

Cristina Rodríguez Samaniego
Irene Gras Valero

ARTISTAS CATALANES EN LAS UNIVERSIDADES ARGENTINAS Y CHILENAS A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX¹

Introducción

Argentina y Chile fueron dos de los destinos preferidos por los artistas catalanes que se trasladaron a América en torno a 1900. Sus desplazamientos fueron favorecidos por las políticas de inmigración existentes y por la similitud con su país de origen, tanto en el aspecto cultural como en el social.² Salvo algunas excepciones destacadas, la carrera americana de muchos creadores catalanes de esta época es poco conocida, o permanece completamente inédita. El campo de trabajo en dicho ámbito es muy amplio, y queda mucho por investigar, en especial la labor de aquellos que, además, ejercieron la docencia artística. De entre todos ellos nos centraremos en las figuras de Torquat Tasso (Barcelona, 1855 – Buenos Aires, 1935) y Antoni Coll i Pi (Barcelona, 1857 – Santiago de Chile, 1943), cuyos recorridos mantienen numerosos paralelismos que analizaremos en este artículo. Por una parte, ambos desarrollaron carreras universitarias prolongadas y de cierta envergadura, que compaginaron con la producción de obra pública, sobre todo de corte conmemorativo. Además, se trata de autores poco conocidos, en especial Coll i Pi, quien en la actualidad se halla sumido en el olvido pese a que es un artista, como veremos, digno de reivindicar.³

Torquat Tasso i Nadal nació en la Barceloneta, en noviembre de 1855. Su padre, Bartolomé, era carpintero, lo que tal vez propiciara que el joven se inscribiera en la Escuela de Bellas Artes, que dependía de la Academia Provincial. Tenemos constancia de que al menos realizó un curso de Dibujo de Aplicación (destinado principalmente a obreros del arte), antes de pasar, entre 1871 y 1875, a los estudios artísticos superiores, momento en que coincidió con la breve etapa como docente de Escultura de Joan Roig i Solé (Reus, 1835-Barcelona, 1918) en la casa.⁴ Parece que, al mismo

Matèria, núm. 9, 2015,
ISSN 1579-2641, p. 129-147

Recepció: 3-3-2015
Acceptació: 29-7-2015

¹ Este artículo es el resultado de un proyecto de investigación desarrollado por Cristina Rodríguez Samaniego, financiado por AGAUR (2012 BE 00147), en Argentina y Chile, en julio y agosto de 2013. Se han recogido y ampliado de manera significativa los resultados previos expuestos en un seminario que tuvo lugar en el Instituto de Arte Americano (FADU-UBA) de Buenos Aires el 13/08/2013. Irene Gras Valero es responsable de la parte de la investigación sita en Barcelona.

Este texto ha recibido el apoyo del grupo de investigación GRACMON (Universidad de Barcelona), inscrito en su línea de investigación financiada «El otro siglo XIX» (HAR2010-16328/HISTARTE) y «Mapa de los oficios de la escultura, 1775-1936. Profesión, mercado e instituciones: de Barcelona a Iberoamérica» (HAR2013-

43715-P). Por otra parte, este artículo no hubiera sido posible sin el apoyo inestimable del Instituto de Arte Americano (FADU-UBA) de Buenos Aires y del archivo de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi de Barcelona (RAC-BASJ).

² Mariana L. GIORDANO: «Miradas a la inmigración española en el Centenario», Rodrigo GUTIÉRREZ VIÑUALES (coord.): *El reencuentro entre España y Argentina en 1910. Camino al Bicentenario*, Buenos Aires, CEDODAL / Embajada de España en Argentina / Junta de Andalucía, 2007, p. 24; véase también Baldomero ESTRADA: «Urbanización e inmigración española en Chile a comienzos del siglo XX», *Anuario Americanista Europeo*, n.º 5, París, 2005, CEISAL y REDIAL.

³ El profesor Claudio Cortés, de la Universidad de Chile, le ha dedicado un par de textos. Véase Claudio CORTÉS: «Escultores españoles en Iberoamérica. El caso de Mariano Benlliure y Antonio Coll i Pi», *Mirando a Clío: el arte español espejo de su historia: actas del XVIII Congreso del CEHA*, Santiago de Compostela, 2010, CDROM; y Claudio CORTÉS, P. E. ZAMORANO PÉREZ y F. GAZITUA COSTABAL: «Arte estatuario en Chile durante la primera mitad del siglo XX: Del monumento público a la escultura», *Revista UNIVERSUM*, vol. 1, n.º 26, Universidad de Talca, 2011, p. 205-223. Entre las fuentes relativas a la escultura catalana de la época aquí tratada cabe

tiempo, frecuentó el taller de Rossend Nobas.⁵ Como es sabido, tanto Roig como Nobas se movían en la esfera del arte oficial de la Cataluña de su tiempo, con propuestas cercanas al academicismo y soluciones formales de conveniencia entre el romanticismo idealista y el naturalismo. En 1879 ganó por concurso una Pensión de Mérito que le permitió vivir en Roma y asistir a clases en la Academia de España gracias a su escultura *Narciso*.⁶

Un recorrido similar realizó Coll i Pi, quien nació en Barcelona en 1857. Su formación estuvo, asimismo, vinculada a la Escuela de la Llotja, donde también cursó, en primer lugar, los estudios de Aplicación, para pasar después brevemente a los superiores.⁷ Tuvo como maestros a Josep Arrau (Barcelona, 1802-1872), Ramon Martí i Alsina (Barcelona, 1826-1894), Miquel Fluixench (Tarragona, 1822 – Barcelona, 1894), Tomàs Padró (Barcelona, 1840-1877) y Lluís Rigalt (Barcelona, 1814-1894). Su educación oficial se centró en el campo del dibujo y la pintura y, de hecho, las primeras obras que le brindaron reconocimiento fueron óleos de carácter anecdotista. Coll estableció su reputación ya en la década de 1880, aunque su obra pictórica fue más celebrada que la escultórica. Pese a ello, concurrió a distintas exposiciones con esculturas antes de su traslado a Chile; curiosamente, en algunas de ellas coincidió con Tasso.⁸

Tasso ya había consolidado su presencia en el contexto artístico catalán antes de su traslado a América. Son conocidos sus trabajos en la decoración escultórica para la Exposición Universal de Barcelona de 1888, entre los que resultan especialmente interesantes su estatua del pintor Antoni Viladomat y el friso del lateral del Arco de Triunfo, con una alegoría de las Artes y las Ciencias. En Badalona, localidad cercana a Barcelona, levantó los que serían los dos primeros monumentos que hizo a personajes contemporáneos destacados, una línea de trabajo que cultivaría sobre todo en Argentina.

Tasso y Coll i Pi en la evolución de la escultura argentina y chilena

Modernización del monumento clásico

El periodo 1880-1930 es el más próspero en cuanto a los encargos realizados a escultores españoles en Buenos Aires. Se trata de un lapso de tiempo en el que la presencia de españoles al frente de obras en espacios públicos de la ciudad aumentó hasta un 10%, una cifra inferior a la primacía de italianos y argentinos, que se disputaban el primer puesto en la categoría.⁹ Resulta evidente que los escultores españoles residentes en la capital

por aquel entonces no coparon los encargos oficiales de más prestigio,¹⁰ sin embargo, su actividad fue constante, y se vinculó en especial a los círculos burgueses, a menudo también procedentes de España, un fenómeno que encontramos también en Chile.

Tanto Tasso como Coll desempeñaron el grueso de su obra monumental en sus países de acogida, donde su lenguaje plástico parece que se equilibra y madura, al mismo tiempo que se adapta muy bien a la tipología iconográfica del líder político —el prócer—, un motivo que cultivaron en gran medida a lo largo de su carrera americana. Resulta interesante constatar el cambio que se produce en las obras consagradas a conmemorar la memoria de personajes de la historia reciente argentina y chilena, que empieza a producirse justo antes de la llegada de ambos escultores a sus destinos. Los monumentos se desplazaron desde una posición marcadamente clásica en lo formal a principios del siglo XIX, hasta un planteamiento mucho más moderno, tanto en lo formal como en lo conceptual, durante la segunda mitad del siglo. En la obra de Coll i Pi y, sobre todo, en la de Tasso, esta evolución resulta evidente. Como indica Gutiérrez Viñuales, en la América del momento la inspiración ya no se centraba en el monumento clásico antiguo, sino en «la Revolución francesa».¹¹ Por tanto, los típicos monumentos clásicos con figuras aisladas y de pie eran menos numerosos que los acompañados por figuras alegóricas.¹² La obra de Torquat Tasso y de Antoni Coll i Pi son testigo de esta evolución. Ambos se habían formado en el romanticismo nazareno y poseían cierta tendencia hacia el naturalismo y, como veremos a continuación, participaron en el proceso de superación de los prototipos clásicos en el ámbito de la estatuaria conmemorativa. Tasso, por su parte, fue también uno de los pioneros en proponer alternativas al pedestal convencional, desempeñando un papel importante en la popularización del pedestal andino.

Mencionar algunos de los monumentos a próceres realizados por los escultores catalanes en el Cono Sur puede arrojar luz sobre su participación en la evolución que aquí nos ocupa. En un primer momento, podemos tomar en consideración las estatuas de Fray Cayetano Rodríguez en San Pedro (1903), de Gregoria Pérez en Paraná (1911), del ingeniero Huergo en la antigua Facultad de Ingeniería (1924), o la dedicada a Mitre en Chivilcoy (1906, fig. 1), todas ellas obra de Torquat Tasso en Argentina. Y, en Chile, el *Monumento a Blanco Encalada* en Valparaíso (1917) o el consagrado a Waldo Seguel en Magallanes (1922), de Antoni Coll i Pi. Las obras citadas comparten un paradigma muy tradicional del monumento conmemorativo y se centran en el retrato del homenajeado, que se encuentra en un pedestal convencional, sobrio y solemne. Queda claro que lo que importa en este tipo de obras es la función de perpetuar la memoria,

destacar Judit SUBIRACHS, *L'escultura del segle XIX a Catalunya*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994; Feliu ELIAS, *L'escultura catalana moderna*, Barcelona, Barcino, 1926-1928, o Francesc FONTBONA y Francesc MIRALLES, *Història de l'Art Català. Del modernisme al noucentisme 1888-1917*, Barcelona, Edicions 62, 1985.

⁴ Mns. 256.8.2 y expediente G.1, Arxiu RACBASJ.

⁵ Josep Maria RÀFOLS: «Torquat Tasso i Nadal», *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, n.º 45, Barcelona, 2-1935, p. 157.

⁶ Leticia AZCÚE, *El museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: la escultura y la Academia*, tesis doctoral leída en la Universidad Complutense de Madrid, 2002, p. 227.

⁷ Mns. 256.5.8, 254.1.6, 254.2 y 254.23, Arxiu RACBASJ.

⁸ *Catálogo ilustrado de la Tercera Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas*, Barcelona, J. Thomas, 1896.

⁹ María del Carmen MAGAZ, *Escultura y poder en el espacio público*, Buenos Aires, Acervo, 2007, p. 219.

¹⁰ M. C. CARBI (coord.): «Introducción», *Escultura argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Galería AMC, 1991, s/p.

¹¹ Es decir, un estilo más libre y poético, más lleno de sentimiento y expresión. Ramón GUTIÉRREZ VIÑUALES, *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*

rica, Madrid, Cátedra, 2004, p. 31.

¹² Carlos REYERO, *La Escultura conmemorativa en España: la edad de oro del monumento público, 1820-1914*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 36.



1. Torquat Tasso, *Monumento a Mitre* en Chivilcoy (1906). Fotografía de Cristina Rodríguez Samaniego.



2. Torquat Tasso, *Monumento a Juan José Paso* en Buenos Aires (1910). Fotografía de Cristina Rodríguez Samaniego.

las gestas y el ejemplo, de manera que en muchos casos es suficiente el busto, mientras que el «estilo» del autor permanece en un segundo plano.

Al contemplar el *Monumento a Juan José Paso* (1910), en Buenos Aires (fig. 2), o los dedicados a Carlos Pellegrini (1909), en Chivilcoy, o a los bomberos en Santiago de Chile (1910, fig. 3), se hace patente cierta evolución respecto a los proyectos anteriores, que se ha conseguido o bien a través de la inclusión de figuras alegóricas que acompañan a los personajes homenajeados —rompiendo con la literalidad clásica—, o bien con la plasmación de una actitud apasionada y con movimiento, que los aproxima al romanticismo.

Finalmente, el *Monumento a Echeverría* (1905-1907), de Tasso (fig. 4), transmite una imagen mucho más contenida y moderada del homenajeado que el *Monumento a Pellegrini*. Aquí, el interés se centra en la humanidad y personalidad del poeta, lo cual, junto al hecho de que, en este caso, Tasso trabajara un personaje no político, confiere a la obra un carácter mucho menos decimonónico y refleja con más eficacia el estilo del autor. En un punto similar del camino, aunque no exento de simbolismo y narrativa, se halla el *Monumento a Alonso de Ercilla* (fig. 5), realizado por Coll en Santiago de Chile y sufragado por la comunidad española de la ciudad.

La relación entre escultura y pedestal en este tipo de monumentos



3. Antoni Coll i Pi, *Monumento a los Bomberos* en Santiago de Chile (1910). Fotografía de Cristina Rodríguez Samaniego.



4. Torquat Tasso, *Monumento a Echeverría* en Buenos Aires (1905-1907). Fotografía de Cristina Rodríguez Samaniego.



5. Antoni Coll i Pi, detalle del *Monumento a Alonso de Ercilla* en Santiago de Chile (1910). Fotografía de Cristina Rodríguez Samaniego.

es sustancial y ha sido estudiada por distintos expertos en el tema. Tanto Javier Maderuelo como Carlos Reyero apuntan a «la pérdida/huida del pedestal» como un rasgo del proceso de modernización de la escultura monumental europea.¹³ Por su parte, Rodrigo Gutiérrez Viñuales, a pesar de constatar un gran enraizamiento del pedestal en América, identifica un proceso de alejamiento de este, en el que distingue varias fases: desde un momento inicial en el que el pedestal es realizado por un arquitecto o ingeniero —y, por tanto, el escultor no interviene—, hasta la independencia entre pedestal y escultura, o la desaparición del primero, como una apuesta clara del escultor hacia la modernidad, señalando como ejemplo el *Monumento a Bernardino Rivadavia* de Rogelio Yrurtia (1932).¹⁴ Es imposible situar a Torquat Tasso o a Antoni Coll i Pi en la misma línea que Yrurtia. Sin embargo, sí podemos considerarlo en una fase intermedia de dicho proceso, tal y como lo describe Gutiérrez; esto es, experimentando con la forma y con el peso que el pedestal posee en la totalidad del monumento. El *Monumento funerario al general Soler* (1929), de Tasso, que se halla en el cementerio de la Recoleta, evidencia su evolución en este sentido (fig. 6).

¹³ Javier MADERUELO, *La pérdida del pedestal*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1994.

¹⁴ Ramón GUTIÉRREZ VIÑUALES, *Monumento conmemorativo...*, p. 62-64.



6. Torquat Tasso, *Monumento funerario al general Soler* en el cementerio de la Recoleta de Buenos Aires (1929). Fotografía de Cristina Rodríguez Samaniego.

El pedestal andino

Nos centraremos ahora en la producción de pedestales para monumentos que desarrolló Tasso, una actividad que le proporcionó prestigio y fama ya durante sus primeros años en el país, y que nos permite desvelar más claves en torno a su contribución a la evolución de la disciplina en Argentina.

Tasso es el artífice de los pedestales de los monumentos al general San Martín que se hallan en las ciudades de Santa Fe (1902) y Corrientes (1904-1905). En ambos casos, la estatua es una réplica de la de Louis Daumas, igual que la que está en Buenos Aires, como tienen otras tantas ciudades americanas y europeas. Tal vez el encargo a Tasso de sendos pedestales intentaba evitar la falta de originalidad que suponía el uso de la réplica.

Para Santa Fe, Tasso concibió un pedestal ciertamente original, revestido con roca andina, sobre una base hexadecagonal (fig. 7). De vértices irregulares y formas en apariencia caprichosas, imita a la naturaleza y se aleja del pedestal clásico. Como se puede apreciar, los motivos ornamentales combinan piedra tallada y bronce. Para reforzar el significado y autoría del pedestal, Tasso incorporó el escudo argentino y un cóndor en bulto redondo. En la parte frontal, una figura femenina como alegoría de la Tierra emerge de manera parcial del corazón del pedestal, sosteniendo una rama de olivo y otra de laurel (que evocan paz y gloria). Por el otro lado, hace lo propio una Minerva que empuña una lanza, junto a una Medusa rugiente. El monumento fue inaugurado con gran pompa en octubre de 1902, con la asistencia del presidente Julio A. Roca,¹⁵ en lo que se convirtió en una perfecta plataforma para el escultor.

La simbología andina es menor en el pedestal de Corrientes, cuyo encargo tal vez se vio facilitado por el éxito en Santa Fe. El de Corrientes fue inaugurado en mayo de 1905, y aquí Tasso se contenta con añadir una cima rocallosa a una base convencional de la misma altura, con columnas decorativas en los cuatro vértices. En este caso, la base alberga dos bajos-relieves en bronce, la bandera nacional y el mismo cóndor alzando el vuelo.

Este tipo de base más tarde fue usado por muchos otros escultores a lo largo del siglo xx, sobre todo en monumentos relacionados con lo indígena, y ya con mayor economía del lenguaje. Buenos ejemplos de ello son el *Monumento al Ejército de los Andes*, en Mendoza (1914, Juan Manuel Ferrari), o el *Monumento al Indio*, en Tucumán (1943, Enrique Prat Gay). El mismo Mariano Benlliure se acercó al monumento de Corrientes de su compatriota Tasso en su *Homenaje a San Martín* en Lima (Perú). Un referente directo a los pedestales de Tasso pudo ser el *Monumento a Martín Miguel Güemes*, en Salta, cuya réplica bonaerense se halla en el parque de San Benito. Fue diseñado en el siglo xix por el escultor argentino Víctor Juan Garino (1775-1858), aunque no se construyó hasta la década de 1920. Aquí, el recurso a la base de piedra para sostener la figura del héroe es narrativo, traduce literalmente el espacio físico en el que se movió el héroe y participa del gusto por lo documental imperante en lo

¹⁵ *Caras y caretas*, n.º 204, Buenos Aires, 30-8-1902, p. 34, y *Caras y caretas*, n.º 213, Buenos Aires, 1-11-1902, p. 43-45.



7. Torquat Tasso, pedestal del *Monumento a San Martín* en la ciudad de Santa Fe (1902).
Fotografía de Cristina Rodríguez Samaniego.

monumental durante el siglo XIX. No podemos afirmar con seguridad que Tasso conociera el proyecto de Garino, aunque debemos considerar dicha posibilidad.

Torquat Tasso utilizó este tipo de bases rocosas para enfatizar esculturas propias, como en el *Monumento al Sol de Mayo* en San Andrés de Giles (fig. 9), también conocido como *Monumento a la Libertad* (inaugurado en 1910), o el espectacular *Monumento al 20 de febrero*, que creó entre 1901 y 1902 en Salta y que se inauguró para la celebración del centenario en 1910 (fig. 8). Casi con seguridad, esta fue la primera ocasión en la que Tasso se decidió a usar el revestimiento de piedra andina, para más tarde recuperarlo en los pedestales a San Martín. Tasso podría haber tenido noticia del proyecto de Garino en el marco de este trabajo, su primer monumento destacado en Argentina, que comparte con el del salteño un uso narrativo de la piedra andina, aunque menor.

El *Monumento al 20 de febrero* es una de las obras más singulares del escultor y, sin lugar a dudas, la más ambiciosa. Erigida en el Campo de Castaños, lugar donde se desarrolló la batalla de Salta entre los ejércitos de Belgrano y Tristán, conmemora dicho episodio de la guerra de independencia. Tasso ganó el concurso frente a otros seis candidatos. Como puede apreciarse a través de las imágenes, el proyecto que propuso se mantuvo prácticamente igual en su ejecución definitiva. El monumento se compone



8. Torquat Tasso, *Monumento al 20 de febrero* (1901-1902, inaugurado en 1910), Salta, Argentina. Fotografía de Wikimedia Commons.



9. Torquat Tasso, *Monumento al Sol de Mayo* en la ciudad de San Andrés de Giles (1910).
Fotografía de Cristina Rodríguez Samaniego.

de una base cuadrangular, en cuyos extremos se hallan esculturas que representan las virtudes: la prudencia, la justicia, la fortaleza y la templanza. Esta base se alza en forma de pirámide, de la que surgen cuatro escaleras centrales, en cada una de las cuales hay dos leones de bronce. Las escalinatas culminan en una terraza, sobre la que se sitúa el cuerpo central del monumento, con cuatro águilas y coronas de laureles de bronce, que evocan a los cuatro generales que destacaron en la batalla. Coronando la obra, y a veinticuatro metros de altura, se halla la estatua de la victoria en bronce, que se erige sobre una réplica de la cruz de Belgrano. Este monumento representó la culminación de la carrera argentina de Tasso y tuvo gran importancia en la historia de la escultura moderna del país, al contribuir a la popularización del pedestal andino como la solución formal más apropiada para los monumentos nacionales.

Torquat Tasso y el Modelado en la Escuela de Arquitectura de Buenos Aires

No existen elementos documentales que sugieran que Tasso se dedicara a la docencia reglada antes de su llegada a Argentina en 1898, aunque es de suponer que ya tuviera en Cataluña discípulos que le ayudaran en su taller, entre los que tenemos que destacar al célebre Manuel Hugué (1872-1945), conocido como Manolo. También los tuvo en su taller bonaerense. Merlino destaca a Hernán Cullen Ayerza (1879-1936), Alberto Lagos (1885-1960), Gonzalo Leguizamón Pondal (1890-1944), Juan Carlos Oliva Navarro (1888-1951) y Antonio Sibellino (1891-1960).¹⁶ También sabemos que Tasso fue maestro de Rogelio Fernández Roberts, al menos durante cuatro años.¹⁷

Torquat Tasso accedió a la cátedra de Modelado de la Escuela de Arquitectura de Buenos Aires en 1901, y se jubiló en 1934, pocos meses antes de morir. Casi con seguridad, en su contratación tuvo algo que ver, si no mucho, el arquitecto de origen noruego Alejandro Christophersen, a quien Torquat había conocido poco después de su llegada y con quien mantuvo gran amistad durante el resto de su vida. A la muerte de Tasso, Christophersen escribió un artículo en el que lo describía con cariño y respeto.¹⁸ Como es sabido, este último fue uno de los responsables, junto a Huerdo, del primer plan de estudios de la Escuela de Arquitectura autónoma, a la que se confirió una orientación «artística», en contraposición a la formación eminentemente técnica y científica de los estudios de Ingenie-

¹⁶ Adrián MERLINO, *Diccionario de artistas plásticos de la Argentina. Siglos XVIII, XIX i XX*, Buenos Aires, Imprenta Jorge Batmalle, 1954, p. 258-259.

¹⁷ «Un nieto del cacique Namuncurá. El escultor Rogelio Fernández Roberts», *Caras y caretas*, n.º 660, Buenos Aires, 25-5-1911, p. 106.

¹⁸ Alejandro CHRISTOPHERSEN: «Recuerdos de Tasso», *Revista de Arquitectura*, n.º 170, Buenos Aires, 2, 1935, p. 81.

¹⁹ Ramón GUTIÉRREZ, *Sociedad Central de Arquitectos. 100 años de compromiso con el país. 1886-1986*, Buenos Aires, Sociedad Central de Arquitectos, 1993, p. 307.

²⁰ Edouard CHANOURDIE: «La Escuela de Arquitectura», *Revista Técnica*, n.º 124, Buenos Aires, s.f., p. 405.

²¹ E. LE MONNIER: «Proyecto de Escuela-Taller y sus derivados», *Arquitectura*, n.º 97, Buenos Aires, 3/4-1915, p. 14.

²² Alejandro CHRISTOPHERSEN: «El balance de un siglo de Arquitectura», *Revista de Arquitectura*, Buenos Aires, n.º 13, 9/10-1917, p. 7.

²³ «Nuestros profesores. Taller de Modelado», *Revista de Arquitectura*, n.º 57, Buenos Aires, 9-1925, p. 325.

²⁴ Alejandro CHRISTOPHERSEN: «Recuerdos de...», *op. cit.*, p. 81.

ría, a los que Arquitectura había estado supeditada con anterioridad. Para ello se contrató a un grupo de profesores, entre los que se encontraba Tasso en la cátedra de Modelado, Ernesto de la Cárcova en Dibujo de figuras y, por último, Carmignani, que dictaba Ornato.¹⁹

El peso específico de lo artístico, en general, y del Dibujo, en particular, fue muy importante en la escuela y tuvo mucha permanencia temporal, desde 1901²⁰ hasta la reforma de la década de 1940. Contribuyeron a ello tanto la implantación de los talleres, efectiva tras la reforma de 1914-1915, como la prueba de paso entre el primer y el segundo curso, en la que, además de conocimientos técnico-científicos, el alumno debía demostrar otros de carácter artístico.²¹ Todo ello ayudó a forjar la carrera académica de Torquat Tasso, confiriéndole un lugar destacado entre el profesorado. De hecho, en 1925, el escultor desempeñó también el puesto de consejero de la escuela. La asignatura que tuvo a su cargo, Modelado, consistía sobre todo en la copia del yeso y del natural. Se empezó a impartir en el segundo año durante cuatro horas semanales. Más tarde, la asignatura se dividió en dos unidades, que se daban en el segundo y el tercer año, para pasar, en 1929, a corresponder tan solo al tercer año de estudios. Resulta evidente el sesgo clásico que, en ese momento, tenía el Dibujo en la escuela, que a veces llegaba a comprometer la originalidad de la arquitectura, como el mismo Christophersen denunció en alguna ocasión.²² La docencia de Tasso en la institución no superó los límites de lo propiamente académico, ni por cronología ni quizá tampoco por credo personal.

En 1906, Bartolomé, hijo de Tasso, accedió también al cuerpo de profesores de la escuela. Durante la década de 1920, fue jefe de trabajos prácticos del taller de Modelado que dirigía su padre, y llegó a ser un maestro bastante popular, si se hace caso de lo que aseguraba la *Revista de Arquitectura*.²³

La integración de Torquat Tasso al plantel del centro, tanto en lo personal como en lo profesional, se pone de manifiesto en su participación en el homenaje a compañeros, como el que se le hizo a Pablo Hary en 1925, o su estatua al ingeniero Huergo, ya mencionada, en el patio de la Facultad de Ingeniería. De su labor docente, Christophersen escribió: «Él supo transmitir sus entusiasmos de artista y su cultura de hombre a varias generaciones de discípulos que guardan fielmente, como precioso recuerdo, la hermosa herencia que les ha legado».²⁴ Retirado de su actividad, Torquat Tasso murió en su casa de la Avenida Gaona el 6 de febrero de 1935, a los setenta y nueve años de edad.

Antoni Coll i Pi y otros docentes universitarios catalanes en Chile

La docencia artística oficial en Chile se consolidó a mediados del siglo XIX con la creación de la Escuela de Bellas Artes en 1849, justo el mismo año en el que se fundó la Academia provincial de Bellas Artes de Barcelona. Los primeros directores de la institución y de los cursos que de ella dependían fueron extranjeros, sobre todo italianos y franceses. De hecho, tal y como ya comentó Víctor Carvacho, la estructura del aprendizaje estaba basada en el sistema académico francés, hecho que se hace patente en los estudios de Escultura, que se iniciaron en 1854.²⁵ Bajo la dirección de Virginio Arias, la Escuela se modernizó: se añadieron distintas asignaturas y en 1905 se inauguró la Escuela de Artes Decorativas. Para el desempeño de la docencia en dicha escuela se contrató a cuatro artistas catalanes: Antoni Coll i Pi; Antoni Campins, de la célebre saga de fundidores de Masriera i Campins; Baldomer Cabré Maclíé, y Joan Pla. Por desgracia no ha sido posible encontrar detalles biográficos de dichos profesionales, más allá de lo concerniente a sus labores en la escuela.

Por aquel entonces, el director del centro era el periodista y crítico de arte Manuel Rodríguez Mendoza, quien proyectó modificar la orientación industrial y obrera con la que había nacido la escuela. Rodríguez había ejercido de cónsul de Chile en España y conocía bien la cultura y las artes de la península Ibérica. Aunque no podemos probarlo documentalmente, resulta plausible que fuera Rodríguez quien promoviera y gestionara las contrataciones. A su muerte, en 1910, y después de un tiempo clausurada, la escuela perdió su independencia y pasó al sótano de la nueva sede de la Escuela de Bellas Artes, el actual Museo de Bellas Artes de Santiago. Continuó hasta 1927 sin grandes cambios, fue nocturna y con una clara vocación obrera.

Antoni Coll i Pi firmó su contrato en Madrid, en noviembre de 1906, y se trasladó a Chile casi de inmediato con su esposa y su ahijado de ocho años.²⁶ Su sueldo era de 3.600 pesos chilenos al año, como el de sus compañeros. A su cargo tenía las asignaturas de Dibujo ornamental y Pintura decorativa, que le ocupaban de una y media a dos horas diarias. En ellas se iniciaba en los rudimentos del dibujo de adorno y de figuras, y en el conocimiento del color. Por su parte, Pla se ocupaba de Escultura decorativa tallada en madera; Cabré, de la clase de Desbaste y práctica; Campins, de la de Fundición en bronce, y completaba el plantel el chileno Simón González, con Escultura ornamental y decorativa. Los contratos de estos docentes fueron renovados en 1911 hasta 1915,²⁷ aunque tal vez solo Campins y Coll desempeñasen sus obligaciones hasta esa fecha.²⁸

²⁵ Víctor CARVACHO, *Historia de la escultura en Chile*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1983, p. 183-185.

²⁶ *Memoria histórica de la escuela de Bellas Artes de Santiago de Chile, presentada al Consejo de Instrucción Pública con motivo de la celebración del aniversario secular de la Independencia*, Santiago de Chile, Cervantes, 1910, p. 39.

²⁷ *Idem*, p. 34-36, 40-41.

²⁸ *Anales de la Universidad de Chile*, tomo CXXXVI, Santiago de Chile / Valparaíso, Sociedad Imp. Litogr. Barcelona, 1915, p. 522.

²⁹ Enrique MELCHERTS, *Introducción a la Escultura Chilena*, Valparaíso, 1982, p. 148.

³⁰ Víctor CARVACHO, *Historia de la escultura...*, p. 185-186.

³¹ *Anales de la Universidad de Chile. Memorias científicas y literarias*, tomo CXXIV (enero a junio), Santiago de Chile, Cervantes, 1909, p. 216, 164-165, 194-195.

³² *Anales de la Universidad de Chile*, Santiago de Chile, Universo, 1924, p. 759.

³³ *Anales de la Universidad de Chile. Boletín de Instrucción Pública Secundaria y Superior*, Santiago de Chile, Establecimientos gráficos de Balcells & co, 1926, p. 376-377.

³⁴ Lisa Flora VIONMAA TANNER, *Guía para el visitante: Escultura pública del monumento conmemorativo de la escultura urbana. Santiago 1792-2004*, Santiago de Chile, Ocho Libros Editores, 2004, p. 170-179.

³⁵ *Catálogo de la Exposición Anual de Bellas Artes de 1943*, Santiago de Chile, Ercilla, 1943, p. 53-59.

Ambos participaron activamente en la vida expositiva santiaguina, y colaboraron en la materialización del *Monumento a Ercilla* de la ciudad, en el que también trabajó el arquitecto catalán residente en la ciudad, Josep Forteza (Barcelona, 1863 – Santiago, 1946).

En esta época se consolidó la primera generación de escultores formados en el país,²⁹ caracterizados en lo formal por la conservación de la tradición clásica, de lo real tamizado por el ideal, aunque aspirando a plasmar sentimientos y emociones.³⁰ El modelo, quizá más que la Argentina coetánea, es Europa. Coll i Pi participa de este gusto por lo académico que se difunde desde las instituciones del momento; sin ir más lejos es el autor de las cariátides de la sala central del Museo Nacional de Bellas Artes, así como de las que ornamentan el Palacio de Justicia de la capital chilena.

En julio de 1909, Coll i Pi fue nombrado profesor de la recientemente creada asignatura de Modelaje en la Escuela de Arquitectura de Santiago, y ocupó el mismo cargo que desempañaba Tasso en Buenos Aires. La escuela dependía de la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas de la Universidad de Chile. El sueldo era de 1.800 pesos. Como en Buenos Aires, la Escuela de Arquitectura buscaba, con la introducción de una asignatura de este tipo, mejorar los conocimientos artísticos de sus alumnos, frente al exceso de técnica que se consideraba que limitaba el aprendizaje de la arquitectura en ese momento. Al mismo tiempo que Modelado se organizó el curso de Dibujo y acuarela, que impartiría el francés Ernest Courtois; el de Teoría del arte, con Alfredo Benavides,³¹ y el de Teoría de la arquitectura, con Juan A. López.³²

Coll i Pi se jubiló en 1926, después de diecinueve años como docente, afectado por una enfermedad que le imposibilitaba seguir trabajando. En el momento de su cese impartía doce horas de clase a la semana en la Escuela de Bellas Artes y nueve en la de Arquitectura.³³ Poco tiempo después de su jubilación, en 1929, la Escuela de Bellas Artes pasó a integrar la Universidad de Chile.³⁴ Coll murió en su domicilio de la Calle Villavicencio, esquina Lascarria, de Santiago, en 1943. Tras su fallecimiento se produjeron algunos discretos homenajes.³⁵ Y, más tarde, el silencio.

Conclusión

Torquat Tasso y Antoni Coll llegaron a América siendo ya autores con cierta trayectoria en el contexto catalán, con obra en el espacio público, vinculada a lo académico en lo formal y lo conceptual, pero sin haber alcanzado todavía el éxito. La culminación de sus carreras tuvo lugar en

Argentina y Chile. Tasso logró prosperar en una ciudad en la que la competencia era importante, y en la que probablemente se hubiera quedado relegado al desempeño de encargos de la comunidad catalana o española, de no haber sido por su labor universitaria y sus contactos en el mundo académico, que le proporcionaron comisiones oficiales y prestigio social. En Santiago, Coll no tuvo que hacer frente a un volumen de escultores tan notable como en Buenos Aires, aunque su procedencia extranjera le resultó beneficiosa para su carrera y, con el tiempo, se convirtió en un escultor oficial que participó en proyectos tan importantes como la decoración escultórica del Museo de Bellas Artes, la estación de Mapocho o la del Palacio de Justicia de la capital. Vale la pena añadir, pese a su carácter de anécdota, la existencia de una calle con su nombre en un barrio residencial de la ciudad y la especial protección de la que goza su antigua casa, en la calle Villavicencio.

Se convirtieron en docentes universitarios aproximadamente en la misma época, y ambos impartieron Modelado en los estudios de Arquitectura. Ejercieron su labor en un momento de reformas universitarias, en el que lo artístico y lo europeo poseían un valor esencial en la arquitectura argentina y chilena. Tanto en su labor como escultores como en la de profesores universitarios, fueron responsables de la transmisión de patrones y conocimientos adquiridos en Cataluña a las siguientes generaciones de autores americanos, tanto escultores como arquitectos. En el caso de Coll, además, cabe destacar sus tareas de formación de los artesanos que asistían a sus clases gratuitas y nocturnas en Artes Decorativas. El escultor Óscar González Cruz fue uno de sus discípulos, y llegó a dirigir, en 1947, la Sociedad Nacional de Bellas Artes de Chile.³³ Y de la misma generación de González, el célebre escultor Domingo García Huidobro (Santiago, 1899-1974) declaró que se consideraba discípulo de Baldomer Cabré.³⁴

Torquat Tasso y Antoni Coll asistieron a un proceso de modernización de la escultura en sus países de acogida, y participaron también en él. Su obra no abandonó nunca la figuración, matizando lo académico con una vocación naturalista y, a veces, romántica. Esta mezcla de estilos, exportada de Cataluña, fue puesta de relieve en América y popularizada a través de la estatuaria en espacios públicos y, sobre todo, de la docencia, tanto universitaria como de taller. Hemos analizado cómo contribuyeron al proceso de descrédito del monumento clásico y cómo Tasso fue una de las figuras esenciales a la hora de abordar la génesis del pedestal andino, una solución tipológica que se considera genuinamente americana. Tasso y Coll fueron artistas muy activos en el ámbito profesional, así como jurado en distintas sociedades artísticas, al mismo tiempo que expusieron su obra, sobre todo en el marco de los salones oficiales. Su influencia y maestría

³³ *Catálogo de la Sociedad Nacional de Bellas Artes. Salón Nacional de 1941*, [s.l.], [s.i.], p. 45.

³⁴ Víctor CARVACHO, *Historia de la escultura...*, p. 212.

alcanzan, por tanto, ámbitos distintos y de relevancia en el devenir de la práctica y la docencia escultórica en la Argentina y Chile de su momento. Su papel es el de puente entre dos generaciones; la primera, de escultores argentinos y chilenos, y la segunda y la tercera, más proclives a la experimentación formal y a la desvinculación de lo convencional.

Cristina Rodríguez Samaniego
Universidad de Barcelona
cristinarodriguez@ub.edu

Irene Gras Valero
Universidad de Barcelona
igrasv@ub.edu

ARTISTAS CATALANES EN LAS UNIVERSIDADES ARGENTINAS Y CHILENAS A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX

Este artículo aborda el tema de las relaciones artísticas entre Cataluña y el Cono Sur, durante la primera mitad del siglo XX, de la mano de un grupo de artistas, principalmente escultores formados en Barcelona, que se instalaron en Buenos Aires y Santiago de Chile, y que, además de destacar por la escultura pública que allí desarrollaron, también desempeñaron la docencia universitaria en sus lugares de adopción, formando a nuevas generaciones de profesionales. Las figuras estudiadas hoy son poco conocidas en nuestro país —incluso algunas de ellas resultan casi inéditas—, pese a haber ocupado lugares destacados en el ambiente cultural e intelectual argentino y chileno de su época. El texto hace hincapié en cómo estos artistas exportaron los conocimientos adquiridos en España a América, y en cómo desarrollaron sus labores profesionales, tanto en su producción artística como en su tarea docente. En un momento relevante en lo que atañe a migraciones españolas hacia las antiguas colonias y de modernización de los paradigmas culturales americanos, el conocimiento de la obra de estos artistas resulta particularmente interesante. Su contribución al desarrollo de la escultura contemporánea y del sistema universitario americanos, no estudiada hasta el momento, es uno de los puntos relevantes del texto.

Palabras clave: escultura, relaciones Cataluña-América, Argentina, Chile, arte moderno.

CATALAN ARTISTS IN THE UNIVERSITIES OF ARGENTINA AND CHILE IN THE EARLY TWENTIETH CENTURY

This paper considers the artistic relationships between Catalonia and America during the first half of the twentieth century, focusing on a group of sculptors from Barcelona that settled in Buenos Aires and Santiago. They undertook public sculpture but were also university professors, teaching younger generations. In spite of having been important figures in their intellectual and cultural contexts, these artists remain relatively unknown in Spain —some, entirely so—. The article aims to show how these artists exported their knowledge and skills abroad and how they applied these to their professional tasks in both art and education. In a crucial moment in history, when migration and modernization became two major aspects in Catalan-American relationships, the work of these artists is particularly interesting. This paper provides new insight into their contribution to the development of both contemporary sculpture and American university systems, which has not been studied until now.

Keywords: sculpture, Catalonia-America relationships, Argentina, Chile, modern art.