LA HABANA ESCULTÓRICA: DE LA GIRALDILLA A LENNON

María de los Ángeles Pereira

*Profesora Titular del Departamento de Historia del Arte
Universidad de La Habana*

ABSTRACT: *Public sculpture accompanied Havana's architectural and urban development from its origin through its consolidation as a modern city towards the late 19th and first decades of the 20th Centuries. This substantially contributed to form the city's profiles and to grant Havana those massive dimensions that characterize it as the Cuban capital. The development of commemorative monuments reflects both the repertoire of icons of the Cuban nation throughout its historical process, and the evolution of the aesthetic course towards a formal and conceptual renewal that eventually granted this artistic expression a leading role within the Cuban culture.*

KEY WORDS: *Cuba; Havana 19th and 20th Centuries; Cuban sculpture; Commemorative monuments.*

I

Cuando el General Juan Bitrián de Viamonte –quien asumió la gobernación de la ciudad capital de Cuba hacia el final del último tercio del siglo XVII (1630-1634)– mandó edificar la torre del Castillo de la Real Fuerza y la hizo rematar con una discreta giralda, estaba lejos de imaginar que aquella iniciativa inauguraba la historia de la escultura pública habanera, y que la joven india representada en bronce se erigiría muy pronto en el símbolo de la villa de San Cristóbal de La Habana.

En efecto, *La Giraldilla* –así denominada por su condición de veleta antropomórfica destinada a indicar a los marinos la dirección del viento–, es la primera obra artística que se conserva realizada en la Isla y ha llegado a identificarse con el nombre de la ciudad capital, “*al punto que se dice que aquéllos que visitan nuestra tierra y*

SCULPTURAL HAVANA FROM LA GIRALDILLA TO LENNON

RESUMEN: La escultura pública acompañó al desarrollo arquitectónico y urbanístico de La Habana desde su surgimiento hasta su cabal consolidación como ciudad moderna hacia finales del siglo XIX y primeras décadas del XX, contribuyendo de modo sustancial a la configuración de sus perfiles y a la monumentalidad que la caracteriza como capital de Cuba. El desarrollo del arte monumental conmemorativo, además de reflejar el repertorio icónico de la nación cubana a lo largo de su proceso histórico, constituye un reflejo de la evolución de los derroteros estéticos en el tránsito hacia una renovación formal y conceptual que, finalmente, coloca a esta manifestación en un lugar protagonista entre de las diferentes expresiones de su cultura artística cubana.

PALABRAS CLAVE: Cuba; la Habana siglos XIX y XX; escultura cubana; arte monumental.

que no lo han observado, han venido a La Habana y no la han visto” (Venegas, 1990, 30). Su autor, Gerónimo Martínez Pinzón, puede ser considerado entonces el primer escultor nacido en esta villa, al parecer predestinada a engalanar con bronce y con mármoles sus principales edificios, plazas y avenidas desde aquellos primeros siglos coloniales.

En cuanto al arte conmemorativo, el primer exponente habanero se localiza en los inicios de la segunda mitad del siglo XVIII, cuando la caída de la vieja ceiba –“*la más temprana representación del municipio de la Villa de San Cristóbal de La Habana*” (Venegas, 1986, 93)– motivó la construcción de una columna pétreo, de unos ocho metros de altura, la cual marca el sitio donde radicó aquel primer símbolo de justicia y derecho ciudadanos: *La Columna de Cajigal*, así llamada en tanto fue levantada por iniciativa del gobierno de Francisco Cajigal de la Vega hacia el año

1754, en conmemoración de la celebración de la primera misa y del primer cabildo.

En el siglo siguiente, específicamente en 1827, se acometió la remodelación y ampliación de esta obra: la primitiva columna fue rematada por una nueva imagen de la Virgen del Pilar y enriquecida con nuevos elementos, construyéndose entonces ese sobrio edificio de inspiración griega: *El Templete*, fiel exponente del lenguaje neoclásico, en cuyo interior se instalaron las tres grandes pinturas murales ejecutadas por el artista francés Juan Bautista Vermay, todas alusivas a la fundación de la ciudad en 1519. Quedó así constituido el más antiguo conjunto conmemorativo de La Habana y de la Cuba colonial, una obra de franca atmósfera y vocación clásicas, emplazada en la Plaza de Armas –la primera de las plazas mayores habaneras– que también fuera oportunamente remodelada durante el último tercio del siglo XVIII.

Precisamente por aquellos años, bajo el influjo de las transformaciones políticas y administrativas que experimentó la Corona tras la recuperación de la Habana en 1763, y como resultado bastante inmediato de la aplicación de las fórmulas del llamado Despotismo Ilustrado en sus posesiones americanas, tuvo lugar el replanteamiento del cuerpo arquitectónico y urbanístico de la capital de la Isla, con el diseño de un Plan de Obras Públicas que se inicia bajo el mandato del Gobernador Marqués de la Torre (1771-1776). Este proyecto estuvo acompañado por un importante despliegue de la escultura pública en tanto manifestación llamada a desempeñar un papel muy activo en la nueva estructuración de las funciones urbanas. En tal sentido se destacaron las numerosas fuentes que fueron ubicadas en los nuevos paseos perimetrales y en otros puntos claves del trazado de la ciudad, otorgándole singular relevancia a sus respectivos entornos como nuevos núcleos de las actividades recreativas de la población capitalina.

La primera mitad del siglo XIX no fue menos pródiga en cuanto a la presencia del arte público vinculado a la cualificación de las más importantes avenidas. Durante el período de Gobierno de Don Miguel de Tacón, especialmente interesado en las intervenciones urbanas con un nítido propósito de exaltación simbólica del poder colonial, se emprende la remodelación del propio Paseo del Prado (y de sus numerosas fuentes) y de la llamada Alameda de Paula (el más connotado eje vial intramural) donde fue ubicada,

en 1847, una singular fuente conmemorativa dedicada a los héroes de la marina española –la *Columna O'Donnell*–, que fue popularmente bautizada con el nombre de su patrocinador, el Capitán General O'Donnell.

La mejor dotada de nuestras avenidas del XIX en lo que respecta al número de fuentes, rotondas, arbolado y mobiliario urbano –más poblada incluso que el Paseo del Prado– fue la denominada Alameda de Tacón, también conocida como Paseo Militar o de Carlos III. Allí se dispusieron en poco más de un año (1836-1837), en el ámbito del llamado Plan de Obras Públicas de Don Miguel de Tacón, cuatro fuentes bien pródigas en alegorías grecolatinas y un abundante número de estatuas y bustos representativos de diferentes divinidades olímpicas, estos últimos destinados a embellecer los jardines de la llamada Quinta de los Molinos, casa de recreo del Capitán General.

No obstante, lo mejor de la escultura pública decimonónica en La Habana (y en toda Cuba) se le reconoce y agradece al prodigio y talento de un escultor italiano: Giuseppe Gaggini, cuya labor enalteció a esta ciudad con realizaciones emblemáticas que le otorgaron tempranamente un sello de grandeza, singularidad y distinción. El es el autor de la *Fuente de los Leones* –inspirada en la homónima fuente granadina y que, como aquella, exhibe las clásicas figuras de la heráldica española–, que fuera instalada en 1836 como ornamento focal de la Plaza de San Francisco; y es también el creador de la archiconocida *Fuente de la India o de la Noble Habana* (fig. 1), emplazada en 1837 en las inmediaciones del Campo de Marte y rápidamente devenida el símbolo más popular de la ciudad en la pasada centuria. Esta última fue considerada en su *tiempo* “lo mejor que ha venido a la América”. Se emplazó cuando llegó de Italia, en 1837, frente a la salida de la Puerta de la Tierra y de espaldas a la Puerta del Este, también llamada de Tacón, desalojando de su antiguo recinto a la *Estatua del Rey Carlos III* que allí estuvo ubicada desde 1803. La figura que corona el conjunto representa a una *gallarda joven india que mira hacia el Oriente* evocando a la ciudad de La Habana.

Tal alegoría fue plenamente intencionada. Frente al Plan de Obras Públicas emprendido por el ya mencionado Gobernador español, cuyo objetivo político era la apropiación simbólica del cuerpo de la ciudad en tanto expresión del progreso de la Colonia al amparo de la Metrópolis, se hizo

1. Giuseppe Gaggini, Fuente de la India o de la Noble Habana, 1837. La Habana.

notar la respuesta de la oligarquía criolla que emprendió un plan paralelo de iniciativas urbanas liderado por el ilustre hacendado habanero, Conde de Villanueva. La ejecución de la *Fuente de la India* constituyó parte esencial de ese plan "alternativo"; como lo explica Carlos Venegas, la obra escultórica fue manifiestamente concebida como una "alegoría de la ciudad; con una actitud serena, porte y perfil clásicos, la figura femenina se disfrazaba de indígena, lo que equivalía a decir de autóctona, convirtiéndose en el símbolo más popular de La Habana del siglo XIX" (Venegas, 1990, 30).

Algunas voces le criticaron a su autor el anacronismo de modelar a una india con facciones griegas, otros le perdonaron el desliz atribuyéndoselo, comprensivamente, a los modelos europeos de la estatuaria que debieron signar sin remedio su gusto e ideal estéticos. Pero al margen de la voluntad consciente de Gaggini "la híbrida solución de una india neoclásica, precursora de las futuras imágenes literarias de nuestra poesía siboneyista, sintetizaba como ninguna otra el anhelo de modernidad y el impulso civilizador de la aristocracia nativa" (Venegas, 1990, 30). De modo que le

debemos al virtuoso artista genovés, verdadero pionero de nuestro arte escultórico, no sólo la autoría de esa imagen símbolo del espíritu de rebeldía y resistencia secular de los cubanos, sino también la oportunidad de presentar a nivel público un valioso exponente de buen hacer, que impuso su calidad frente a la pléyade de mediocres estatuas de monarcas hispanos.

Ciertamente, más allá de las fuentes, la tipología monumental de mayor peso y presencia en La Habana colonial fue la estatuaria conmemorativa. Entre los exponentes que la conforman sobresalen la ya referida *Estatua de Carlos III* y la *Estatua de Fernando VII*. La primera, fue ejecutada en España por el escultor logroñés Cosme Velásquez, quien por aquel entonces se desempeñaba como Director de la Academia de Bellas Artes de Cádiz, y fue emplazada en 1803 en el denominado Campo de Marte (en las inmediaciones de la muralla); más tarde (hacia 1836), se le trasladó al umbral del mencionado Paseo de Tacón o Paseo Militar, el que a partir de entonces recibió el nombre de Paseo de Carlos III. La *Estatua de Fernando VII*, por su parte, realizada en 1834 y ubicada en el mismo centro de la Plaza de Armas

(para rendir tributo al monarca fallecido el año anterior), es autoría del también hispano Antonio Solá –Académico de San Fernando y San Lucas–, quien ejecuta el encargo en la ciudad de Roma. Ambas piezas evidencian en sus respectivas facturas la influencia de los códigos neoclásicos fríamente interpretados e incorporados en las Academias europeas de la época, fundamentalmente la española y la italiana, que son las de mayor incidencia, sin duda, en las producciones plásticas que la Isla importa o que en la misma se ejecutan a lo largo de todo el siglo XIX.

Completa la galería de los monarcas esculpidos la marmórea *Estatua de Isabel II*, pieza de 1855 que le fue encargada al artista francés Philippe Garbeille para ser ubicada en el Parque Central, donde sustituyó a una minúscula imagen de bronce de la propia soberana que allí fuera ubicada en 1840¹. Mientras que, a otro artista italiano –G. Cucchiari–, de quien se dice que llegó a la Isla a través de su compatriota Gaggini, se atribuye la autoría de otra pieza fundamental de la escultura conmemorativa habanera de la época colonial, aunque ubicada, en este caso, en el interior de un importante edificio. Nos referimos a la *Estatua del Almirante Cristóbal Colón* (1860), colocada el majestuoso patio central del Palacio de los Capitanes Generales donde se alza sobre un alto y sencillo pedestal la imagen sobria, elegante y hermosa del descubridor de América. Esta es, por lo demás, la única de las obras hasta aquí mencionadas que se mantuvo inamovible y se encuentra todavía en su emplazamiento original, quizás precisamente por el hecho de no haberse visto sometida a los avatares que impuso a todas sus contemporáneas la incesante dinámica del desarrollo urbano.

A propósito del arte escultórico durante los siglos coloniales, el Dr. Luis de Soto, la voz más autorizada de la crítica y la historia del arte cubano en lo que respecta a esta manifestación, escribió en 1953: “*Nuestra escultura en la centuria pasada como en las precedentes sigue siendo cubana sólo por el lugar de su emplazamiento, y, a veces, por el tema, ya que son sus autores extranjeros y el contenido de las obras se ajusta a las tendencias en boga en la Europa de entonces*” (Soto, 1953, 582).

En realidad, sólo la última de las esculturas públicas realizadas en el siglo XIX es obra de un creador cubano. Se trata del *Monumento al Brigadier de Ingenieros Francisco de Albear y Lara* (autor del acueducto de La Habana y de

otras importantes obras civiles de la época) que fuera erigida en 1893 en una pequeña plaza muy próxima al Parque Central (en la intersección de las calles Obispo, O'Reilly, Zulueta y Bernaza) y que fue ejecutada por José Villalta de Saavedra, el primer escultor cubano, formado como artista primero en Canarias, y luego en Carrara, en Florencia y, por último, en Roma.

Las tres últimas piezas mencionadas denotan una sensible mejoría en cuanto al nivel de ejecutoria artística cuando se las compara con las anteriores, pero ni siquiera las honrosas excepciones nos permiten evaluar de positivo el saldo artístico global de las producciones conmemorativas de La Habana durante la etapa colonial. Salvando las distancias apreciables entre unas piezas y otras, las unifica a todas, en última instancia, la rigidez del lenguaje académico que se expresa en el tratamiento del retrato escultórico así como el esquematismo y la alta dosis de improvisación con que suele resolverse, en la mayoría de los casos, su inserción en el entorno ciudadano.

Mucho más meritorios que la pléyade de estatuas vinculadas a las fuentes públicas y a la desbalanceada galería de marmóreos monarcas y otros personajes ilustres, resultaron los trabajos escultóricos integrados a los más importantes monumentos funerarios que a finales del siglo pasado fueron erigidos en el Cementerio “Cristóbal Colón”. Baste mencionar aquí las dos obras de mayor repercusión en esta tipología, a saber: el *Mausoleo de los ocho estudiantes de medicina fusilados en 1871 por el gobierno colonial* (1891), y, el *Mausoleo de los bomberos víctimas de la hecatombe del 17 de mayo de 1891* (1897).

El cubano José Villalta Saavedra –quien también fuera el autor del grupo escultórico titulado *Fe, Esperanza y Caridad*, que remata la entrada monumental de la necrópolis (donde representó el tema de las virtudes teologales) y de los relieves que decoran sus muros con interpretaciones de *La Crucifixión* y *La resurrección de Lázaro*– ganó mediante concurso el derecho a erigir el referido *Mausoleo de los ocho estudiantes de medicina...*, en el cual representó a través de figuras femeninas de cuidadora factura (hechas en el mejor mármol de Carrara) los elevados conceptos de “La Conciencia Pública”, “La Justicia” y “La Inocencia”, ubicándolas en una estructura arquitectónica compacta, de forma piramidal, rematada por la consabida columna trunca cubierta con manto y corona. Por su parte, los

españoles Julio Martínez Zapata (arquitecto) y Agustín Querol (escultor) resolvieron el *Mausoleo de los bomberos...* a partir de un esquema compositivo similar, de cuerpo arquitectónico central escalonado, coronado en este caso por un grupo escultórico que simboliza al "Ángel de la Fe" conduciendo en brazos a una víctima hacia "La Inmortalidad", y flanqueado en los cuatro ángulos del basamento por cuatro bellísimas alegorizaciones de "El Dolor", "La Abnegación", "El Heroísmo" y "El Martirio".

Tal vez pueda objetársele a ambas realizaciones que los atisbos románticos de sus contenidos y la espiritualidad que debía dimanar de tales interpretaciones quedaran parcialmente aprisionados bajo la rigidez y frialdad de un canon compositivo definitivamente marcado por una vocación neoclásica demasiado severa. Pero lo cierto es que, en virtud de la osada monumentalidad de sus dimensiones y de la virtuosa factura de sus exquisitos mármoles, estas obras sobresalen todavía entre los cientos de monumentos funerarios que fueron colmando el cementerio habanero, tanto que hoy día, a más de cien años de su ejecución, siguen dominando en términos de prestancia el arte funerario de una de las necrópolis más hermosas del continente americano.

Fuera de aquel recinto sagrado, ninguna de las piezas escultóricas concebidas para engalanar la ciudad o para rendir homenaje a los monarcas que dictaban los destinos de la Isla se aventuró con similar escala ni con tamaña complejidad en cuanto a su concepción y solución. En este sentido no debe perderse de vista que el hecho de que tales piezas eran ejecutadas en Europa (fundamentalmente en Italia), con un desconocimiento casi total por parte de sus autores acerca de las características específicas del entorno físico al cual estaban destinadas. En la práctica, las estatuas y los bustos, lo mismo que las fuentes, fueron trasladadas de un lugar a otro en virtud de nuevos criterios de proyección urbana, o con el afán de (re)valorizar los niveles de representatividad de determinados edificios, plazas y avenidas. Algunas estuvieron incluso a merced de acontecimientos políticos ocurridos en la lejana metrópolis, los que siempre provocaron alguna que otra resonancia en sus territorios de ultramar.

De manera que a pesar de la importancia que la iniciativa oficial le concedió a este tipo de producciones en lo que respecta a su dimensión simbólico expresiva, y aun cuando

la inmensa mayoría de las obras ejecutadas articulaban con los sucesivos proyectos de crecimiento urbano, las mismas testimonian una concepción todavía muy limitada de la creación monumentaria, sobre todo en lo que atañe a su proyección ambiental. Ellas apenas constituían la génesis, el boceto preliminar de una ciudad que solo a partir de la centuria siguiente alcanza a definir y a consolidar su imagen monumental.

II

El cambio de siglo –en nuestro caso asociado con el nuevo estatus político de Cuba en virtud de la proclamación de la República en 1902– no comportó significativas rupturas en cuanto a los derroteros esenciales del proceso plástico nacional. Tampoco se interrumpió esa presencia ascendente de la escultura pública en el espacio urbano habanero (y de otras ciudades del país), aunque ahora concurren nuevas circunstancias que matizan con tintes muy propios el desarrollo del arte conmemorativo.

Hasta este momento el quehacer escultórico monumental había dependido, casi absolutamente, de una iniciativa oficial marcada por la voluntad política del régimen de dominación colonial que impuso, como ya se ha explicado, temas, modelos y artistas foráneos. La nueva condición republicana, con la regencia de un gobierno propio, suponía la acción consciente y responsable de un nuevo comitente en favor del encargo y la financiación de obras inspiradas en la tan ansiada vocación nacionalista. La situación, sin embargo, no se tornó mucho más halagüeña debido –entre otros factores– al bajo nivel cultural de la clase que accede al manejo económico y político del país.

En efecto, la carencia de patrones culturales sólidos en esta nueva oligarquía nacional se revirtió en una producción monumentaria apegada a una tradición mimética y desvitalizada desde el punto de vista estético, cuya mirada siguió clavada en el modelo europeo, pero no en aquellas nuevas y atrevidas formulaciones que dimanaban de sus Salones de Independientes, sino en las aletargadas normas todavía vigentes en sus Academias de Bellas Artes. Por si fuera poco, el arte conmemorativo se vio notoriamente contaminado por otras cualidades negativas de naturaleza

extrartística, básicamente asociadas a la demagogia política, a la inercia de la gestión inversionista y al nefasto signo económico de la malversación.

La primera de las obras erigidas fue el *Monumento a José Martí* en el Parque Central capitalino, la cual fue costeadada por suscripción pública con el dinero recaudado por una colecta popular que se inició en pleno año 1900, bajo las difíciles condiciones de la intervención militar estadounidense en la Isla. La estatua fue ejecutada en Florencia en 1902 y traída a Cuba en 1903; tuvo que aguardar otros dos años por el crédito que debía otorgar el gobierno para concretar su emplazamiento. Finalmente, fueron de nuevo las donaciones particulares las que permitieron reunir el dinero necesario para proceder al montaje del monumento cuya inauguración oficial tuvo lugar el 24 de febrero de 1905, en ocasión de la celebración del décimo aniversario del inicio de la segunda etapa de la guerra por la independencia de Cuba.

Durante mucho tiempo se le atribuyó la autoría de este monumento al cubano José Villalta de Saavedra, pero su verdadero realizador fue el escultor italiano Giuseppe Neri, en tanto Villalta fungió solamente como contratista de la obra. En cualquier caso, la pieza no aporta elementos de interés desde el punto de vista de las soluciones formales; sigue estrictamente apegada al impersonal modelo académico reiterado una y otra vez en la estatuaria conmemorativa precedente, aunque a su favor puede apuntarse la factura correcta del material –el mejor mármol de Carrara– y el atildado tratamiento retratístico del Apóstol cubano, en actitud de dirigirse al pueblo. Mientras que, en el orden tipológico, el monumento tampoco revela ningún aspecto novedoso: ubicado en el centro de la ancha explanada del Parque Central –aproximadamente en el mismo sitio donde estuvo situada hasta 1899 la *Estatua de Isabel II*, y en eje con el vecino *Monumento a Francisco de Albear y Lara*– su emplazamiento sustitutivo de la precedente estatua marmórea de la reina prueba cuan endeble seguía resultando el compromiso espacial entre las obras monumentarias y el ambiente en el cual las mismas debían insertarse.

De hecho, son varias las esculturas conmemorativas que bajo análogos presupuestos estéticos fueron poblando los espacios disponibles de una ciudad que se expandía aceleradamente durante los primeros años del siglo y que,

incluso en su antiguo territorio de intramuros, evidencia elocuentes signos de un caro afán de modernización urbana. Así, por ejemplo, en la llamada Plaza de San Juan de Dios, en el parque delimitado por las calles Empedrado, San Juan de Dios, Habana y Aguiar, fue ubicado en 1908 el *Monumento a Miguel de Cervantes* –estatua sedente realizada en mármol– cuya ejecución le fue encargada al escultor italiano Carlo Nicoli por el gobierno de la ciudad. Un lustro más tarde, alrededor de 1913, los franceses Charles Cousin (arquitecto) y Julien A. Lorieux (escultor) ejecutaron en bronce la estatua, también sedente, del pensador cubano *José de la Luz y Caballero*, en este caso bajo el auspicio de la Sociedad Económica de Amigos del País, colocándose la obra en el Parque de la Punta. Mientras que, en la vecina intersección de las calles San Lázaro y Prado, justo allí donde se inicia el ancho paseo peatonal que discurre a lo largo de la otrora Avenida de Isabel II –ahora denominada Paseo de Martí–, otro cubano insigne, el poeta independentista *Juan Clemente Zenea*, era immortalizado en bronce por el escultor valenciano Ramón Mateu, quien realizó la pieza en 1919 por encargo de la Asociación de Amigos de Zenea. Y, a unos metros de distancia, también en la zona de la explanada de La Punta, se erigió en 1921 el *Monumento conmemorativo de los estudiantes de medicina fusilados en 1871*, obra del arquitecto estadounidense A. Barden, consistente en una apretada glorieta de planta octogonal que apenas alcanza a cubrir un fragmento del muro frente al cual se efectuó el fusilamiento de los jóvenes mártires.

Paralelamente, en los prósperos barrios residenciales cuya urbanización se consolidaba gradualmente durante aquellas primeras décadas del siglo XX, la escultura pública –en especial el monumento conmemorativo– se reservó también un lugar importante. En El Vedado, por ejemplo, se erigieron en poco más de un quinquenio tres obras de cierta relevancia: el *Monumento a Francisco Frías, Conde de Pozos Dulces* (1916) –autoría del escultor italiano Doménico Boni–; el *Monumento al General Alejandro Rodríguez Velasco* (1919) y el *Monumento a Tomás Estrada Palma* (1921) –ejecutados ambos por el también italiano Giovanni Nicolini–. Este último, dedicado a quien fuera el primer Presidente de la República, consistió en una figura independiente (de pie) sobre pedestal, que se ubicó en la Calle G (entre Calzada y Calle 5ta)², jerarquizada arteria urbana que también fuera denominada Avenida de los Presidentes en tanto en ella se pretendía ubicar gradualmente –en la medida en que fueran construidos– sendos

monumentos conmemorativos a cada uno de los mandatarios republicanos.

Todas las piezas hasta aquí mencionadas son obras de aceptable factura y discreta concepción realista en tanto figuras que, ya sea en posición sedente, de pie, o resueltas como estatuas ecuestres, se hacen acompañar casi siempre de diversas interpretaciones alegóricas de inspiración grecolatina, acordes con la presunta misión didáctica que le atribuye el Estado a esta manifestación. De esta suerte, los monumentos –como las obras arquitectónicas oficiales de la época– se supeditan servilmente a los códigos *Beaux Arts* copiados de Europa y de los Estados Unidos, según la dócil interpretación de esos artistas extranjeros que, de paso por La Habana o establecidos acá para hacer fortuna, son designados una y otra vez para realizar este tipo de obras por una comitencia oficial que ni siquiera disimula su total menosprecio por el talento local³. Más de una vez se hizo sentir la voz de los profesionales cubanos para denunciar esa nociva preferencia por los artistas foráneos, favoritismo doblemente motivado –tal y como lo explica el arquitecto Aquiles Maza– por razones de anquilosado gusto estético y de inescrupulosa conveniencia económica:

Es de sobra conocida de todos la manera como, con frecuencia, se han levantado y se siguen levantando los monumentos públicos a héroes y altas personalidades nuestras. Por regla general se encargan a contratistas de mármoles y granitos, quienes, a su vez, lo mandan a hacer regularmente a un extranjero; nunca a un artista de mérito, ya que les resultaría muy costoso, sino a un simple copista, "scalpelino" o fundidor. Estos artesanos no saben quién es o fue la persona cuyo retrato talla en mármol o funde en metal... no sabe cómo sentía, como pensaba, qué hizo, qué significado puede tener para el pueblo que lo paga... Al contratista, como es natural, nada de eso le importa; como es justo, él sólo persigue una mayor ganancia en el negocio (Maza, 1937, 35).

El comentario alude, por supuesto, a esa indiscriminada producción de bustos y estatuas que proliferan por la capital del país –y más aún, por otras ciudades y pueblos de toda la Isla– cuyo mérito artístico ni siquiera se aproxima al de los monumentos que hemos referido en estas páginas. Hay que decir, sin embargo que en lo que a La Habana respecta, una parte importante de la monumentalidad conmemorativa rebasó con creces la condición de mero complemento escultórico de parques y jardines

públicos. De hecho, al repasar su comportamiento durante las primeras décadas del siglo XX se la comprueba estratégicamente colocada en los espacios más jerarquizados del desarrollo urbano, al tiempo que los monumentos de mayores dimensiones físicas y máxima relevancia simbólica acompañaron con frecuencia a los rimbombantes programas de embellecimiento y "monumentalización" de la capital. A estas obras se las ubica, por tanto, en las arterias de mayor protagonismo urbano integrándose, casi en su totalidad, al eje vial del Malecón –excepcional "vidriera turística" de La Habana– y extendiéndose, asimismo, a lo largo de la Calle G (o Avenida de los Presidentes) que es la vía que ensarta al imponente litoral con el centro cívico de la ciudad.

Entre esos grandes sistemas monumentarios el primero en construirse fue el *Parque Monumento a Antonio Maceo*, inaugurado el 20 de mayo de 1916. La obra fue objeto de un Concurso Internacional convocado cinco años antes en el que resultó ganador el escultor italiano Doménico Boni. Se ubicó en una plazoleta alargada que se despliega frente al litoral habanero (en el área delimitada por la propia Avenida del Malecón y las Calzadas de San Lázaro y Belascoain) devenida parque público y pobremente completada, *a posteriori*, con algunos elementos de mobiliario urbano y muros bajos de contén para escasas zonas de césped. El conjunto monumental está constituido por un elemento arquitectónico de base circular conformada por plataforma, base zócalo y fuste –hechos de granito y mármol blanco de Carrara– y por elementos escultóricos de bronce integrados a la compacta estructura arquitectónica, rematada por la figura ecuestre de Antonio Maceo. En términos formales y compositivos, la obra se resuelve sobre la base de una rigurosa simetría al distribuir de manera equitativa, en cada uno de los cuatro lados del zócalo y del fuste y en los cuatro ángulos de la plataforma, las múltiples representaciones escultóricas que procuran narrar con lenguaje figurativo, profuso en las notas descriptivas, importantes episodios de la vida del general mambí, así como toda una serie de alegorías de manifiesta inspiración clásica.

Aunque se advierte cierta inspiración rodiniana en el tratamiento plástico de los volúmenes –especialmente en la dinámica que anima los grupos de figuras concurrentes en los altos relieves colocados alrededor del zócalo– el *Monumento a Antonio Maceo* corrobora la sujeción del arte conmemorativo a una dirección académica ortodoxamente

adsrita a los cánones del neoclasicismo europeo (ya para entonces ampliamente extendido por América). Tales códigos son reflejo, en última instancia, del gusto estético del comitente –que es también el de un amplio sector del público– y del ideal estético de creadores decididamente respetuosos de los más convencionales patrones.

Ello explica que un segundo conjunto conmemorativo, el *Monumento a Máximo Gómez*, inaugurado a la altura del año 1935 en el propio eje del Malecón, siga al pie de la letra idénticos presupuestos formales. El italiano Aldo Gamba fue laureado en otro Concurso Internacional de amplio poder de convocatoria entre europeos y norteamericanos que se llevó a cabo entre 1916 y 1919, fecha en que se cierra el plazo de admisión de los proyectos y se lleva a cabo la polémica y controvertida actuación del jurado (Bazán de Huerta, 1994). Y aunque la culminación de la obra estaba prevista para el año 1925 (en ocasión de la conmemoración del vigésimo aniversario de la desaparición física del Mayor General Máximo Gómez) no fue sino hasta fines de 1935 que tuvo lugar su inauguración.

Aquí se nos presenta, de nuevo, una composición piramidal integrada por la monumental plataforma con gradas de acceso y un enorme zócalo cuadrangular con relieves escultóricos marmóreos y figuras exentas en bronce que constituyen sendas representaciones alegóricas de los valores patrios. Completa el conjunto un tercer cuerpo formado por esbeltas columnas dóricas que simbolizan el "Templo de la Patria", sostenido por otro grupo escultórico que, en robustos alto relieves, evoca a la multitud guiada por una figura exenta inspirada en la "Victoria de Samotracia"; todo ello rematado con el retrato ecuestre de quien fuera General en Jefe del Ejército Libertador. Una obra, en resumen, de concepción grandilocuente, con momentos ciertamente virtuosos en el tratamiento de algunos volúmenes exentos, pero imitadora de un modelo académico que, por la intención de dinamismo que pretendió impregnar a los grupos escultóricos, impone el estatismo y la severidad estructural del cuerpo arquitectónico central para erigirse en típico exponente de ese gusto neoclásico adulterado y filtrado por una práctica artística de tintes eclécticos.

Con su colocación en el extremo oeste de la Avenida del Puerto e inicio de la Avenida del Malecón –y en línea recta con otra importante arteria simbólica: la llamada Avenida de las Misiones, antesala del Palacio Presidencial– el *Mo-*

numento a Máximo Gómez dejaba inaugurado en términos de recorrido, la serie de atractivos urbanos del Malecón de La Habana. Así, junto a otras dos realizaciones anteriores –el ya comentado *Monumento a Antonio Maceo* (1916), y el *Monumento al Maine* (1925)– y a otro conjunto muy posterior en el tiempo –el *Monumento a Calixto García*–, esta obra integra y consolida ese espacio simbólico donde se reafirman las aspiraciones escenográficas y monumentales de los proyectos urbanísticos republicanos en los cuales se insertan los grandes sistemas conmemorativos.

El referido *Monumento al Maine* rinde homenaje a las víctimas del hundimiento del buque norteamericano "Maine" en el puerto de La Habana en 1898, hecho que sirvió de pretexto a la intromisión de los Estados Unidos en la contienda bélica hispano cubana. Oficialmente inaugurada en 1925 (aunque el proyecto data de 1913) la obra es autoría del arquitecto cubano Félix Cabarrocas y del escultor español Moisés de Huerta. La misma se plantea estructuralmente a partir de una base escalonada de marcada horizontalidad (escoltada por dos cañones de bronce salvados del hundimiento) en cuyo centro se levantan dos grandes columnas jónicas de mármol rematadas por una monumental águila bronceínea, símbolo de la nación estadounidense⁴; al frente y en la parte posterior se sitúan sendas interpretaciones alegóricas de "La Naturaleza" y "La Fraternidad", esta última representada por dos figuras femeninas alusivas a Cuba y a los Estados Unidos de América. Como quiera que no se trata del homenaje conmemorativo a un prócer de las guerras de independencia o a un militar ilustre, la obra se desmarca del modelo de la estatua ecuestre permitiéndose una discreta novedad plástica y aprovechando al máximo –eso sí–, en términos de visibilidad, su privilegiado enclave en la avenida costera.

Por su parte, el *Monumento a Calixto García*, que fuera ejecutado en 1958 por los artistas estadounidenses Félix Weldon (escultor) y Elbert Peets (arquitecto), retoma al pie de la letra el esquema del retrato ecuestre en bronce. La pieza escultórica sobre pedestal se ubica en el centro de una terraza cerrada por tres de sus lados con muros de granito negro, cuyas caras interiores sirven de soporte a los relieves escultóricos bronceíneos que describen múltiples anécdotas y hazañas bélicas del prócer. De modo que, aun cuando la obra se despoja de las figuras alegóricas tan caras a los creadores italianos y disminuye ostensiblemente el tamaño del pedestal, la misma resulta notoriamente

anticuada para su fecha de realización. Situado al inicio de la Calle G, a pocos metros del litoral, el *Monumento a Calixto García* parece ignorar deliberadamente los signos modernizadores de la arquitectura vecina y se nos muestra tan aferrado como sus predecesores de la primera mitad del siglo al modelo decimonónico que marcó a la monumentalidad conmemorativa habanera.

Ahora bien, ninguno de los conjuntos realizados durante esta etapa alcanza a compararse en dimensiones físicas, desmesura constructiva y pretendida fastuosidad con el *Monumento a José Miguel Gómez* que remata el trazado urbanístico de esa llamada Avenida de los Presidentes, a la altura de los farallones de El Príncipe. Autoría del artista italiano Giovanni Nicolini, la obra fue inaugurada el 18 de mayo de 1936, tras haber sido desoídas todas las protestas públicas que ponían en tela de juicio la legitimidad de la decisión de erigir un conjunto de tamaño magnitud a una figura de mérito histórico obviamente inferior al de los reconocidos próceres mayores de las gestas libertadoras cubanas⁵. La misma constituye exponente supremo de la pésima copia de un modelo foráneo y extemporáneo, toda vez que el proyecto del italiano no consigue otra cosa que repetir, empobrecer y reacomodar los diversos elementos de factura y concepción eclécticas que habían sido empleados en 1911 por su maestro Giuseppe Sacconi en el *Monumento a Víctor Manuel II* situado en la Vía del Foro Imperial de la ciudad de Roma.

De monumento “recargado, anticuado y pretencioso” lo calificó el prestigioso Historiador de la Ciudad de La Habana, Emilio Roig de Leuchsenring (Roig, 1964, 47). En efecto, el conjunto describe una rotonda ocupada por la incongruente superposición de una enorme exedra cubierta de bóvedas, rodeada de plataformas, terrazas, escalinatas, fuentes y un conglomerado de figuras y grupos escultóricos de aliento monumentalista en el que los volúmenes marmóreos y bronceos constituyen una asfixiante aglomeración de representaciones alegóricas, todo ello rematado por una estatua de bronce de José Miguel Gómez (de más de tres metros de altura) escoltada por otras dos alegorizaciones talladas en mármol y circundado –a lo largo del basamento– por relieves alusivos a las glorias del homenajeado como general del ejército mambí y como Presidente de la República. Su concreción a contrapelo de todas las críticas de que fue objeto, así como la fastuosidad de su construcción al margen del complejo cuadro político y social

que vivían el país y el mundo en el año 1936, deviene una prueba irrefutable de la falta de ética y del muy cuestionable juicio crítico de aquella comitencia estatal.

Abundan en el panorama monumental de esos años los ejemplos de posposiciones absurdas, de aplazamientos inexplicables, de prolongados espacios de silencio entre el anuncio de un proyecto o de un concurso –con la correspondiente asignación de un decoroso presupuesto para propiciarlo– y la real concreción de ese proyecto o de ese concurso finalmente disminuido, adulterado y, en algunos casos, sustituido por otro. De modo que, a la asfixiante realidad de una orientación artística fiel al modelo europeo de anquilosada norma académica se añaden, en una buena parte de las esculturas públicas de temática conmemorativa, la mediocridad artística de las realizaciones, la empecinada preferencia por la obra importada –condicionada por la doble motivación de gusto estético y conveniencia económica– y, por ende, la falta de oportunidades para los artistas del patio, incluso en los marcos de los pocos concursos que se celebran.

Apenas dos excepciones se registran en el contexto de las producciones más discretas destinadas al entorno público: el escultor cubano Teodoro Ramos Blanco pudo llevar a cabo, en 1931, el *Monumento a Mariana Grajales* (madre de los Maceo) destinado a un parque capitalino del Vedado (enmarcado entre las calles D, E, 23 y 25) tras haberse erigido vencedor en el concurso que se dos años antes se librara para la ejecución de dicha obra. Mientras que su compatriota Sergio López Mesa resultó el autor –en 1955– del *Monumento a Carlos Manuel de Céspedes*; en este segundo caso se trata de una sencilla estatua, de estilo clásico, llamada a sustituir en su emplazamiento en el centro de la Plaza de Armas a la del monarca español Fernando VII⁶.

Se advierten pues no pocas contradicciones en el panorama monumental cubano durante esta larga etapa republicana. Es cierto que los protagonistas de la lucha independentista, los principales jefes mambís y, por excepción, alguna que otra figura de relevancia científica o cultural, sustituyen en los pedestales a los monarcas coloniales. Sin embargo, como aquéllos, suelen ser interpretados por artistas extranjeros que los representan a la usanza de condottieros italianos u oficiales bonapartistas, colocados en frías pirámides de mármol, rodeados hasta el delirio

de un sinfín de relieves y volúmenes exentos –alegorías todas de filiación grecolatina– que descontextualizan sin remedio el ámbito de sus hazañas, finalmente diluidas en conjuntos grandilocuentes que muy poco dicen, porque casi nada saben, de la singular naturaleza de la gesta libertadora que esos hombres protagonizaron.

Por lo demás, la manifestación exhibe un devenir prácticamente ajeno a las profundas renovaciones formales que vivieron con intensidad otras expresiones de las artes plásticas, incluida la propia arquitectura y su gradual proceso modernizador plasmado con elocuencia en las más diversas tipologías funcionales que fueron poblando a la urbe habanera.

La obra que opera como colofón de este período, el *Monumento a José Martí en la Plaza Cívica o Plaza de la República* –concluido en el año 1958– puede ser considerada, por su parte, la expresión más acabada del proceso de asimilación de ese modelo europeo de raíces clásicas que signó al arte conmemorativo cubano, a la vez que constituye el más osado exponente de un proceso de renovación formal que en breve comenzará a cristalizar en la escena monumental del país.

Dicho monumento estuvo precedido por el más llevado y traído de los certámenes organizados para fraguar este tipo de obras. De hecho, para su realización se convocó a un controvertido y dilatado concurso que empezó siendo un certamen internacional devenido a competencia local, y que debió atravesar cuatro etapas dispersas a lo largo de más de tres lustros, para que finalmente se erigiera un monumento que no se corresponde con el proyecto que resultó legítimamente premiado en la justa.

Fue en el año 1937 cuando una Comisión Central pro *Monumento a José Martí* –creada por decreto presidencial–, convocó a un concurso interamericano en cuya primera y segunda fases se declaró desierto el primer premio. Más adelante, durante 1941 y 1942 se desarrollaron, respectivamente, las tercera y cuarta etapas del concurso, resultando finalmente elegido el proyecto presentado por los cubanos Aquiles Maza (arquitecto) y Juan José Sicre (escultor), en virtud del fallo de un jurado de veintitrés miembros integrado por nueve militares, tres veteranos, tres ingenieros, tres abogados, dos periodistas, un banquero, un industrial y un exsenador. Tal composición, que como se advierte excluyó

absolutamente a los arquitectos, escultores y demás profesionales afines al ámbito de la creación, puso de relieve la incapacidad de esa junta para decidir sobre la calidad artística de los proyectos sometidos a análisis y explica, entre otros desatinos, que se emitieran votos condicionales al hecho de que “se vistiera” la imagen escultórica de José Martí, cuando justo en la desnudez de la representación radicaba la esencia conceptual del proyecto.

La propuesta de Maza y Sicre consistía en un monumental templo abierto, de honda vocación clásica por su apariencia, por la amplitud de su patio central, por las escalinatas de acceso y por el gran friso del frente donde se narrarían, con imágenes talladas a relieve, los episodios más importantes de la vida del homenajeado. El Templo martiano sería una colosal Biblioteca Pública presidida por la marmórea figura del Apóstol. Pero no le faltaron al proyecto ganador los airados detractores que le reprochaban, especialmente al escultor, la impúdica desnudez de ese Martí “místico y griego” (fig. 2). Por el contrario, las más autorizadas voces de la intelectualidad cubana manifestaron su respeto por la certera inspiración de los autores y coincidieron en reconocer el mérito artístico que comportaba la asimilación creadora del modelo clásico (Pereira, 1985). Y es que, en verdad, si algo enaltecía a la propuesta era su concepción armónica e integral, la eficaz articulación entre las soluciones arquitectónicas y escultóricas, y, muy especialmente, el nivel de esencialidad de estas últimas sobre todo en la concreción de una representación martiana desprovistas de detalles anecdóticos, afeites y accesorios; con razón llegó a considerarse la propuesta de Maza y Sicre como un atrevido aporte a la iconografía martiana (Soto, 1944). Sin embargo, los avatares de una enmarañada historia plagada de trampas, oportunismos y favoritismos políticos nos privaron (parcialmente) de tan promisorio proyecto monumental. Después de una larga década de silencios, controversias y, sobre todo, de inactividad total en torno a las obras de la Plaza Cívica, en 1953 el gobierno de Fulgencio Batista (Presidente de facto en esa fecha) creó una llamada Comisión Nacional encargada de los actos conmemorativos por el centenario del nacimiento del Apóstol y el cincuentenario de la proclamación de la República; dicha Comisión se atribuyó el derecho de abrogar el fallo del Concurso anterior y decidió que fuera erigido el monumento vertical de forma de torre estrellada que, a juicio de sus integrantes, llenaba más la impresión de grandeza, de fuerza y de calidad emotiva que requería

2. Juan José Sicre (escultor). Monumento a José Martí, 1958. Plaza Cívica (hoy Plaza de la Revolución), La Habana.

una obra para homenajear a Martí. Es decir, la Comisión substituyó el proyecto de Aquiles Maza y Juan José Sicre por el de un equipo de arquitectos encabezado por Enrique Luis Varela (curiosamente miembro de la tal Comisión) cuyo proyecto 1942, en la fase final del mencionado Certamen Internacional Pro-Monumento a José Martí, había sido relegado al cuarto lugar.

Como en otras ocasiones, ante esta decisión inconsecuente y disparatada se hicieron sentir las enérgicas protestas de diferentes esferas de la intelectualidad cubana, muy en especial, las de los profesionales de la actividad constructiva y artística. El Colegio Nacional de Arquitectos convocó incluso un denominado forum sobre la Plaza de la República y el Monumento a Martí (realizado en-

tre mayo y junio de 1953) donde se propició un debate abierto acerca de la pertinencia de estas obras y la ética de la decisión que finalmente debía adoptarse; las revistas especializadas de la época ofrecieron amplia cobertura al debate⁷.

El referido forum arribó a la conclusión de que las construcciones que se habían iniciado y ubicado en torno al conjunto de la Plaza Cívica no habían partido de un estudio previo, y que en ningún momento había quedado demostrado que la sustitución del proyecto de Maza y Sicre se basara en un estudio técnico de la importancia requerida. Aun así, bajo el amparo de la estrecha amistad que lo unía al Presidente Batista, el arquitecto Enrique Luis Varela expresó públicamente, con total desfachatez, el carácter irrefutable de la decisión adoptada por la denominada Comisión del Centenario de Martí de que se construyera su monumento vertical de planta estrellada.

Resulta curioso que ante aquel nutrido grupo de especialistas que, convocados por el Colegio Nacional de Arquitectos, analizó en profundidad la problemática del *Monumento a José Martí* durante el citado forum de 1953, el propio Juan José Sicre había argumentado el fundamento conceptual de su escultura: *"Si algún defecto tiene la arquitectura –dijo entonces– es el de formar arquitectura escultórica..."* –y añadió– *"Nunca me gustó la estatua de Martí como elemento exterior, con un pedestal, presidiendo un edificio... Martí para allí, no lo concibo de esa forma, por su dignidad, por su condición..."* (Sicre, 1953, 323). Y, sin embargo, una mañana de octubre de 1958, ante la descomunal torre escalonada en forma estrellada –una mole de hormigón y acero revestida en mármol que se eleva a más de ciento cuarenta metros sobre el nivel del mar– el pueblo habanero vio como se izaba la sólida estatua mármorea de dieciocho metros de altura que el escultor había defendido fervientemente en función de aquel proyecto interdisciplinar concebido en coautoría con Aquiles Maza. Parece obvio que Sicre se dejó convencer por el arquitecto Varela para que se sumara a su empeño; puede haberlo motivado el afán de sumar mayor gloria a su condición de pionero de la vanguardia escultórica cubana (Pereira, 2005 y Soto, 1953); pudo haberlo seducido una jugosa oferta monetaria; o ambas cosas a la vez.

El resultado global de las obras de la Plaza Cívica fue la incoherencia artística y funcional del sistema monumen-

tario. A su favor se destaca la excelente accesibilidad del lugar y su estratégica ubicación como centro cívico capitalino, magníficamente interconectado por vías rápidas y muy bien articuladas con diversos puntos y zonas claves de la ciudad de La Habana. Pero, en tanto conjunto urbano, la obra se percibe como un sistema inacabado, afectado por las insuficiencias de su diseño ambiental y por la incongruencia de su concepción final: esa fragmentación de los elementos integrantes que se aprecia, sobre todo, en el divorcio entre la torre arquitectónica –componente simbólico fundamental– y el fabuloso volumen escultórico que a sus pies se dispuso.

Aun así, el *Monumento a José Martí en la Plaza Cívica*, hoy *Plaza de la Revolución*, a la vez que resumen elocuente de muchos de los factores que laceraron el quehacer monументario cubano durante las primeras seis décadas del siglo XX, constituye la obra conmemorativa de mayor mérito artístico entre todas las realizadas en el país a lo largo de esa etapa. Una etapa en que la escultura pública, más allá de sus resabios, vaivenes y contradicciones, acompañó el proceso de expansión y configuración de La Habana, contribuyendo sustancialmente a la consolidación de sus perfiles y al enriquecimiento de sus encantos como gran ciudad capital.

III

Si un elemento distingue a la producción monumentaria conmemorativa que se desarrolla en la Isla con posterioridad al triunfo de la Revolución (en enero de 1959) es su amplísimo despliegue a lo largo de todo el territorio nacional. Asimismo, se asiste a un singular proceso de renovación formal y conceptual que localiza en el ámbito específicamente habanero algunos de sus hitos fundamentales. No se trata, por supuesto, de la desaparición de esa vertiente de la escultura pública que cual complaciente oficiosa de los gustos e ideales estéticos de los comitentes se mantiene apegada a los modelos artísticos más convencionales, y a cuyo servicio no faltarán prolijos creadores dispuestos a seguir, al pie de la letra, los abundantes encargos de la naturaleza más ortodoxa. Pero es un hecho que buena parte del arte conmemorativo cubano de los últimos cincuenta años se adscribe a un pensamiento artístico ascendente que pugna por subvertir las esencias de

esta manifestación, protagonizando la encomiable ruptura que la misma demandaba (Pereira, 1994).

Una obra sin lugar a dudas fundacional en tal dirección es el *Parque Monumento a los Mártires Universitarios* que se construye en La Habana, en el año 1965, a raíz de la premiación de un original proyecto que resultó laureado en un concurso internacional convocado para la ocasión. Sus autores fueron los entonces jóvenes arquitectos: Mario Coyula, Emilio Escobar, Sonia Domínguez y Armando Hernández, todos estrechamente vinculados –desde la propia experiencia vital– a un segmento importante del acontecer histórico que conmemoraba este novísimo monumento.

El sitio escogido para el emplazamiento fue la concurrida manzana que conforman las calles: San Lázaro, Infanta, Jovellar y San Francisco; un área particularmente connotada tanto por su cercanía a la histórica colina de la Universidad, como por el hecho de haber sido escenario de frecuentes confrontaciones entre los estudiantes y las fuerzas de la represión. Se trataba, pues, de un área disponible dentro de un espacio urbano ya configurado, donde cualquier intervención se tornaba harto compleja por cuanto la manzana quedaba compactamente bordeada por fachadas arquitectónicas de una gran diversidad formal (algunas de especial valor artístico) y diferentes alturas. No obstante, el reto mayor que afrontaba el equipo de trabajo era el de la concepción misma de un monumento conmemorativo dedicado no a una determinada personalidad de la historia, sino a una sucesión de mártires caídos a lo largo de una lucha casi centenaria; lo que se perpetúa en esta oportunidad no es la grandeza de una figura histórica sino la invaluable dimensión de una acción de masas.

En la práctica, los autores asumieron una perspectiva de máxima novedad al desentenderse por completo de todos los esquemas secularmente acuñados para la tipología del Parque Monumento. Renunciaron al facilismo de un elemento escultórico central –o simplemente focalizado en un área específica del parque– y obviaron, asimismo, el consabido pedestal, la representación retratística y la inscripción identificadora optando, en su lugar, por la potencialidad expresiva del símbolo y por la concepción sistémica de las diferentes escalas del diseño. De ahí el escoger de un elemento artístico unitario y abarcador: un muro de hormigón blanco, en bruto, dispuesto en forma

de franja continua de contornos irregulares, sobre el cual se tratan en bajorrelieves las representaciones abocetadas de algunos de los momentos relevantes de la historia patriótica estudiantil. Para resolver los bajorrelieves adoptaron un lenguaje expresionista de máxima síntesis en el tratamiento de los volúmenes insinuados, y muy rico en texturas en tanto aprovecha tanto la rugosidad del material como la inclusión de elementos de particular expresividad matérica (sacos, cuerdas, etc.) introducidos en el encofrado. Las imágenes premeditadamente borrosas y las manchas, cual huellas naturales incrustadas en el hormigón, procuran transmitir el dramatismo y la dimensión épica de los acontecimientos, más que narrados sugeridos por las formas irregulares del muro y por los bajorrelieves tallados en el mismo.

Por lo demás, la importancia de estos elementos escultóricos no se limita a su enfática voluntad semántica sino que los mismos también desempeñan un importante cometido funcional. En este sentido, la faja mural de hormigón actúa como delimitadora espacial del conjunto a nivel urbano al operar como tránsito visual entre el nivel del césped y el entorno arquitectónico, al tiempo que se resuelve con una disposición suficientemente compacta como para evocar cierto carácter de plaza (en alusión indirecta a las históricas plazas de la aldea colina universitaria) y suficientemente dinámica, a la vez, como para no obstruir la concepción de espacio abierto y transitable que exige cualquier parque. De modo que el espectador, que es también usuario de esta tipología funcional, se sitúa dentro del monumento, lo recorre y lo complementa de manera activa –incluso sin ser consciente de ello– toda vez que, sin mediar concesiones didácticas de ningún tipo, sus autores apostaron por la intervención activa del público en la lectura y en la comprensión de toda la simbología desplegada⁸.

De esta suerte, el *Parque Monumento a los Mártires Universitarios* marca un giro decisivo en el devenir del arte monumental cubano al entablar nuevas interconexiones entre la obra, sus receptores y el entorno físico –matizado, en su caso muy particular, por la connotación histórico social del sitio de emplazamiento concreto– desde el presupuesto de una visión sistémica del diseño ambiental, y aportando claves esenciales en el camino de la renovación modular del monumento conmemorativo en términos de concepción y lenguaje.

Otro tanto ocurriría, una década más tarde, con el *Memorial Julio Antonio Mella*, obra que testimonia esa rotunda transformación de esencias, esta vez desde el abordaje de una tipología monumentaria de máxima complejidad: el mausoleo. También en esa ocasión el equipo autoral –laureado en un Concurso Nacional por Invitación convocado al efecto, e integrado por los arquitectos Fernando López, Antonio Quintana, Joaquín Galván y Thelma Azcanio– debió afrontar con verdadero ingenio el escollo que representaba insertar un mausoleo en un emplazamiento urbano de intensa actividad social, justo en la confluencia de calles de constante tránsito vehicular y peatonal (Neptuno, Ronda, San Lázaro y Mazón) y comprometido, además, con la presencia de uno de los conjuntos arquitectónicos de mayor significación histórica y cultural de la ciudad de La Habana como lo es el frente de la colina universitaria, con sus monumentales edificios y la imponente escalinata que la preside coronada por su Alma Máter. Ubicar en ese ambiente un elemento artístico nuevo, integrarlo a tamaño entorno y otorgarle, en paralelo, un carácter propio, solemne y relativamente autónomo, comportaba una misión extraordinariamente difícil.

Los autores resolvieron demoler el pequeño parque circunscrito por las cuatro calles mencionadas, transformando así lo que fuera una reducida manzana en una explanada abierta y transitable que desborda sus propios límites, al extenderse hasta la aldea escalinata y continuarse luego hacia un lateral de la colina. Es decir, la intervención artística proyectada no se limitó a la ejecución de un monumento funerario dedicado a la figura de Julio Antonio Mella, sino que involucró a las diferentes escalas del diseño.

El subsistema escultórico, que en este caso constituye también el marco donde se ubica el sepulcro, se distingue por su jerarquía y consigue dominar el área proyectada tanto por su escala como por su proyección simbólica. El mismo se desarrolla a través de volúmenes macizos de diferentes tamaños y de contornos algo irregulares –todos con marcadas aristas que acentúan un ritmo ascendente, de atmósfera arquitectural–, que se agrupan en torno a un bloque central de forma piramidal; en algunos elementos se utilizó la piedra, en otros el hormigón, y se obtuvo el mayor provecho de las cualidades texturales de ambos materiales así como de su colorido grisáceo, en contraste con el color negro y la terminación mucho más pulimentada

que se aplicó a otros volúmenes realizados con un mortero especialmente preparado para la obra.

La resultante expresiva es que el grupo escultórico parece surgir de una erupción volcánica, de una ruptura de la superficie que se expande en fuerzas dispersas pero concluyentes en un majestuoso elemento central que se proyecta verticalmente hasta rebasar los quince metros de altura. El bloque central se comporta, en efecto, como epicentro del conjunto; sobresale por su tamaño y se distingue, asimismo, por la configuración perfectamente rectilínea y piramidal, el color blanco y un acabado liso donde se inscribieron en letras de bronce varias fechas alusivas a acontecimientos esenciales de la vida del héroe y de su actividad revolucionaria, así como un pensamiento que subraya su proyección latinoamericana. Queda atrás el ajado didactismo enfrascado en la profusa descripción, optándose por la potencialidad simbólica de los volúmenes abstractos cuya disposición procura evocar la verticalidad del héroe homenajeado, a través de una contemporaneidad formal que emula pudo significar para la historia su acción vital transformadora⁹.

El subsistema urbanístico, por su parte, opera como el segundo de los ejes medulares del conjunto. Destaca en su abordaje el atinado tratamiento de la plazoleta a través de las labores de pavimentación, su complementación con elementos paisajísticos y un cuidadoso estudio de iluminación. El espacio desempeña, entonces, un papel protagonista desde ese carácter multidireccional que, sin dejar de preservar (a base de una discreta depresión del terreno) el área circular que alberga la urna funeraria, no se agota en los marcos físicos que rodean al grupo escultórico sino que enrola y compromete a otras intervenciones urbanísticas, ambientales y de restauración que se llevaron a cabo en las áreas vecinas.

En virtud de tales aciertos el Memorial Julio Antonio Mella revoluciona el concepto más convencional del Monumento Mausoleo al desbordar el tradicional recinto de la necrópolis y el intimismo de una estructura sepulcral autosuficiente, imponiendo una dinámica funcional y un uso social multiplicado que logra verificarse en perfecto concilio con la solemnidad del tema, al tiempo que incide de modo muy favorable en el la identidad simbólica del espacio urbano en el cual se inscribió, al pie de la escalinata de la Universidad de La Habana.

Obras como estas –aún cuando ejecutadas por equipos autorales conformados exclusivamente por arquitectos– testimonian, por otro lado, la importancia que cobra en la superación cualitativa del arte monumental cubano el concepto de multidisciplinariedad. Y es que el presupuesto de creación interdisciplinaria no se basa en la simple adición de manifestaciones, sino en la articulación orgánica, la estructuración sistémica y la indisoluble unidad de las mismas en favor de los propósitos estéticos y funcionales que este tipo de trabajos se debe plantear.

Otro modelo ejemplar de esa conveniente cohesión de voluntades profesionales se concreta en el *Mausoleo de los Mártires del 13 de marzo* (fig. 3), erigido en la necrópolis "Cristóbal Colón" de la ciudad de La Habana en el año 1982. El mismo rinde tributo a los caídos durante las acciones que tuvieron lugar el día 13 de marzo de 1957, cuando un grupo de jóvenes universitarios tomaron por asalto el Palacio Presidencial y ocuparon simultáneamente la emisora radial "Radio Reloj" para desde allí convocar a la nación a la lucha armada contra el régimen. Sus autores –los arquitectos Mario Coyula y Emilio Escobar, y el escultor José Villa– adoptaron como premisa el principio de armónica integración al medio natural, es decir, a un entorno físico complejo, totalmente configurado por la coexistencia de un sinnúmero de obras funerarias (muchas de ellas verdaderas joyas de la arquitectura y la escultura cubana y universal) ilustrativas de los más diversos estilos artísticos, y por la imponente majestuosidad del paisaje que caracteriza a la monumental necrópolis habanera. Al mismo tiempo, trataron de conferirle al monumento una expresividad inobjetable propia apoyada en tres subsistemas básicos: el tratamiento paisajístico, las soluciones espaciales, y una estructura escultórica sobresaliente concebida como una majestuosa hilera de banderas de acero.

El espacio fue resuelto como una plazoleta adoquinada, delimitada por lometones de tierra y césped, que culmina en un área ligeramente elevada donde se ubican los nichos que guardan los restos mortuorios cubiertos con lápidas de hormigón armado, virtualmente en voladizos; dicha plazoleta, a la vez que funge como espacio funcional (transitable), se erige en elemento expresivo de profundo simbolismo: los adoquines evocan el escenario urbano habanero en el cual se desarrolló la lucha insurreccional de los universitarios contra la tiranía gobernante, mientras que la presencia de dos ejes realizados con piedra

3. José Villa (escultor), Emilio Escobar y Mario Coyula (arquitectos), Mausoleo de los Mártires del 13 de marzo, 1952. Cementerio de Colón, La Habana.

serpentina verde –que se cortan sobre la superficie de la plaza– conforman un diseño que, a manera de reloj solar, registra cada año, el día y la hora exactas en que se produjeron las históricas acciones recordadas a través de esta plaza-mausoleo¹⁰.

El espacio, las trazas de serpentina y la alledaña estructura escultórica de acero inoxidable fueron diseñadas y calculadas con precisión astrológica tal que cada 13 de marzo, durante el transcurso de las horas diurnas, la sombra que proyectan las banderas metálicas alineadas se va desplazando sobre el segmento de hipérbola, para alcanzar el punto de intersección entre los ejes –donde se colocó una llama votiva– justo a la hora precisa en que se produjo la toma de la emisora “Radio Reloj”.

Como puede apreciarse, Villa, Coyula y Escobar, eludieron todo soporte descriptivo directo para la comunicación del mensaje y apelaron a la excepcional potencia simbólica de los diferentes subsistemas artísticos. Las banderas de acero que proyectan la sombra –las que por su escala de

cinco metros de altura contrastan visualmente con la horizontalidad del entorno– parecen flamear al viento como la insignia nacional, al tiempo que reflejan en sus pulimentadas superficies los colores del cielo y de la vegetación circundante. El paisaje, por su parte, fue concebido como elemento expresivo igualmente esencial: los lometones de tierra y césped, las palmas reales, las grevileas y yagrumas especialmente plantadas para completar la obra, cierran las visuales y proyectan sombras sobre los nichos y sobre la plazuela enfatizando la gama cromática de verdes y grises que domina el conjunto. Mientras que la plaza-panteón, amén de área transitable que incita al recorrido, es también espacio simbólico que evoca el episodio heroico a través de los efectos que proyectan sobre su superficie los elementos artísticos y agentes naturales como las sombras y el sol.

Pretender que todo el arte conmemorativo cubano de los últimos cincuenta años se ubica a la altura de estos paradigmas de audacia interpretativa del tema histórico y de solidez conceptual sería faltar a la verdad. Como ya se ha reconocido, una parte no poco copiosa de la escultura

pública de la Isla, y de La Habana en particular, se ve sometida con frecuencia al voluntarismo político y/o a los compromisos de muy diversa índole que involucran, por ejemplo, la aceptación y el emplazamiento de estatuas de dudosa calidad en arterias de máxima jerarquía urbana, como es el caso de la archiconocida Calle G –otrora Avenida de los Presidentes–, recientemente poblada con sendos monumentos a Salvador Allende, a Simón Bolívar, a Benito Juárez, donados por artistas y gobiernos extranjeros cuyo gesto amistoso y solidario se ha querido corresponder al costo (inestimablemente alto) de lastimar uno de los más regios paseos de esta capital.

No estamos tampoco exentos de ciertos brotes de estelas “escultóricas” de pobrísima factura que pretenden señalar edificios y espacios públicos de determinada connotación histórica o social. Y hasta padecemos, también del abarrotado friso y de la estatuaría chata, tradicionalista, empecinadamente convencional, que aprovechándose de la prisa –sobre todo al amparo de la cuestionable cobertura de aquellas efemérides de impostergable conmemoración– se instalan impunemente en espacios públicos de mayúscula

connotación desmereciendo la loable trayectoria de renovación estética que debían honrar (Pereira, 1993).

Hay que decir, no obstante, que incluso dentro de la propia estatuaría, La Habana cuenta con obras de excepcional novedad. Un magnífico exponente es *El Quijote de América* (fig. 4), obra que se localiza desde el año 1980 en una céntrica esquina del Vedado (Calle 23 y J). Su autor, el escultor Sergio Martínez, aquilató muy bien las posibilidades plásticas del material evadiendo atinadamente la extrema pulcritud y los excesos de brillo y frialdad que frecuentemente embaucan a quienes trabajan el hierro, y optó por emplearlo en estado puro, “agónico”, aparentemente depauperado, para potenciar al máximo las cualidades matéricas implícitas en la desnudez de la chatarra y del alambazón. En esta pieza el legendario personaje cervantino –universal símbolo de la utopía redentora– redimensiona su alcance metafórico cuando cabalga desnudo sobre Rocinante las tierras del trópico; no viste otras ropas que su propia piel, hecha jirones –acaso maltratada por el sol– pero sin cejar un ápice en su aliento libertario. Con ella Martínez dictó, desde el metal, una lección imperece-

4. Sergio Martínez (escultor), *El Quijote de América*, 1980. La Habana.

dera de voluntad experimental que se concreta en el entramado de líneas que conforma ese monumental volumen de excepcional impacto visual.

Y así como la figuración neoexpresionista enaltecía a la escultura pública cubana de las últimas décadas del pasado siglo, el advenimiento del tercer milenio sorprendió al transeúnte habanero con una estatuaria realista de nueva edición. En el año 2000, el experimentado escultor José Villa realizó con impecable virtuosismo un *John Lennon* de bronce a escala natural que fue ubicado en el espléndido parque vedadeño circundando por las calles 17, 19, E y D (fig. 5); pero lejos de alzarlo sobre cualquier elemento que pudiera hacer las veces de pedestal, o de colocarlo en el centro del parque como presunto atractivo focal, lo sentó sencillamente en un banco desde donde la legendaria figura –representada en pose serena y absorta– irradia la más convincente naturalidad.

Durante los años subsiguientes el propio Villa, cumplimentando diferentes encargos, continuó demoliendo estereotipos al implicar, tanto al público como a los

comitentes, en lo que bien pudiera valorarse como un cambio de sensibilidad frente al monumento conmemorativo. Esculpizó entonces a *El Caballero de París* –mítico personaje que durante largos años deambuló en harapos por las calles de La Habana creyéndose a sí mismo un descendiente de la más rancia nobleza– y lo situó, altivo y andante, como le recuerdan todavía muchísimos cubanos, al nivel de la acera de una céntrica arteria del Centro Histórico. Más adelante, en uno de los fabulosos jardines del viejo Convento de San Francisco de Asís (localizado también en la denominada Habana Vieja), representó sentada a la *Madre Teresa de Calcuta*, como sumergida en las sagradas escrituras, simplemente orando en la imperturbable paz de su recogimiento y en la más resoluta sencillez. Para luego esculpir al célebre escritor *Ernest Hemingway*, a quien decidió interpretar sonriente y de pie –a punto de degustar un *daiquiri*– junto a la barra del legendario Restaurante “El Floridita”. Son todas imágenes de un imponente naturalismo, de perfecto modelado de los rostros, figuras y ropajes, cuya peculiaridad reside en la singularidad del gesto, en la captación esencialista de la personalidad del retratado, en la humanización de su

5. José Villa (escultor), Monumento a John Lennon, 2000. La Habana.

recuerdo y, con ello, en un cambio de sentido radical del gesto celebrativo.

Porque, sin lugar a dudas, un factor medular en la evaluación del arte conmemorativo es el tipo de relación que establece la obra con los materiales, con el entorno, con el referente y, muy especialmente, con el público receptor. Obsérvese que cuando nuestros monumentos osaron romper los esclerosados esquemas de la estatuaria tradicional; cuando desconocieron por fin la trillada solución del obelisco o de la secular figura (ecuestre, sedente o de pie) encaramada en el absurdo de un basamento abarrotado de alegorías y descripciones; cuando se dejaron de copiar los modelos foráneos alejados en el tiempo (y en el espacio) y se replanteó sin cortapisas una acepción mucho más amplia de cómo puede el arte asumir la conmemoración, entonces las obras comenzaron a parecerse mucho más a los homenajeados, aunque ya no apareciera necesariamente su retrato, y el público tuviera que aprender a mirar el monumento de una forma distinta y a darle un uso diferente también.

De modo que, cuando se impuso el concierto de los volúmenes abstractos, lo mismo que cuando se escogió el

lenguaje figurativo pero, en uno y otro caso fundamentado en el firme propósito de acercarnos al héroe y de perpetuar, más allá de la hidalguía o la belleza de su rostro, la grandeza de su pensamiento o la dimensión de sus acciones a través del gesto franco y natural que alguna vez lo distinguió, entonces el público comenzó a rendirle un tributo cómplice, un homenaje verdadero y cálido que alcanza el invaluable crédito de la espontaneidad.

Por esos rumbos ha ido fraguando durante más de cuatrocientos años el perfil de una ciudad que de muchas maneras expresa su cosmopolitismo, su afán de progreso, de modernidad y de postmodernidad. Desde el lejano siglo XVI, la giralda criolla convocaba a quienes se aproximaban a la villa de San Cristóbal de La Habana a surcar el canal de su bahía, adelantándoseles cual tentadora promesa de gracia y hospitalidad. En pleno siglo XXI, en el remanso de un parque vedadeño, el *beatle* legendario parece sentirse muy a gusto compartiendo con habaneros y turistas la vigencia de sus canciones, y les convida a compartir el banco que allí ocupa. Así, el arco que discurre entre *La Giraldilla* y *Lennon* es metáfora cabal de una Habana escultórica cuyo discurso icónico refleja con elocuencia esa prodigiosa mezcla de legítimo nacionalismo y cara vocación de universalidad.

NOTAS

- 1 Un comentario ampliado acerca de los traslados sufridos por estas representaciones escultóricas de la soberana Isabel Cristina de Borbón, levantada y reiterada una y otra vez de su pedestal en el Parque Central (frente al llamado Teatro Tacón) desde donde presidía el Paseo del Prado –también denominado en honor a la reina Paseo de Isabel II– puede hallarse en el texto de esta autora *Vida privada de dos estatuas públicas* (Pereira, 1997).
- 2 La estatua de *Tomás Estrada Palma* fue retirada en fecha inmediata posterior al triunfo de la Revolución (1959), constituyendo uno de los pocos casos en que se ha atentado

contra la preservación de una obra conmemorativa en La Habana, independientemente de su signo político. Hoy día se conservan el pedestal y los zapatos de bronce que una vez calzó la estatua, lo cual ha incentivado a la imaginación popular –en franca y espontánea expresión del conocido choteo criollo– a llamar a lo que queda de la obra “el Monumento a los Zapaticos”.

- 3 Concluido, en efecto, el primer cuarto del siglo, no se cuenta en La Habana –ni en toda Cuba– con un solo monumento escultórico erigido por un artista del patio. Hay que acotar que, para ese entonces, ya eran varios los escultores cubanos graduados de la Academia Nacional de Bellas Artes “San Alejandro” (Soto, 1927).

Recibido: 14 de marzo de 2008

Aceptado: 25 de mayo de 2008

- 4 A unos pocos meses de inaugurado el *Monumento al Maine*, éste resultó seriamente dañado por un huracán; ello obligó a Moisés de Huerta a ejecutar una segunda versión del águila de bronce, la cual fue retirada después del triunfo de la Revolución, al igual que la llama votiva situada entre las dos columnas centrales, y que los bustos de William McKinley y Theodoro Roosevelt (presidentes estadounidenses) y de Leonardo Wood (General yanqui que estuvo al frente del Gobierno Interventor en la Isla) que se encontraban situados en la propia isleta pavimentada, próximos al monumento.
- 5 José Miguel Gómez participó en la guerra de independencia contra España en la que llegó a alcanzar el grado de General; entre 1909 y 1913 ocupó la Presidencia de la República. Apenas cinco años después de su muerte (ocurrida en 1921) se promovió el concurso y la gran campaña de suscripción pública para construirle un monumento conmemorativo, el que, curiosamente, fue inaugurado dos días antes de que su hijo, Luis Mariano Gómez, tomara posesión del cargo de Presidente de la nación.
- 6 La historia de este *Monumento a Carlos Manuel de Céspedes* se remonta al año 1919, fecha en que una ley aprobada por la Cámara de Representantes asignaba la cantidad de un millón de pesos –suma harto considerable para la época– para cubrir su realización. No fue, sin embargo, hasta 1953, que se libró un concurso –de carácter nacional– para escoger entre los escultores participantes al autor de una mera estatua de pie que se procuraba “no desentonara” con el entorno de la Plaza de Armas, donde debía ser ubicada (Roig, 1956).
- 7 La visión más aguda de los acontecimientos la ofreció la beligerante revista *Espacio*, vocero de los estudiantes de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de La Habana; ellos, por un lado revelaron la sospechosa similitud del proyecto de templo abierto de Maza y Sicre con el edificio del Museo de Arte Moderno presentado en la Exposición Internacional de París de 1937, y, por otro, atacaron frontalmente al monumento vertical de Varela comparándolo con un proyecto aparecido en la revista *Pencil Points*, en marzo de 1938, ejecutado por el arquitecto Morris B. Sanders, para erigir en Nueva York un anuncio del whisky Schenley (Estévez, 1953).
- 8 En ese sentido el conjunto se resiente por la ausencia de un elemento fundamental que estuvo planteado en el proyecto pero que nunca ha podido concluirse, pese a la voluntad de los autores: se trata de las inscripciones sobre diferentes secciones del muro de algunas fechas, mención de acontecimientos trascendentes y nombres de los mártires recordados, las que naturalmente contribuirían a la decodificación de las imágenes y al enriquecimiento de sus posibles interpretaciones.
- 9 Valga aclarar que la presencia de un busto ubicado sobre uno de los bloques escultóricos –que en este caso funciona como pedestal– obedeció a una de las premisas planteadas en las bases del concurso. Asimilar ese imperativo en los marcos de una concepción artística tan apartada del lenguaje figurativo es, sin duda, otro de los méritos que habría que reconocerles a los autores de esta obra.
- 10 El eje mayor en forma de hipérbola funciona como traza solar que marca las horas, mientras que el eje menor

indica el punto correspondiente a las tres y veinte minutos de la tarde, hora en la que el 13 de marzo de 1957 se produjo la alocución al pueblo de Cuba que desde la emisora radial Radio Reloj leyera José Antonio Echeverría, Presidente de la Federación Estudiantil Universitario y líder de la acción revolucionaria, quien perdiera la vida esa misma tarde.

BIBLIOGRAFÍA

- Bazán de Huerta, Moisés (1994): *La Escultura Monumental en La Habana*, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- Estévez, Reynaldo (1953): *El Fórum del Colegio de Arquitectos sobre la Plaza Cívica y el Monumento a Martí*, en *Espacio* (La Habana), n.º 9, mayo-junio, pp. 33-39.
- Maza, Aquiles (1937): *Por la dignificación de nuestros monumentos públicos*, en *Arquitectura* (La Habana), n.º 50, año V, septiembre, pp. 35-36.
- Pereira Perera, María de los Ángeles (2005): *Escultura y escultores cubanos*, La Habana, Artecubano Ediciones.
- Pereira Perera, María de los Ángeles (1985): *El Monumento a José Martí en la Plaza de la Revolución*, en *Memorias del III Simposio Provincial de Cultura de la Ciudad de La Habana*, Ciudad de la Habana, Dirección Provincial de Cultura, pp. 24-36.
- Pereira Perera, María de los Ángeles (1994): *La producción monumentaria conmemorativa en Cuba (1959-1993)*, La Habana, Universidad de La Habana.
- Pereira Perera, María de los Ángeles (1997): *Vida privada de dos estatuas públicas*, en *Mujeres latinoamericanas: historia y cultura; siglos XVI-XIX*, La Habana, México, Casa de las Américas y Universidad Autónoma Metropolitana de Tzotzpalapa.

Roig de Leuchsenring, Emilio (1956): *Biografía de la primera Estatua de Carlos Manuel de Céspedes en la Ciudad de la Habana*, La Habana, Oficina del Historiador de la Ciudad.

Roig de Leuchsenring, Emilio (1964): *La Habana. Apuntes Históricos*, La Habana, Consejo Nacional de Cultura, 1964.

Sicre, Juan José (1953): *Fórum del Colegio de Arquitectos sobre la Plaza de la*

República y el Monumento a Martí, en *Arquitectura* (La Habana), n.º 241, año XXI, agosto, pp. 321-325.

Soto y Sagarra, Luis de (1927): *La Escultura en Cuba*, La Habana, Imprenta "La Universal".

Soto y Sagarra, Luis de (1953): *La Escultura en Cuba*, en *Libro de Cuba*, La Habana, Ed. Conmemorativa del Cincuentenario de la Independencia (1902-1952) y del Centenario del na-

cimiento de José Martí (1853-1953), pp. 581-585.

Soto y Sagarra, Luis de (1944): *Proyecto de Monumento a José Martí*, La Habana, Arellano y Cía. Impresores.

Venegas, Carlos (1986): *La Habana Vieja: Plazas y Centralidad*, en *Temas* (La Habana), n.º 8, pp. 87-128.

Venegas, Carlos (1990): *La urbanización de las murallas: dependencia y modernidad*, La Habana, Ed. Letras Cubanas.