

La Fuente de las nereidas de Lola Mora: nueva lectura de una vieja polémica

Georgina G. Gluzman

GLUZMAN, Georgina G.. *La Fuente de las nereidas de Lola Mora: nueva lectura de una vieja polémica*. [19&20](#), Rio de Janeiro, v. X, n. 1, jan./jun. 2015. Disponível em: <<http://www.dezenovevinte.net/uah1/ggg.htm>>.

* * *

1. La bibliografía sobre mujeres artistas en Argentina ha estado dominada por la figura de la artista tucumana Lola Mora (1866-1936).[\[1\]](#) En la literatura artística nacional la escultora ocupa un lugar singular. A diferencia de otras artistas del período entresiglos, su trayectoria ha sido recogida en la mayor parte de las historias generales del arte argentino escritas desde 1922 hasta la actualidad. Además, Mora se ha convertido en uno de los artistas - mujeres o varones - más profundamente explorados por la historia del arte, existiendo al menos cinco monografías sólidamente documentadas dedicadas a su vida.[\[2\]](#) La fascinación despertada por su figura ha superado ampliamente los límites de la disciplina y ha llegado a los territorios del cine, el teatro y la literatura.
2. En su biografía de Mora, la periodista Moira Soto advirtió de modo pionero que la historia de su auge y estrepitosa caída ha alimentado una narrativa heroica, construida principalmente a partir de la década de 1930 cuando la prensa periódica se hizo eco de su situación económica y personal.[\[3\]](#) Esta historia reaparecería en novelas y en el largometraje dedicado a su vida.[\[4\]](#) Lo curioso es que también permearía investigaciones rigurosas y documentadas, las cuales, a menudo, no logran escapar de la leyenda de Mora, repitiendo los estereotipos. Como corolario de la cristalización de este relato, la escultora aparece en las monografías dedicadas a ella como la única artista activa en el período de entresiglos, desplazando a una multiplicidad de artistas contemporáneas, casi completamente ausentes de la literatura artística argentina.
3. A pesar de que la *Fuente de las nereidas* [\[Figura 1\]](#) constituye sin excepción el núcleo de todos los estudios existentes sobre la escultora, los análisis se han centrado en la recepción de la fuente y en su ubicación en el espacio urbano. En cambio, se ha reflexionado poco en torno a los modelos que la artista podría haber reinterpretado y a las relaciones de intertextualidad que la obra despliega,[\[5\]](#) así como a las razones que puedan explicarlos. Frente a la ausencia de documentos originales de la escultora, capaces de arrojar luz sobre estos problemas, la bibliografía existente ha optado preferentemente por ignorar el desafío de indagar en torno a las fuentes de la *Fuente*, a las tradiciones artísticas con las que dialoga y a las innovaciones que

presenta. Se ha dejado de lado también el despliegue erudito de Mora, que se pondría nuevamente de manifiesto en otras obras donde el repertorio de temas y motivos clásicos sería central.

4. Nos proponemos analizar el cambio desde el primer boceto de la *Fuente* [Figura 2] hasta su configuración final, realizar un detallado análisis iconográfico y formal - a fin de desenredar la madeja de alusiones que la *Fuente de las nereidas* incluye -, y describir la especificidad del tratamiento que Mora dio a un tema tradicional. Recuperar la *Fuente de las nereidas* como un ejercicio de erudición supone explorar a Mora bajo una luz no considerada hasta ahora sino marginalmente: su condición de artista culta, formada en la llamada cuna del arte y su presentación al público de Buenos Aires a través de una fuente que condensa una multiplicidad de citas artísticas. De este modo, cobra un nuevo sentido el hecho de que la obra haya sido ofrecida a la Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires como agradecimiento por la formación académica que Mora había recibido gracias a una beca de perfeccionamiento financiada por el gobierno argentino.[6] La propia tipología de la fuente tenía connotaciones precisas, tanto geográficas como eruditas, ya que la fuente había sido un temprano motivo de reflexión humanista desde el siglo XV.[7]
5. Este tipo de análisis está profundamente anclado en la historia “tradicional” del arte. A partir de la década de 1980, ciertas posiciones dentro de la historia feminista del arte han sostenido que esta clase de estudios debe ser abandonada cuando se considera la obra de mujeres artistas, señalando que sólo sirven para “lidiar con el trabajo de artistas blancos y varones”. [8] Sin embargo, la aplicación de estas herramientas es particularmente apropiada para el caso de Lola Mora, una artista de sólida formación académica cuya trayectoria ha sido invisibilizada más por la creación de una heroína que por el olvido y el silencio.
6. En el panorama de la literatura artística argentina Lola Mora cumple una multiplicidad de roles. Ella es a la vez una mujer artista pionera, una víctima de los cambios políticos de las primeras décadas del siglo XX, una criatura fuertemente sexualizada y una auténtica patriota. Su estatuto como artista es mucho menos claro y, a pesar de existir una profusión textual sorprendente en torno a su figura, sus producciones no han sido estudiadas desde un punto de vista que incorpore análisis formales e iconográficos profundos, negados a ella precisamente por su carácter de mujer. En tal sentido, seguimos a Ann Sutherland Harris en su conocido debate con Griselda Pollock, sosteniendo que un modo posible de repensar a Mora reside precisamente en la reflexión centrada en sus obras.[9]
7. La *Fuente de las nereidas* fue una de las piezas artísticas más celebradas del cambio del siglo porteño. Se trata de una fuente ornamental exenta cuya pileta fue trabajada en forma de valva [Figura 1]. En este espacio se ubican grupos de rocas desde donde

surgen tres figuras masculinas que sujetan las riendas de tres hipocampos encabritados. Los agrupamientos rocosos no se distribuyen de modo uniforme sino que enmarcan a Venus, estableciendo un frente virtual de la fuente. En el basamento rocoso ubicado en el centro de la pileta se ubican dos figuras femeninas cuyas piernas se convierten en flexibles colas de pez, desvaneciendo la solidez del mármol. Estas figuraciones sostienen una segunda valva, en uno de cuyos extremos se halla una representación de Venus en una postura inestable. El borde de esta segunda taza presenta irregularidades que originalmente permitían un elaborado juego de agua, hoy completamente perdido.

8. Las noticias en torno a la fuente que Mora ofrecería a la municipalidad de Buenos Aires comenzaron a circular en agosto de 1900, cuando la escultora regresó a la ciudad tras haber viajado a Italia en 1897. La mayoría de los autores consignan que Mora regalaría la obra a la ciudad, aunque en las crónicas más tempranas se hable de una venta,[\[10\]](#) que finalmente jamás se concretaría. Poco tiempo más tarde, la escultora propuso la donación de la fuente, como manera de agradecer la posibilidad que había tenido de formarse en Italia.
9. El regalo remitía de modo explícito a la educación artística que Mora había recibido en Italia. La obra fue realizada casi en su totalidad en Roma, con materiales que remitían también a una tradición artística precisa: mármol de Carrara y travertino. Pero, por sobre todo, la propia tipología elegida por Mora - quien luego no se mostraría interesada en la realización de fuentes -, tenía connotaciones específicas. El desarrollo de la tipología de la fuente había sido sumamente relevante en Italia.[\[11\]](#) Por su parte, Roma era - y continúa siéndolo - celebrada como la ciudad por excelencia de las fuentes.[\[12\]](#)
10. Un aspecto que no ha llamado la atención de los especialistas es la existencia de dos bocetos sumamente diferentes para la *Fuente de las nereidas*: uno que presenta el planteo ejecutado en la obra y otro que se distancia formal e iconográficamente de la misma, donde la figura central es Nereo [[Figura 2](#)].[\[13\]](#) Nos inclinamos a pensar que esta propuesta antecede a la de Venus con las nereidas. Esta variación - Venus en reemplazo de Nereo - sería una adaptación del tema inicialmente propuesto por Mora a la Municipalidad, eliminando a Nereo y dejando de lado la tradición de fuentes con deidades masculinas vinculadas al agua.
11. El boceto de Nereo no ha sido objeto de análisis minuciosos entre los biógrafos y estudiosos de Mora, tal vez porque las imágenes que de él se tenían dificultaban la observación. Hemos hallado - en una publicación italiana - una imagen cuya calidad permite un examen más pormenorizado.[\[14\]](#) El corresponsal del diario *La Nación* en Roma señalaba, refiriéndose a esta *maquette*, que el “argumento de la obra es mitológico: más aun, constituye toda una lección de mitología,”[\[15\]](#) destacando un

aspecto de Mora completamente silenciado en las incontables producciones escritas sobre su vida: su carácter de artista erudita, reconocido por algunos de sus contemporáneos. Este proyecto temprano presentaba al dios Nereo, antigua divinidad marina,[\[16\]](#) circundado por sus hijas, las nereidas.

12. La composición piramidal de Mora era claramente deudora de la tradición de fuentes italianas donde la figura dominante es Neptuno, dios olímpico que reina sobre el mar, una tradición inaugurada por la *Fuente de Neptuno* de Montorsoli, ejecutada entre 1551 y 1557, momento de auténtico renacimiento de la tipología de la fuente.[\[17\]](#) Por otro lado, la figura de Nereo reposaría sobre un obelisco, ligando también visualmente su obra con las fuentes romanas coronadas de este modo, particularmente con la *Fuente de los cuatro ríos* de Bernini, cuyo basamento de rocas también tenía un eco en la *maquette* de Mora.
13. El articulista de *La Nación* señalaba que la fuente con Nereo sería instalada en la Plaza de Mayo, en el sitio de la Pirámide de Mayo, que sería trasladada. De este modo, la escultora, con fundamentos todavía desconocidos en la actualidad, esperaba concretar el anhelo de una generación de intelectuales y artistas que veían el modesto monumento revolucionario como una “mezquina construcción de mampostería.”[\[18\]](#) El boceto sería más temprano que el de las nereidas y podría situarse en el momento cuando Mora planeó una fuente específicamente para la Plaza de Mayo. La figura de una divinidad marina masculina, presente en muchas plazas italianas, se prestaría a lecturas cívicas apropiadas para la ubicación de la obra. Nereo era, según Hesíodo, un dios sincero y veraz, una descripción que se repite en diversos autores antiguos.[\[19\]](#) Por lo tanto, era un personaje que se adecuaba a la importancia y significado de la Plaza porteña.
14. Es posible pensar que, una vez descartada la idea de ocupar el espacio de la Pirámide, Mora haya realizado otra propuesta, de tono completamente diferente y que ya no sería tan adecuada para la Plaza de Mayo. En cambio, se integraría al propósito de hacer más agradable el Paseo de Julio, siguiendo el plan de embellecimiento de Buenos Aires. Aquí resulta central la noción clásica del *decorum*. Como señala Ernst Gombrich, lo decoroso es lo que resulta adecuado: hay temas apropiados para determinados contextos.[\[20\]](#)
15. Desde la década de 1930 se ha sostenido que la fuente no fue instalada en la Plaza de Mayo a causa de las figuras desnudas, destinándose a un lugar considerado marginal, aunque no lo era. La reiterada historia del abandono de la idea original de situar a la *Fuente de las nereidas* en la Plaza de Mayo podría en realidad deberse a una confusión entre el doble proyecto de Mora y no a los escandalosos desnudos de los que habla gran parte de la bibliografía. Esta confusión ha efectivamente ocultado el conocimiento que Mora poseía de la tradición de fuentes, ya que - mientras la figura

de Nereo sería adecuada para un espacio de la importancia simbólica de la Plaza de Mayo - las fuentes con Venus tenían una larga historia como obras apropiadas para jardines privados y más ampliamente lugares de *otium*. [21] En efecto, Lomazzo en su *Trattato dell'arte de la pittura, scoltura et architettura* de 1584 detalla qué temas deben aparecer en fuentes, jardines, habitaciones, lugares de esparcimiento e instrumentos musicales: historias de amores de dioses, y de transformaciones de diosas y ninfas, episodios donde hay agua, árboles y otras cosas alegres y placenteras. [22] Es sumamente probable que Mora conociera estas ideas y que supiera que un tema mitológico como el nacimiento de Venus no tenía cabida en un lugar de gran importancia simbólica como la Plaza de Mayo.

16. En nuestra investigación hemerográfica sólo hemos hallado un texto que condenara la fuente por cuestiones morales, siendo la situación más grave por tratarse de la obra de una mujer. Sin embargo, aun este artículo señalaba la conveniencia del sitio elegido para la fuente: “[c]olocada en una de nuestras plazas, como se pretendió en un principio, hubiera sido más rozante en su desnudez, pero en el Paseo de Julio en medio del césped verde y de los plátanos que la circundan, frente a los diques, parece haber encontrado un fondo más natural.” [23] A pesar de un cierto resquemor frente a los desnudos, aun este cronista reconocía que el Paseo de Julio era un sitio adecuado para este tipo de obra.
17. El decoro, en el sentido de lo apropiado, también encontró expresión en el frente virtual de la fuente. Pocos especialistas se han detenido a analizar el modo en que los tres grupos inferiores enmarcan las figuras centrales, estableciendo un eje de lectura claro. No es azaroso que, a pesar del tan repetido carácter recorrible de la fuente, la misma tenga una parte posterior; se trata precisamente de la espalda de Venus.
18. La propuesta que tenía como tema a Nereo fue reemplazada por una idea distinta que presentaba problemas particulares. Si bien la representación de Venus en fuentes tiene tempranos antecedentes, éstos eran generalmente de una concepción más simple que las elaboradas representaciones pictóricas existentes, a las que hay que volver para justipreciar la obra de Mora.
19. A pesar de su sugerente nombre, el tema de la fuente de Mora es Venus Anadiómena, es decir, Venus naciente surgiendo del mar. El tema elegido por Mora tiene una larga historia en el arte occidental y constituye dentro del arte académico un auténtico desafío, ya que supone continuar la cadena de representaciones iniciada por Apeles. [24] Su iconografía tiene múltiples fuentes, estudiadas de modo pionero por AbyWarburg. [25] El episodio del nacimiento de Venus ha sido relatado tempranamente por Hesíodo, [26] quien brinda pocos detalles del prodigio: Urano (Caelus) fue castrado por Cronos (Saturno), quien arrojó los genitales al mar. En torno a ellos surgió espuma de la cual nació Afrodita. El *Himno a Afrodita* presenta

un relato más complejo, donde se hace mención a las joyas con que las Horas la adornaron.[\[27\]](#)

20. La fuente con Venus fue uno de los hallazgos más duraderos de los artistas del siglo XVI. El “redescubrimiento” de la antigüedad había renovado la tipología de modo decidido. Giovanni Paolo Lomazzo afirmaba que en el coronamiento de las fuentes debía colocarse un “dios marino o ninfa que domine las aguas, agregando también historias de los dioses del mar y de sus amores, como se ha visto en tantos.”[\[28\]](#) Venus en el baño se convirtió en un tema amable para decorar espacios de paseo.
21. El tema del nacimiento de Venus estaba estrechamente asociado al agua y por lo tanto resultaba apropiado para fuentes. Por otro lado, tenía una larga tradición que comprendía tanto tratamientos relativamente simples como Venus saliendo de una concha[\[29\]](#) (un motivo evidentemente inspirado en terracotas antiguas)[\[30\]](#) o tratamientos algo más elaborados con una figura femenina de pie rodeada de atributos - representación sumamente persistente -, también vinculados a obras de pequeño formato del mundo clásico.
22. El tema había sido tratado también de modo sumamente complejo en las artes desde el siglo XV.[\[31\]](#) En *El triunfo de Galatea* Rafael estableció un complejo cortejo de criaturas, que incluía tritones e ictiocentauros,[\[32\]](#) según el modelo de la *Venus triumphans*.[\[33\]](#) Estas criaturas habían sido estudiadas de relieves clásicos por artistas como Andrea Mantegna.[\[34\]](#) Las iconografías de Venus, Anfitrite y Galatea se fueron acercando de modo claro en el arte italiano del siglo XVI. La interpretación del nacimiento de Venus que realizó Giorgio Vasari incluyó este amplio repertorio que se convertiría en obligado para las interpretaciones posteriores: una multitud de tritones, sirenas y nereidas que rodean a Venus.[\[35\]](#)
23. Venus también podía ser representada en su venera, no sólo rodeada sino sostenida por tritones. Dicho modelo tenía claros referentes clásicos.[\[36\]](#) El esquema probaría ser exitoso. Sin embargo, existía otra variante del cortejo de Venus, también con importantes antecedentes clásicos (por ejemplo en pinturas murales pompeyanas), donde el cortejo era total o casi totalmente femenino. Ahora bien, las nereidas rara vez soportaban el peso de Venus en la valva, algo que sucede sólo excepcionalmente a través de los siglos.[\[37\]](#) En efecto, hemos analizado centenares de imágenes disponibles en los catálogos digitales de diversos museos (British Museum, Metropolitan Museum of Art, Warburg Institute Iconographic Database, entre otros), constatando su carácter inusual.
24. El título de la fuente de Mora destaca precisamente estas dos figuras portantes que sostienen a la diosa. Si bien no se trata de una invención de la escultora, la mayor parte de los modelos iba en contra de esta interpretación. Las acompañantes

femeninas de Venus rara vez exceden su rol de decoración. Por eso, es una opción que merece ser analizada. Resulta posible plantear la posibilidad de alguna intención feminista en esta obra. En efecto, los contemporáneos de Mora la asociaron estrechamente al feminismo y las propias feministas vieron en ella una mujer nueva. Una caricatura de *Caras y Caretas* se burlaba de las esculturas encargadas con ocasión del Centenario. En una viñeta se hacía referencia a las poderosas figuras femeninas del grupo proyectado por Mora [[Figura 3](#)]. En ella, una mujer entrega con gesto solemne una bandera a un soldado, asustado frente al avance, mientras una niña observa este grupo. Se produce de este modo una ridiculización de la mujer con poder. La caricatura se inserta en una larga serie de críticas visuales al feminismo, cuyas promotoras abandonarían los deberes domésticos. [[38](#)]

25. El movimiento porteño de mujeres había demostrado un interés marcado por los logros de Mora. Ya desde su regreso a Buenos Aires atrajo el interés de las periodistas, entre las que se hallaba una anónima articulista de *La Columna del Hogar*, quien la saludaba de este modo: “[s]erá hoy la primera hija de este suelo, que se dedique á la escultura, uno de los ramos más difíciles, el que representa las más grandes y nobles cosas, divinidades, emblemas de elevado sentido, la imagen de los héroes, monumentos conmemorativos, estátuas y bellezas célebres”. [[39](#)] Existió, además, una contracara feminista al banquete ofrecido a la escultora en el Club del Progreso, evento que atrajo a todos los biógrafos de Mora sin excepción. [[40](#)] Se trata del poco conocido té que las universitarias argentinas ofrecieron a la escultora. La foto de Mora, rodeada por feministas de la notoriedad de Cecilia Grierson, recupera una faceta oculta del impacto de su figura [[Figura 4](#)]. [[41](#)]
26. Mora no sólo fue asociada al feminismo por ser una mujer nueva. La caricatura de *Caras y Caretas* que hemos visto se burlaba de las poderosas figuras femeninas de sus grupos escultóricos. En efecto, las imágenes femeninas de Mora se caracterizaban por su brío. Leopoldo Lugones advirtió tempranamente la intención de Mora de separar, en la *Fuente*, un mundo masculino de hipocampos y luchas de un mundo femenino de gracia y triunfo. [[42](#)] Sus imágenes femeninas se harían crecientemente poderosas. Inaugurada en Tucumán en 1904, la figura de la Libertad, con su “elegante impulso [...] que fija la mirada en el porvenir”, era una de estas obras [[Figura 5](#)]. [[43](#)]
27. Si bien la hipótesis de vincular estas activas figuras femeninas con el *topos* del progreso femenino - omnipresente en la Buenos Aires finisecular - puede resultar osada, a partir del análisis de sus características es posible descartar la vinculación directa de estas representaciones con las enfermizas sirenas y otras criaturas fantásticas de la imaginación *fin-de-siècle*, con las que se las ha relacionado [[Figura 6](#)]. [[44](#)] El aspecto pasivo o mortalmente peligroso de estas figuraciones, que Dijkstra

considera una iconografía de la misoginia,[45] contrasta con el vigor de las nereidas de Mora, sonrientes y fuertes.

28. Por otro lado, las nereidas, que aun en la *maquette* de Nereo daban nombre a la obra, poseen las curiosas extremidades presentes en la fuente terminada, como se deduce de la fluida línea que éstas describen. Esta curiosa representación llamó poderosamente la atención de ciertos contemporáneos. Justo Solsona señaló que “[s]e ha censurado que las sirenas se salgan de la leyenda, siendo perfectas mujeres hasta medio muslo, de donde empiezan las escamas, terminando las piernas en dos curvas colas [...] y no hasta la cintura solamente, como nos las pintan los dibujos antiguos.”[46] En efecto, Mora no se ha apoyado en la caracterización estrictamente clásica de las nereidas. Estas figuras mitológicas no eran híbridas y eran representadas simplemente como mujeres.[47]
29. ¿De dónde provienen las tritonas de Mora? Aunque no dotadas de una mitología precisa, las tritonas así como las familias de tritones aparecen en el arte griego, etrusco y romano.[48] Además, las mujeres-pez constituyen uno de los elementos más repetidos en la tradición italiana de fuentes desde el siglo XVI hasta el siglo XIX. Sin embargo, Mora invierte los términos de este esquema, colocando aquello que ocupaba un lugar marginal en el boceto de Nereo en el centro de su fuente, convirtiendo lo decorativo en significativo. Existe un juego que torna enigmático el título de la obra. Curiosamente la retórica clásica habilitaba este juego mediante el tropo de la metonimia.
30. La *thiasos* marina es la representación de un grupo de criaturas marinas: tritones, nereidas y animales fantásticos.[49] Su ejemplo antiguo más famoso es el conjunto de Escopas - hoy perdido -, conocido por la descripción de Plinio. Allí figuraban “el propio Neptuno y Tetis y Aquiles, las nereidas sobre delfines y peces así como hipocampos y también tritones y el coro de Forcis y monstruos marinos y muchas otras criaturas del mar, todo de su propia mano, una obra brillante.”[50] Este alegre grupo se integró desde el siglo XVI a las representaciones del nacimiento de Venus. Sin embargo, el esquema de Mora introduce una diferencia importante. Como ya advirtió Lugones, la obra ha sido dividida en dos partes claramente diversas: una masculina en la base y una femenina en la parte superior. Esta fuente erudita, destinada a impresionar por el rango de relaciones de intertextualidad desplegado, encuentra sus referentes en diversos momentos de la historia del arte.
31. La figura de Venus llamó la atención de los cronistas inclusive antes de la inauguración de la fuente. En efecto, fue exhibida durante la única ocasión en que Mora expuso junto a artistas contemporáneos. Su postura inestable se distancia de las representaciones usuales del tema. En rigor, remite a la iconografía de Venus en el baño, algo impúdica iconografía clásica sujeta a múltiples reelaboraciones

posteriores, desde la tradición de pequeñas esculturas helenísticas,[\[51\]](#) que Mora puede haber conocido durante su formación con Constantino Barbella, especialista en estatuillas.[\[52\]](#) Pero sobre todo existe un grupo de ejemplos manieristas, tanto en pintura como en escultura,[\[53\]](#) cuyas formas inestables resultaron de enorme gravitación para Mora.

32. El universo de referencia de la base de la fuente es otro: hay una estrecha relación con los hipocampos y tritones de la *Fontana di Trevi*, indudablemente la fuente más célebre de Roma. Más ampliamente los caballos marinos encabritados aspiraban a insertarse en la tradición de la escultura ecuestre. Además el ojo experto al que apelaba Mora reconocía en las veneras de su obra referencias a otras fuentes de Roma.[\[54\]](#) Nuestra percepción actual de la fuente dista mucho de la concepción original de la artista. En efecto, la composición entera era dinamizada por el agua, siguiendo el modelo establecido por Bernini, particularmente en la *Fuente del Tritón*. Por otro lado, las figuras masculinas brindaron a Mora oportunidad de poner de manifiesto otro de sus talentos: la retratística. En efecto, según diversas fuentes, los tres rostros serían retratos de distinguidos jóvenes que habrían posado para ella en Roma.
33. Los contemporáneos de Mora reconocieron ampliamente su voluntad de presentarse como artista erudita. Leopoldo Lugones, quien se sumó a la discusión en torno a la anatomía de las nereidas, lo resumió de este modo: “[l]a tradición clásica abonaba pues la libertad de la fantasía.” De este modo, y a pesar de no hallar satisfactoria la resolución de las colas de pez de las nereidas, Lugones reconocía que la artista poseía un acabado conocimiento iconográfico. En suma, que era una artista académica, no en un sentido peyorativo (lo perimido, lo gastado) sino erudito.[\[55\]](#) Hubo quienes no comprendieron el despliegue de Mora: la revista *Letras y Colores* señaló la reminiscencia de obras contempladas en el viejo mundo y la ausencia de una nota plenamente original entre los defectos más salientes de la fuente.[\[56\]](#)
34. También Eduardo Schiaffino - su opositor en el seno de la comisión del monumento dedicado a la memoria de Aristóbulo del Valle - encontró en esas referencias clásicas el defecto fundamental de la fuente. En un relato de las discusiones en torno a la elección de Mora, Schiaffino recordaba “que la composición de la fuente sin originalidad alguna, y la ejecución banal de sus mitologías, indicaban claramente que la autora no se hallaba preparada para interpretar la elevada personalidad de Aristóbulo del Valle.”[\[57\]](#)
35. La *Fuente de las nereidas*, obra de singular importancia en la cultura visual argentina, se presenta como un ingenioso despliegue de erudición, una auténtica máquina de sentido. A pesar de su centralidad en la trayectoria de Mora y de su popularidad, las alternativas de los dos proyectos conocidos, que colocan en un lugar

central la formación de Mora, así como las múltiples referencias de la fuente han permanecido parcialmente veladas. Su singular iconografía de Venus sostenida por asistentes femeninas podría leerse como un comentario sobre la nueva mujer, cuyas representaciones visuales abarcaron temas tan disímiles como la mitología o las heroínas del pasado.

36. Las múltiples relaciones de intertextualidad articuladas por Mora conforman su regalo-presentación, un intencionado objeto artístico cuyas bellas formas siguen atrayendo a quienes pasean por la Costanera Sur. Lejos de ser un sacrificio más de la artista patriota por excelencia - absolutamente entregada a su nación -, Mora buscó mostrar las tradiciones artísticas que había absorbido y su singular libertad a la hora de combinarlas. Como señaló Pingeot, la escultura del siglo XIX se caracterizó por la reelaboración de motivos históricos en nuevas configuraciones, con un grado de libertad sorprendente, similar al que Mora disfrutó en sus años de mayor fortuna. Su inventiva logró transformar una obra plena de referencias clásicas en una exhibición feminista de mujeres triunfantes, a través de desvíos sutiles. Si hemos reconstruido las fuentes de la *Fuente* fue para mostrar que las variaciones de Mora pueden leerse como elaborados comentarios visuales.

Referencias bibliográficas

BARRINGER, Judith M. **Divine Escorts**. Nereids in Archaic and Classical Greek Art. Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1995.

BLAIR, Elisabeth. **Fountains, Statues, and Flowers**. Studies in Italian Gardens of the Sixteenth and Seventeenth Centuries. Washington D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1994.

CORREA, Elena. **Lola Mora**. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981.

CORSANI, Patricia. **Lola Mora**. El poder del mármol. Buenos Aires, Vestales, 2009.

CROUZEL, Elena, S; SANTORO, Liliana Elena; SANTORO, Tito. **Lola Mora (1867-1936)**. Buenos Aires, Ameriberia, 1980.

DIJKSTRA, Bram. **Ídolos de perversidad**. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo. Madrid, Debate, 1994.

ELVIRA, Miguel Ángel. **Arte y mito**. Manual de iconografía clásica. Madrid, Sílex, 2008.

GARB, Tamar. **Sisters of the Brush**. Women's Artistic Culture in Late Nineteenth-Century Paris. New Haven, Conn., and London: Yale University Press, 1994.

GIOVANNI, Neria de. **Lola Mora l'Argentina di Roma**. Roma, Edizioni Nemapress, 2010.

GOMBRICH, Ernst. **Objetivos y límites de la iconología.** In: WOODFIELD, Richard (ed.). **Gombrich esencial.** Madrid, Debate, 1997.

_____. **Botticelli's Mythologies: A Study in the Neoplatonic Symbolism of His Circle.** **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, vol. 8, 1945.

GRIMAL, Pierre. **Diccionario de mitología griega y romana.** Buenos Aires, Paidós, 2004.

HAEDO, Oscar Félix. **Lola Mora.** Vida y obra de la primera escultora argentina. Buenos Aires, Eudeba, 1974.

HAEDO, Oscar Félix. **Las fuentes porteñas.** Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1978.

HESIODO. **Teogonía.**

LOMAZZO, Giovanni Paolo. **Trattato dell'arte della pittura, scultura ed architettura.** Diviso in settelibri. Tomo II. Roma, Presso Saverio del-Monte.

LOSADA, Leandro. **La alta sociedad en la Buenos Aires de la Belle Époque:** sociabilidad, estilo de vida e identidades. Buenos Aires, Siglo XXI Editora Iberoamericana, 2008.

LUGONES, Leopoldo. La fuente de Lola Mora. **Tribuna**, 27 de mayo de 1903.

MALOSETTI COSTA, Laura. **Cuadros de viaje.** Artistas argentinos en Europa y Estados Unidos (1880-1910). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.

_____. **Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX.** Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

PÁEZ DE LA TORRE, Carlos; TERÁN, Celia. **Lola Mora. Una biografía.** Buenos Aires: Planeta, 1997.

PATARCA, Amanda. **El convite de la Mora.** Buenos Aires, Lumen, 2002.

PAYRÓ, Julio E. **Prilidiano Pueyrredón, Joseph Dubourdieu, la Pirámide de Mayo y la Catedral de Buenos Aires.** Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1971.

PLINIO, el viejo. **Historia natural.**

POLLOCK, Griselda. **Differencing the Canon.** Feminist Desire and the Writing of Art's Histories. London y New York: Routledge, 1999.

POPE-HENNESSY, John. **Italian High Renaissance & Baroque Sculpture.** London:

PhaidonPress, 2000.

PULVERS, Marvin. **Roman Fountains**. 2000 Fountains in Rome. A Complete Collection. Roma: "L'erma" di Bretschneider, 2002.

ROJAS, Pablo. **Mármoles bajo la lluvia**. Buenos Aires: Losada, 1954.

SOTO, Moira. **Lola Mora**. Buenos Aires: Planeta, 1992.

SOLÁ, Pablo Mariano. **Por amor al arte**. Buenos Aires: Espaciomultiarte, 2007.

SOLSONA, Justo. **República Argentina**. Buenos Aires. Lola Mora. **La Ilustración Artística**, año XXII, núm. 1138, 19 de octubre de 1903.

SUTHERLAND, Ann. Letter to the Editor. In: ROBINSON, Hilary.(ed.). **Visibly Female**. Feminism and Art Today. London: Camden Press, 1987,

TAYLOR, Rabun. **The Moral Mirror of Roman Art**. New York: Cambridge University Press, 2008.

VALERO, Luis; EUGENIO, Martín de; MÁRQUEZ, Vicenta María. **Simbología y diseño de la heráldica gentilicia galaica**. Madrid: Hildalguía, 2003.

WARBURG, Aby. **The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance**. Los Angeles: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1999.

Los banquetes al Dr. Quirno Costa y Lola Mora, **Caras y Caretas**, año VI, núm. 248, 4 de julio de 1903.

Ornato de Buenos. La fuente de Lola Mora. Adquirida por la Municipalidad, **El Diario**, 22 de marzo de 1902.

Una donna che scolpisce statue monumentali. Lola Mora, **Il Secolo XX**, año 5, 1906.

Crónica. **La Columna del Hogar**, año II, núm. 66, 15 de agosto de 1900.

La fuente de Lola Mora. Una ficción mitológica, **La Nación**, 23 de abril de 1901.

La estatua de la libertad. Su inauguración en Tucumán. **La Nación**, 25 de septiembre de 1904.

La Prensa, 20 de octubre de 1883.

La fuente de Lola Mora. **La Prensa**, 16 de septiembre de 1900.

La fuente de Lola Mora. **Letras y Colores**, año I, núm. 3, 15 de junio de 1903.

[1] Escultora y pintora. Comenzó su educación en el Colegio Sarmiento, donde recibió clases de dibujo. Tras la muerte de sus padres en 1885, comenzó sus estudios de pintura bajo la guía de Santiago Faluccci (1856-1922), maestro italiano llegado a Tucumán en 1887 y autor de uno de los primeros bosquejos biográficos de Mora. Entre 1897 y 1900 residió en Italia gracias a una beca gestionada por influyentes políticos. A su regreso, obtuvo importantes encargos oficiales y privados en Buenos Aires, Rosario y Tucumán. Tras un acotado período de intensa actividad, entre 1900 y 1907, la carrera de Mora sufrió reveses inesperados. En los últimos años de su vida trabajó en el norte del país. Murió en Buenos Aires tras el fracaso de proyectos vinculados al cine y la minería.

[2] CORREA, Elena. **Lola Mora**. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981; CORSANI, Patricia. **Lola Mora**. El poder del mármol. Buenos Aires, Vestales, 2009; HAEDO, Oscar Félix. **Lola Mora**. Vida y obra de la primera escultora argentina. Buenos Aires: Eudeba, 1974; PÁEZ DE LA TORRE, Carlos; TERÁN, Celia. **Lola Mora. Una biografía**. Buenos Aires, Planeta, 1997; SOTO, Moira. **Lola Mora**. Buenos Aires, Planeta, 1992. A estas obras debe agregarse el catálogo de la muestra curada por Pablo Mariano Solá en el Espaciomultiarte. SOLÁ, Pablo Mariano. **Por amor al arte**. Buenos Aires: Espaciomultiarte, 2007.

[3] SOTO, op. cit., pp. 91-109. La periodista se propuso en su libro “quitar algunas capas de un mito”. Ibidem, p. 15. Su contribución a la bibliografía de la artista se diferencia netamente de las restantes monografías, constituyendo una obra excepcional en el análisis de la configuración de Mora como una heroína artística.

[4] Existen al menos cuatro novelas dedicadas a la vida Mora: CROUZEL, Elena, S; SANTORO, Liliana Elena; SANTORO, Tito. **Lola Mora (1867-1936)**. Buenos Aires: Ameriberia, 1980; GIOVANNI, Neria de. **Lola Mora l'Argentina di Roma**. Roma: Edizioni Nemapress, 2010; PATARCA, Amanda. **El convite de la Mora**. Buenos Aires: Lumen, 2002; ROJAS, Pablo. **Mármoles bajo la lluvia**. Buenos Aires: Losada, 1954. Tanto la obra de Rojas Paz como aquella de Elena Crouzel, Liliana y Tito Santoro han sido citadas por investigaciones intensamente documentadas, atribuyéndoles un rigor del que carecen y contribuyendo a la repetición de ciertos elementos de la leyenda de Mora. Además de haberle sido dedicados numerosos documentales, Mora es también la protagonista de un largometraje de ficción: *Lola Mora* (Javier Torre, 1996). Estaba planeado realizar un largometraje, titulado *Lola Mora, una vida fascinante*, basado en la novela de los Santoro y producida por Toto Rey. Agradecemos a la Dra. Geraldine Gluzman su valiosa ayuda en la traducción del texto de Neria De Giovanni.

[5] Haedo dedicó varias páginas a la discusión en torno a los antecedentes iconográficos de la fuente. El periodista y crítico se refirió de modo pionero a la sensibilidad feminista de Mora. HAEDO, 1974, op. cit., pp. 22-27 y 37. Véase también HAEDO, Óscar Félix. **Las fuentes porteñas**. Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1978, pp. 30-33.

[6] Sobre los pormenores del otorgamiento véase PÁEZ DE LA TORRE, op. cit., pp. 33-35.

[7] Al respecto véase BLAIR, Elisabeth. **Fountains, Statues, and Flowers**. Studies in Italian Gardens of the Sixteenth and Seventeenth Centuries. Washington D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1994.

[8] POLLOCK, Griselda. **Differencing the Canon**. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories. London y New York: Routledge, 1999, p. 102.

[9] HARRIS, Ann Sutherland. Letter to the Editor. In: ROBINSON, Hilary (ed.). **Visibly Female**. Feminism and Art Today. London: Camden Press, 1987, p. 226.

[10] Por ejemplo, un texto se refirió a la fuente que la municipalidad porteña adquiriría. Una artista argentina, **Caras y Caretas**, 18 de agosto de 1900, año III, núm. 98, s. p. Sólo Páez de la Torre y Terán se detienen brevísimamente en este punto. op. cit., p. 64. Pronto, sin embargo, Mora cambiaría su modo de inserción y ofrecería la fuente como regalo. La fuente de Lola Mora. **La Prensa**, 16 de septiembre de 1900. Cit. En HAEDO, 1978, op. cit., p. 32.

[11] La fuente se constituye como forma artística independiente en Florencia hacia mediados del siglo

XVI. Véase POPE-HENNESSY, John. **Italian High Renaissance & Baroque Sculpture**. London: Phaidon Press, 2000.

[12] PULVERS, Marvin. **Roman Fountains**. 2000 Fountains in Rome. A Complete Collection. Roma: "L'erma" di Bretschneider, 2002.

[13] Véase Una artista argentina, **Caras y Caretas**, año III, núm. 98, 18 de agosto de 1900, s. p. y Ornato de Buenos. La fuente de Lola Mora. Adquirida por la Municipalidad, **El Diario**, 22 de marzo de 1902, p. 1.

[14] Una donna che scolpisce statue monumentali. Lola Mora, **II Secolo XX**, año 5, 1906, p. 594.

[15] La fuente de Lola Mora. Una ficción mitológica, **La Nación**, 23 de abril de 1901, p. 3.

[16] GRIMAL, Pierre. **Diccionario de mitología griega y romana**. Buenos Aires, Paidós, 2004, p. 377.

[17] ELVIRA, Miguel Ángel. **Arte y mito. Manual de iconografía clásica**. Madrid, Sílex, 2008, p. 131.

[18] **La Prensa**, 20 de octubre de 1883. Citado por Julio E. Payró, Prilidiano Pueyrredón, Joseph Dubourdieu, la Pirámide de Mayo y la Catedral de Buenos Aires, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1971, p. 88.

[19] Hesíodo, *Teogonía*, 233-239. Ver también ELVIRA, op. cit., pp. 127-128.

[20] Ernst Gombrich, Objetivos y límites de la iconología. In: WOODFIELD, Richard (ed.). **Gombrich esencial**. Madrid: Debate, 1997, pp. 464-465.

[21] Algunos ejemplos son Giambologna (*Fuente de Venus, circa 1570*, mármol, Jardines Boboli, Florencia) y Giovanni Paolo Schor y Carlo Rainaldi (*Fuente del baño de Venus, circa 1690*, mármol, Palazzo Borghese, Roma).

[22] LOMAZZO, Giovanni Paolo. **Trattato dell'arte della pittura, scultura ed architettura**. Diviso in settelibri. Tomo II. Roma: Presso Saverio del-Monte, p. 191.

[23] La fuente de Lola Mora. Su inauguración. **El Pueblo**, 22 de mayo de 1903, p. 1.

[24] Plinio el Viejo. *Historia natural*, XXXV.36.

[25] WARBURG, Aby. Sandro Botticelli's Birth of Venus and Spring. An Examination of Concepts of Antiquity in the Italian Early Renaissance. In: **The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance**. Los Angeles: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1999, pp. 90-111.

[26] Hesíodo, *Teogonía*, pp. 154-206.

[27] *Himno homérico IV a Afrodita*, pp. 1-20.

[28] LOMAZZO, op.cit., p. 364.

[29] Algunos ejemplos son Heinrich Keller (*El nacimiento de Venus, circa 1799*, 102,9 x 129,5 cm, Philadelphia Museum of Art) y F. Finelli (*Venus dentro de una concha, circa 1900*, mármol, colección particular).

[30] Arte helenístico, Venus Anadiómena, siglos III-II a.C., terracota, 25,9 cm, British Museum, Londres.

[31] GOMBRICH, Ernst. H. Botticelli's Mythologies: A Study in the Neoplatonic Symbolism of His Circle. **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, vol. 8, 1945, pp. 7-60.

[32] Rafael, *El triunfo de Galatea, circa 1513*, fresco, Villa Farnesina, Roma.

[33] Una de las primeras apariciones de este tipo se halla en las *Metamorfosis* de Apuleyo, donde se

detalla - entre otros hechos - que las nereidas cantaron tras el nacimiento de la diosa. Sobre este *topos* véase TAYLOR, Rabun. **The Moral Mirror of Roman Art**. New York, Cambridge University Press, 2008, pp. 40-47.

[34] Andrea Mantegna, *Batalla de dioses marinos, circa 1475*, grabado a punta seca, 28,3 x 82,6 cm, Chatsworth House, Chatsworth.

[35] Giorgio Vasari, *El nacimiento de Venus*, 1556-1559, fresco, Quartiere degli Elementi, Palazzo Vecchio, Florencia.

[36] Por ejemplo, Venus Anadiómena, relieve, Museo de Aphrodisias, Turquía y *Cofre de Projecta, circa 380*, plata repujada, 27,9 x 54,9 cm, British Museum, Londres.

[37] Por otro lado, en la heráldica las sirenas eran un elemento común. A menudo sostenían elementos como blasones. VALERO, Luis; EUGENIO, Martín de; MÁRQUEZ, Vicenta María. **Simbología y diseño de la heráldica gentilicia galaica**. Madrid, Hildalguía, 2003, pp. 210-211.

[38] GARB, Tamar. **Sisters of the Brush**. Women`s Artistic Culture in Late Nineteenth-Century Paris. New Haven, Conn., and London: Yale University Press, 1994, pp. 117-119. Estas imágenes también abundaron en nuestro medio, particularmente en la revista **Mundo Argentino**. Véase, por ejemplo, Feminismo, **Mundo Argentino**, 11 de diciembre de 1912, año II, núm. 101, s. p.

[39] Crónica, **La Columna del Hogar**, año II, núm. 66, 15 de agosto de 1900, p. 356.

[40] Leandro Losada señala que el Club del Progreso no fue un ámbito masculino excluyente y que aceptó esporádicamente a socias. LOSADA, Leandro. **La alta sociedad en la Buenos Aires de la Belle Époque: sociabilidad, estilo de vida e identidades**. Buenos Aires, Siglo XXI Editora Iberoamericana, 2008, p. 182.

[41] Los banquetes al Dr. Quirno Costa y Lola Mora, **Caras y Caretas**, año VI, núm. 248, 4 de julio de 1903, s. p.

[42] LUGONES, Leopoldo. La fuente de Lola Mora, **Tribuna**, 27 de mayo de 1903, p. 2. Reproducido en MALOSETTI COSTA, Laura. **Cuadros de viaje. Artistas argentinos en Europa y Estados Unidos (1880-1910)**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. 2008, pp. 290-295.

[43] La estatua de la libertad. Su inauguración en Tucumán. **La Nación**, 25 de septiembre de 1904, p. 7.

[44] Esta hipótesis ha sido sugerida por CORSANI, op. cit., p. 83. Sobre estas imágenes véase DIJKSTRA, Bram. **Ídolos de perversidad**. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo. Madrid, Debate, 1994.

[45] Ibidem, p. viii.

[46] SOLSONA, Justo. República Argentina. Buenos Aires. Lola Mora. **La Ilustración Artística**, año XXII, núm. 1138, 19 de octubre de 1903, p. 686.

[47] BARRINGER, Judith M. **Divine Escorts**. Nereids in Archaic and Classical Greek Art. Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1995, p. 8.

[48] ELVIRA, op. cit., p. 136.

[49] BARRINGER, op. cit., p. 141.

[50] Plinio, *Historia natural*, XXXVI.4

[51] Arte helenístico, estatuilla de Afrodita, siglos III - II A.C, terracota, 25,9 cm, Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

[52] PÁEZ DE LA TORRE, op. cit., p. 44.

[53] Algunos ejemplos son la obra de la Escuela de Fontainebleau (*El baño de Venus*, circa 1550, óleo sobre tela, 97 x 126 cm, Musée du Louvre, París) y de Giambologna (*Venus*, 1571-1573, mármol, 114,9 cm, Getty Museum, Los Angeles. Pieza destinada a una fuente).

[54] Giovanni Lorenzo Bernini, *Fuente del Tritón*, 1624-1643, travertino, Piazza Barberini, Roma; Filippo Bai y Francesco Moratti, *Fuente de los tritones*, 1717, mármol y travertino, Piazza della Bocca della Verità, Roma.

[55] Con frecuencia se ha calificado a Mora de “artista académica”, reacia a abrazar la modernidad escultórica. Como sucede con el resto de los artistas de la generación del 80, “sus elecciones resultan de una toma de posición respecto de las problemáticas del arte, la política y la sociedad en el medio al que pertenecían”. MALOSETTI COSTA, Laura. **Los primeros modernos**. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 24.

[56] La fuente de Lola Mora. **Letras y Colores**. Año I, núm. 3, 15 de junio de 1903, s. p.

[57] Eduardo Schiaffino, Fracaso del Monumento al Doctor del Valle. Antecedentes, circa 1907 (Archivo Eduardo Schiaffino, Archivo General de la Nación, Buenos Aires, Legajo 16).