido por el Amor, la Esperanza y la Fama*, Simon Vouet, 1645

Podrían, por supuesto, aducirse más ejemplos. Estimo, sin embargo, que con los expuestos aquí basta para comprender la extensa tradición en la que se asienta la alegoría de la Gloria que completa el monumento a Murillo y su íntima relación con las personificaciones de la Victoria y la Fama, nacidas de la fantasía y erudición de artistas y literatos grecorromanos.

## 6. Conclusión

Aunque son pocas las manifestaciones artísticas relativas a la conmemoración de los héroes patrios o del centenario republicano en Bolivia, las conservadas atestiguan el recurso a elementos simbólicos y alegóricos nacidos en la Antigua Grecia. Así lo indican el uso del gorro frigio y la armadura para evocar la defensa de las libertades republicanas en la imagen alegórica de la República o el caduceo que porta la majestuosa figura de la Paz en referencia a la anhelada Concordia entre sus gentes.

Como hemos demostrado, las personificaciones de la Nación –constituida en pueblo unido– y de la Ciudad soberana, así como las de la Victoria y Fama expuestas por Ferruccio Cantelle en el monumento dedicado al prócer de la independencia boliviana gozan de conocidos precedentes en el arte clásico y helenístico. Las representaciones de la Patria en las pinturas de José García Mesa y de Manuel Montaña mantienen esa deuda, recurriendo también al gorro frigio y a sencillas ropas de inspiración griega. Ésta se manifiesta también en las imágenes de Marte y la Fama que, junto con las ramas de roble y laurel, coronan el retrato idealizado de Pedro Domingo Murillo pintado por Elisa Rocha de Ballivián.

La falta de una academia dedicada a la instrucción artística y la inexistencia de una tradición ligada a la erección de monumentos públicos en la Bolivia de comienzos del siglo XX obligó a la contratación de un extranjero dedicado a la enseñanza escultórica en el Colegio de Artes y Oficios de La Paz, del cual poco sabemos y cuya carrera artística se desvanece con su retorno a Italia. Sin embargo, a pesar de la escasa fama de Orazio Ferruccio y de su obra pacaña, resultan evidentes el valor simbólico y las referencias clásicas en las figuras que la integran. Esto, unido a la correcta factura de sus formas y al trabajo técnico de su fundición, acredita una formación académica en Italia antes de su traslado a Bolivia con los salesianos.

Para la mayoría de los transeúntes y turistas que, a diario, pasan por la plaza Murillo de La Paz, puede ser que estas imágenes pasen desapercibidas o carezcan de significado, como sucede con tantos monumentos públicos de otro tiempo ligados a una mentalidad y valores que hoy muchos desprecian o incluso combaten.<sup>65</sup>

---

65 El 12 de octubre de 2020 activistas radicales inspirados por un pensamiento «descolonizador» y feminista, además de por el movimiento *Black Lives Matters*, atentaron contra la estatua de Colón en el Paseo de El Prado y el monumento a Isabel la Católica en la urbe pacaña. La pintura roja lanzada contra las figuras alegóricas de Bolivia y España aún permanece sobre ellas. <<https://eldeber.com.bo/pais/ponen-manta-pollera-sombrero-y-aguayo-a-la-estatua-de->

De persistir la apatía hacia hechos y figuras del pasado que no brinden un rédito social o político inminente, es probable que pronto se olvide al artista y su obra.<sup>66</sup> Valgan, pues, estas palabras para reivindicar la memoria del modesto artífice y del monumento que dedicó a la gesta de Murillo.

## Bibliografía

AILLÓN SORIA, Esther, «Inscrito en el cuerpo: Alegorías y símbolos en las criollas del Alto Perú (Bolivia)», *Lima*, año XVI, núm. 156, sept-oct. 2014, pp. 1-12, <[http://www.cemhal.org/antiores/2013\\_2014/No\\_156\\_1.pdf](http://www.cemhal.org/antiores/2013_2014/No_156_1.pdf)>. Fecha de consulta: 1-II-2020.

BECKER, Udo, *Encyclopedia of Symbols (Lexikon der Symbole)*, Londres y Nueva York, Continuum, 1994.

BECKWITH, John, *Early Medieval Art*, Londres, Thames and Hudson, 1969.

BENZAKEN, Jean-Charles, «L'allégorie de la Liberté et son bonnet dans l'iconologie des monnaies et médailles de la Révolution française (1789-1799)», *Gazette des Archives*, 1989, núm. 146, pp. 338-377. <[https://www.persee.fr/doc/gazar\\_0016-5522\\_1989\\_num\\_146\\_1\\_4157](https://www.persee.fr/doc/gazar_0016-5522_1989_num_146_1_4157)>. Fecha de consulta : 10-III-2020

BESCHI, Luigi, «La Atenas de Pericles», *Grecia en la época de Pericles. Las artes figurativas*, B. Schweitzer et al., Barcelona, Icaria, 1981, pp.103-175.

BLANCO FREJEIRO, Antonio, *Arte griego*, Madrid, C.S.I.C., 1975.

BORNAY, Erika, *El Siglo XIX (Historia Universal del Arte, VIII)*, Barcelona, Planeta, 1986.

CARRASCO ÁLAMO, Dolores, «El olivo en la alegoría», *Revista de la CECEL*, 11, 2011, pp. 225-240,

<[HTTP://CECEL.ES/WP-CONTENT/UPLOADS/2019/08/REVISTACECEL-11-10-CARRASCO.PDF](http://CECEL.ES/WP-CONTENT/UPLOADS/2019/08/REVISTACECEL-11-10-CARRASCO.PDF)>. Fecha de consulta: 3-II-2020.

---

isabel-la-catolica\_204247> Fecha de consulta: 12-X-2020.

66 Recuérdese que en agosto de 2014 «la secretaria ejecutiva de la Federación de Mujeres Campesinas “Bartolina Sisa”, Felipa Huanca, anunció que su organización reiterará su pedido al Ejecutivo y Legislativo del cambio de nombre de la plaza Murillo de La Paz por el de la líder indígena Bartolina Sisa» < <https://www.paginasiete.bo/sociedad/2014/8/30/recuperamaqueta-original-estatua-procer-murillo-30838.html>> Fecha de consulta: 11-I-2021.

CEYSSON, Bernard, Geneviève BRESCH-BAUTIER, Maurizio FAGIOLO DELL'ARCO y François SOUCHAL, *Sculpture. From the Renaissance to the Present Day*, Colonia, Taschen, 2006.

COBO MEJÍA, Elisa Andrea y José Milton REYES QUINTERO, «Evidencia iconográfica de la emergencia de la Nación y reconocimiento del héroe», *Anuario de Historia Regional y de las Fronteras*, 18, núm. 2, 2013, pp. 549-579, <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5755118>>. Fecha de consulta: 15-II-2020.

CRASKE, Mathew, *Art in Europe, 1700-1830*, Oxford, Oxford University Press, 1997.

CRUZ DE AMENABAR, Isabel, «Diosas atribuladas: Alegorías cívicas, caricatura y política en Chile durante el siglo XIX», *HISTORIA*, 30, Santiago de Chile, Instituto de Historia, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1997, pp. 127-171, <<http://www.revistaaisthesis.uc.cl/index.php/rhis/article/view/1043>>. Fecha de consulta: 13-II-2020.

ELVIRA BARBA, Miguel Ángel, *Arte y mito. Manual de iconografía clásica*, Madrid, Silex, 2013.

FÜKELMAN, M<sup>a</sup> Cristina y M<sup>a</sup> Emilia NOSENZO, «Variaciones sobre el discurso y la iconografía de las alegorías sobre la libertad y la patria en dos periódicos de la prensa rioplatense en el siglo XIX», *II Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales*, La Plata, 2006, <<http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/39234>>. Fecha de consulta: 9-II-2020.

GARCÍA Y BELLIDO, Antonio, *Arte Romano*, Madrid, C.S.I.C., 1979.

GERL PARDO, Carlos y Randy CHÁVEZ GARCÍA, *Patrimonio Escultórico público de la ciudad de La Paz*, La Paz, Gobierno Autónomo Municipal de La Paz, 2010.

GISBERT, Teresa y José de MESA, *Historia del arte en Bolivia, III. Periodo Republicano*, La Paz, Gisbert y Cia./Fundación Simón I. Patiño, 2012.

*Goya y el espíritu de la Ilustración*, Catálogo del Museo del Prado, Madrid, 1988.

GREENHALGH, Michael, *La tradición clásica en el arte*, Madrid, Hermann Blume, 1987.

HARRIS, Jennifer, «The red cap of liberty: a study of dress worn by French revolutionary partisans 1789-94», *Eighteenth-Century Studies*, 14, núm. 3, The Johns Hopkins University Press, 1981, pp. 283-312,

<<https://doi.org/10.2307/2738492>>, <<https://www.jstor.org/stable/2738492>>. Fecha de consulta: 9-I-2021.

HAMANN MAZURE, Johanna, *Monumentos públicos y espacios urbanos. Lima, 1919-1930*, Barcelona, Tesis doctorales de la Universidad de Barcelona, 2011, <<http://hdl.handle.net/10803/1552>>. Fecha de consulta: 13-II-2020.

KORSHAK, Yvonne, «The Liberty cap as a revolutionary symbol in America and France», *Smithsonian Studies in American Art*, 1, núm. 2, The University of Chicago Press Journals, 1987, pp. 52-69,

<<https://www.jstor.org/stable/3108944>>. Fecha de consulta: 7-IX-2020.

MACHADO LOPES, Aristeu E., «O Mequetrefe e a República: imprensa ilustrada, política e humor. Rio de Janeiro, século XIX», *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*, São Paulo, julio, 2011.

<[http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300848493\\_ARQUIVO\\_TextoAristeuLopes.pdf](http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300848493_ARQUIVO_TextoAristeuLopes.pdf)>. Fecha de consulta: 10-II-2020

MESA GISBERT, Carlos, José de MESA y Teresa GISBERT, *Historia de Bolivia*, La Paz, Gisbert, 2016.

MÍNGUEZ, Víctor y Manuel CHUST (coords.), *La construcción del héroe en España y México. (1789-1847)*, Valencia, Universitat de València, 2003.

MUELLER VON DER HAEGEN, Anne y Ruth STRASSER, *Arte y Arquitectura. Toscana*, Barcelona, Könemann, 2005.

NOVOTNY, Fritz, *Pintura y escultura en Europa, 1780-1880*, Madrid, Cátedra, 1978.

OROBON, Marie-Angèle, «Marianne y España: La identidad nacional en la Primera República Española», *Historia y Política*, núm. 13, 2005, pp. 79-98, <[HTTPS://DIALNET.UNIRIOJA.ES/SERVLET/ARTICULO?CODIGO=1230805](https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1230805)>. Fecha de consulta: 1-II-2020.

---, «El cuerpo de la nación: alegorías y símbolos políticos en la España liberal (1808-1874)», *Feminismo/s*, 16, diciembre 2010, pp. 39-64,

<[https://www.researchgate.net/publication/277755874\\_El\\_cuerpo\\_de\\_la\\_nacion\\_alegorias\\_y\\_simbolos\\_politicos\\_en\\_la\\_Espana\\_liberal\\_1808-1874](https://www.researchgate.net/publication/277755874_El_cuerpo_de_la_nacion_alegorias_y_simbolos_politicos_en_la_Espana_liberal_1808-1874)>. Fecha de consulta: 1-II-2020.

PANTERMALÍS, Dimitrios, Stamatía ELEFTHERATU y Jristina VLASSOPÚLU, *Museo de Acrópolis. Guía*, Atenas, Acropolis Museum Editions, 2017.

PENTIMALLI, Michela, Jaqueline CALATAYUD, y Rodny MONTOYA, «Monumentos y escultura pública entre dos siglos», *Bolivia. Los caminos de la escultura*, La Paz, Fundación Simón I. Patiño, 2009, pp. 396-503.

PODETTI, José Ramiro, *Centenario en dispersión, ¿Bicentenario en reunión? La retórica monumental del Centenario en América Latina*, 2008, pp. 1-35, 2008, <[https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/36283016/2008\\_La\\_retorica\\_monumental\\_del\\_Centenario.pdf?>](https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/36283016/2008_La_retorica_monumental_del_Centenario.pdf?>). Fecha de consulta: 20-II-2020.

POLLITT, Jerome J., *Art in the Hellenistic age*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.

QUEREJAZU LEYTON, Pedro, *Pintura en Bolivia en el siglo XX*, La Paz, Biblioteca del Bicentenario de Bolivia, 2018.

REVILLA, Francisco, *Diccionario de Iconografía y Simbología*, Madrid, Cátedra, 2003.

REYERO, Carlos, *Alegoría, nación y libertad. El Olimpo constitucional de 1812*, Madrid, Siglo XXI, 2010.

RICHTER, Gisela, *El arte griego*, Barcelona, Destino, 1980.

RUIZ BOTELLO, Edgar, «200 años de Don Bosco», *El Diario*, La Paz, 30-IX-2014. <[https://www.eldiario.net/noticias/2014/2014\\_09/nt140930/nuevoshorizontes.php?n=3&-200-anios-de-don-bosco](https://www.eldiario.net/noticias/2014/2014_09/nt140930/nuevoshorizontes.php?n=3&-200-anios-de-don-bosco)>. Fecha de consulta: 23-VI-2020.

RUIZ ENCINAR, Mario, «Aproximación a los emblemas revolucionarios en la Rioja del siglo XIX», *Boletín A.R.G.H.*, núm. 4, junio 2012, pp. 77-114, <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3991729>>. Fecha de consulta: 11-II-2020.

SAXL, Fritz, *La vida de las imágenes*, Madrid, Alianza, 1989.

SOUX, M<sup>a</sup> Luisa, «De la América bárbara a la Patria ilustrada: Alegoría de América, la igualdad y el mito del buen salvaje», *Estudios Bolivianos*, núm. 19, La Paz, Instituto de Estudios Bolivianos, 2013, pp. 95-118, <[http://www.revistasbolivianas.org.bo/pdf/rieb/n19/n19\\_a07.pdf](http://www.revistasbolivianas.org.bo/pdf/rieb/n19/n19_a07.pdf)>. Fecha de consulta: 12-II-2020.

STOKSTAD, Marilyn, *Art History*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1995.

TORD, Luis Enrique, *Simón Bolívar. El Tesoro del Libertador*, Santiago de Chile, Museo de Arte Hispanoamericano, 2005.

TRAEGER, Jörg y Aude VIREY-WALLON, «L'épiphanie de la Liberté. La Révolution vue par Eugène Delacroix», *Revue de l'Art*, núm. 98, 1992, pp. 9-28, <[https://www.persee.fr/doc/rvart\\_0035-1326\\_1992\\_num\\_98\\_1\\_348016](https://www.persee.fr/doc/rvart_0035-1326_1992_num_98_1_348016)>, fecha de consulta: 27-III-2020.

VV. AA., *Los Museos Vaticanos*, Ciudad del Vaticano, Edizioni Musei Vaticani, 2011.

VILA DA VILA, M<sup>a</sup> Margarita, «*Ut pictura poesis*: La emblemática horaciana de Vaenius en la pintura de Charcas», *Classica Boliviana*, X, La Paz, Sociedad Boliviana de Estudios Clásicos, 2020, pp. 155-179.

WRIGLEY, Richard, «Transformations of a revolutionary emblem: The liberty cap in the French Revolution», *French History*, 11, núm. 2, Oxford University Press, 1997, pp. 131-169, <<https://doi.org/10.1093/fh/11.2.131>>. Fecha de consulta: 12-IX-2020.

ZUFFI, Stefano, *Capitales del Arte. Venecia*, Milán, Electa, 1999.