

Universidad Nacional de Tres de Febrero

Maestría en Estudios y Políticas de Género

**Para una genealogía del cisheterosexismo y el orientalismo en el arte:
alegorías de Lola Mora en el Congreso Nacional.**

Tesis de maestría de Lin Pao Raffetta. Dirección de Andrés Mendieta

Palabras clave: Cisheterosexismo, Orientalismo, Arte Público, Lola Mora, Congreso Nacional

15 de agosto de 2024

Contenido

0. AGRADECIMIENTOS	3
1. INTRODUCCIÓN	4
2. LOLAMORA	25
3. LOS LEONES DEL CONGRESO NACIONAL.....	51
4. LA SEÑORA CON LEÓN/ES	88
7. NOTAS AL MARGEN	147
8. CONCLUSIONES	152
9. BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES.....	160
10. ILUSTRACIONES	190

En un lejano país existió hace muchos años una Oveja negra. Fue fusilada. Un siglo después, el rebaño arrepentido le levantó una estatua ecuestre que quedó muy bien en el parque. Así, en lo sucesivo, cada vez que aparecían ovejas negras eran rápidamente pasadas por las armas para que las futuras generaciones de ovejas comunes y corrientes pudieran ejercitarse también en la escultura. FIN

Augusto Monterroso, *La oveja negra*

0. AGRADECIMIENTOS

Este trabajo no hubiera sido posible sin el apoyo y acompañamiento de toda una comunidad alrededor, familia, amistades, colegas, compas, instituciones, activistas, militantes, archivos, bibliotecas sin cuyas infinitas formas de amor esta tesis hubiera quedado inconclusa para siempre.

A todas, todes, todos ustedes, gracias!!!

Quizás mi redacción les lleve a un ir y venir ... dada la forma de razonamiento propia, pero propone entender que las identidades travestis, transgéneros y no binarios hemos llegado a emerger a pesar de la persecución, el exterminio y la aniquilación.

Lara Bertolini, *Soberanía travesti*

1. INTRODUCCIÓN

(Preguntas de investigación y preguntas complementarias)

Este trabajo, desarrollado como tesis de la Maestría en Estudios y Políticas de Género de la Universidad de Tres de Febrero, se propone indagar sobre los orígenes y las formas de expresión de algunas formas del cisheterosexismo y del orientalismo en el arte público argentino.

Especialmente, intentaré identificar algunos modos que adquieren estas formas de violencia en los discursos sobre la vida y obra de Lola Mora, cómo se expresan en sus alegorías para el Congreso Nacional y qué lugar tiene el arte público en la transmisión del cisheterosexismo y el orientalismo en la construcción del imaginario colectivo.

(Planteo del problema: Delimitación del objeto de investigación)

El objeto de esta investigación lo constituyen las manifestaciones del cisheterosexismo y el orientalismo en el arte público, poniendo la mirada en los discursos sobre la escultora Lola Mora y su obra para el Congreso Nacional en las primeras décadas del siglo XX en Buenos Aires.

Centraré la mirada en las esculturas del conjunto alegórico sur en la fachada del edificio del Congreso Nacional e indagaré en la genealogía de las figuras de *Los Leones* en busca de dichas manifestaciones.

Asimismo, notaré las formas en las que se manifiestan el cisheterosexismo y el racismo en los discursos sobre Lola Mora y su obra, tanto en las fuentes contemporáneas como en la bibliografía sobre su vida y obra.

Diversas narrativas cisheterosexistas y teñidas de orientalismo fueron conservadas y transmitidas por los autores clásicos y modernos, y por ello estaban presentes en el ecosistema cultural de Lola Mora durante el final del siglo XIX y el comienzo del siglo XX.

Estas narrativas estaban atravesadas por cuestionamientos sobre la sexualidad, el género y la raza, extendidos en las discusiones que se venían dando en diversos ámbitos de la ciencia. El racismo científico se extendía en la sociedad, y la medicina, especialmente la psiquiatría, pretendía dominar científicamente la fenomenal existencia de las diversidades sexuales y de género¹.

El orientalismo llegaba a Buenos Aires de la mano de la teosofía y otras corrientes pseudocientíficas que florecieron desde finales del XIX (Quereilhac, 2012, p. 186). En Argentina, desde el siglo XIX hubo interés por las antigüedades orientales y a mediados del siglo XX ya existían diversas cátedras en universidades nacionales. Desde los años sesenta se crearon la mayoría de los centros de estudios orientales e institutos que continúan hasta hoy en la Universidad de Buenos Aires, Universidad Nacional de La Plata, Universidad del Salvador, Universidad Católica Argentina, etc., traccionados en su inicio por la Egiptología y los Estudios Bíblicos y más adelante con creciente interés por los estudios de Asia oriental, India, China y Japón.

El orientalismo, como disciplina de estudio, estuvo institucionalizado en Europa desde el siglo XVIII. La más antigua institución orientalista europea es la universidad napolitana "L'Orientale", creada por los Jesuitas italianos como una herramienta de propagación del catolicismo en China: "Sarà Clemente XII, con breve del 7 aprile 1732, ad offrire un riconoscimento ufficiale al Collegio dei Cinesi, che aveva come scopo la formazione religiosa e l'ordinazione sacerdotale di giovani cinesi destinati a propagare il cattolicesimo nel loro paese", cuenta la universidad en *La nostra storia*².

Siguiendo al crítico palestino-estadounidense Edward Said (*Orientalismo*, 2002 [1978]), me referiré a lo "oriental" como representación eurocentrada, o europeizada, de elementos culturales de origen asiático, apropiados y utilizados como símbolos de la dominación sobre una otredad

1 Sobre lo publicado en Argentina, García Neira y Falcone (2014), Perversión e inversión sexual en la psiquiatría argentina a principios del siglo XX.

2 *La nostra storia*, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", en su sitio web <https://www.unior.it/it/ateneo/la-nostra-storia> (visitado el. 1/7/2024)

estereotipada. Dichas representaciones se basan en sesgos de larga data, que podemos encontrar, tempranamente, en fuentes clásicas griegas y latinas, tanto cristianas como paganas.

Desde mediados del siglo XIX, América estableció relaciones transpacíficas con Asia, abriendo las puertas a un “orientalismo periférico”: “La región del Río de la Plata se reapropia del lenguaje conceptual orientalista europeo para elaborar un proyecto de civilización nacional (...) moldeado e inspirado por los legados del romanticismo y de la Ilustración europeas” (Gasquet, 2015, p. 77).

Entre dichos prejuicios se destacan en las fuentes clásicas aquellos que atribuyen a los pueblos extranjeros (asiáticos y africanos) falta de masculinidad y afeminamiento en los hombres, poca o mala femineidad de las mujeres y desviadas prácticas sexuales y de género. Entiendo estos prejuicios como formas del racismo y del sexismo que se han transmitido a través de las generaciones, a través de las culturas y religiones occidentales (europeas y luego, americanas), para justificar la dominación de ese modelo de sujeto masculino cishetero-blanco.

(Objetivos generales y específicos)

Mi objetivo, con este trabajo, es dar cuenta de la aparición del cisheterosexismo y el orientalismo en el arte público argentino, indagando para ello en la genealogía y destino de *Los Leones* de Lola Mora para el Congreso Nacional.

Buscaré identificar sesgos cisheterosexistas y racistas en los discursos sobre la figura y la obra de Lola Mora para el Congreso, dando cuenta de instancias de cisheterosexismo y orientalismo en los mitos que se evocan en las obras concebidas para el mismo. Asimismo, analizaré el lugar que tuvo el arte público de principios del siglo XX en la transmisión y consolidación del cisheterosexismo y el orientalismo en el imaginario patriótico del Centenario.

(Hipótesis de trabajo)

En las figuras de *La Libertad* y *Los Leones* de Lola Mora en el Congreso Nacional encontraremos restos de estos elementos “orientales”, personajes, atavíos, que se perpetúan tanto en los relatos como en las fuentes iconográficas, y que condensan narrativas sobre la etnicidad y el género que

alcanzan no sólo a las obras sino también a los discursos sobre la propia autora: formas del orientalismo y del cisheterosexismo que parecen remontarse a la antigüedad clásica, en tanto expresiones continuadas de desvalorización de aquellas experiencias que se apartan del modelo racial y sexual hegemónico. Haciendo una lectura a contrapelo de diversas fuentes, podremos encontrar pruebas de estas operaciones discursivas.

Pero también podemos encontrar rastros de las disidencias a ese modelo hegemónico en las fuentes antiguas. Desde el período clásico griego y luego durante la era cristiana, las representaciones de las disidencias sexogénicas estaban asociadas a las religiones y culturas de origen “oriental”.

Parto de la base de que, allí donde se haga una lectura a contrapelo de las fuentes, podremos encontrar marcas del cisheterosexismo y del orientalismo: formas de violencia estructural utilizadas para imponer un único modelo de vida: cisheterosexual, occidental y cristiano³ (aunque lo mismo se verifica en algunas fuentes paganas o precristianas, como algunas de las que se citan en este trabajo).

Sexismo y racismo como violencia estructural

Mónica Cragolini, en *Patriarcado: sexismo, racismo y especismo* (2019), sostiene que la violencia estructural es

el tratamiento de humanos y de animales, que permite equiparar los términos “sexismo”, “racismo” y “especismo”. Los modos de “tratamiento” de los animales (el hacerlos nacer, criarlos, maltratarlos, faenarlos, devorarlos) corren paralelos a los modos en que se trata a formas de lo humano que se consideran animalizadas en la medida en que se

3 Como expresara un difunto genocida argentino, "consideramos que es un delito grave atentar contra el estilo de vida occidental y cristiano queriéndolo cambiar por otro que nos es ajeno, y en este tipo de lucha no solamente es considerado como agresor el que agrede a través de la bomba, del disparo o del secuestro, sino también aquel que en el plano de las ideas quiera cambiar nuestro sistema de vida a través de ideas que son justamente subversivas; es decir subvierten valores". Jorge Rafael Videla en el diario *La Prensa*, 18 de diciembre de 1977, citado en ABC, portal del Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires y disponible en <http://servicios2.abc.gov.ar/docentes/efemerides/24marzo/htmls/control/educacion.html>

las piensa como “inferiores” o subalternas con respecto al modelo dominante de lo humano: la figura del sujeto masculino. (p. 132)

Ese modelo dominante es, por supuesto, un sujeto masculino cisheterosexual de piel blanca ("occidental") y, preferentemente, de sangre "azul"⁴.

Cisheterosexismo y Orientalismo, sus raíces

Alvar Ezquerro, en *Escenografía para una recepción divina: la introducción de Cibeles en Roma* (1994), analiza en profundidad los elementos “orientales” (frigios y grecoasiáticos) del culto romano a la diosa Cibeles. Dichas manifestaciones fueron condenadas por los autores cristianos (como San Pablo y San Agustín), quienes asociaban la idolatría (a la que perseguían) con las prácticas sexuales no normativas, adjudicadas a las poblaciones extranjeras.

Townsley, en *The Goddess Religions, and Queer Sects: Romans 1: 23–28* (2011), cita la obra de Clemente de Alejandría (*Paedagogus*, 87.3): “It is clear that we should reject sex between men, sex with the infertile, anal sex with women, and sex with the androgynous” y sostiene que Clemente ties the παρά φύσιν [para-natural] sex back to the worship of idols. It is my contention that this reference oriented the original reader to the sacred sex practices of the goddess cults. This also clarifies Clement’s reference to sex with the androgynous, a typical early characterization of the castrated and effeminate male priests of these religions, the galli. (p. 711)

Cabe destacar que Clemente de Alejandría fue un destacado filósofo platónico devenido en teólogo cristiano. Nacido en Atenas a mediados del siglo II, se formó en la alta cultura griega clásica y, convertido al cristianismo, se radicó en Alejandría (Egipto) y finalmente en Capadocia (hoy Turquía), donde falleció a comienzos del siglo III.

Un par de siglos más tarde, Agustín de Hipona, en *La Ciudad de Dios* (412-426), despliega sus argumentos contra el culto a la Diosa Madre Cibeles, haciendo énfasis en las transgresiones sexuales de sus oficiantes y sus resultados:

4 Aquí debería agregarse la dimensión de clase, que atraviesa, por supuesto, todas las otras dimensiones del Patriarcado.

prometerán a alguien la vida eterna el tímpano, las torres, los galos, la agitación frenética de los miembros, el chasquido de los címbalos, los leones imaginarios? (...) Sería todo eso mucho menos importante y mucho menos grave que esa torpeza cruelísima o crueldad torpísima (de los galos castrados), en que por arte demoníaco en tal modo se escarnece a uno y otro sexo, que ninguno de los dos llega a morir de esa herida. (...) se castra de tal modo la virilidad que ni se convierte en mujer ni sigue siendo varón (VII.XXIV.2)

Pese a dicha censura, algunos elementos del mito, como el relato de Atalanta, sobre el que volveré más adelante, dejaron sus huellas en pinturas y esculturas⁵ y también en cantidad de obras literarias⁶ y llegan hasta fines del XIX y principios del siglo XX, época del redescubrimiento arqueológico y filológico de gran cantidad de textos⁷.

Se recuperan, en este período, numerosos restos del culto a Cibeles, Mitra y Attis, personajes asociados a tradiciones místicas de Grecia y Roma cuyos elementos veremos reaparecer en la estética modernista.

El culto a Cibeles se desparamó por el Mediterráneo desde comienzos de la era común, y empujado por el orientalismo de la Ilustración que imaginaba ecos de un pasado grecolatino y oriental, se expresó especialmente en las artes plásticas, pero también en la literatura (Said, 2002) y la música "cultura"⁸ dentro de la cual se destacan, entre otras, las óperas de Verdi *Nabucco* (1842) y *Aída* (1871), esta última estrenada en Buenos Aires, en el Teatro Colón, en 1873, durante la juventud de Lola Mora.

5 Daniela dos Santos Pereira, en *O mito de Atalanta. Das fontes clássicas à recepção na arte ocidental* (2016), tesis defendida ante la Universidad de Coimbra, estudió en detalle las representaciones del mito de Atlanta a lo largo de la historia, y su transmisión en las artes plásticas.

6 M. J. Franco Durán en *El mito de Atalanta e Hipómenes: fuentes grecolatinas y su pervivencia en la literatura española* (2016) analiza las diversas versiones del mito y su transmisión.

7 Parsons (2006) "New texts and old theories", en *Classics in Progress: Essays on Ancient Greece and Rome*, editado por T. P. Wiseman.

8 Me refiero aquí a la música considerada parte de la "alta cultura" europea occidental, transmitida en los conservatorios y que constituye el canon cultural en nuestra sociedad.

Así, todos estos elementos condensan en la obra de decoración del Congreso, como cristalización de ideas y prejuicios, valores e ideales de la sociedad porteña de comienzos del siglo XX.

(Fundamentación)

Una de las fuentes de cisheterosexismo explícito más antigua de nuestra tradición occidental y cristiana es el Deuteronomio. El versículo 22.5 dicta: "No vestirá la mujer hábito de hombre, ni el hombre vestirá ropa de mujer; porque abominación es á Jehová tu Dios cualquiera que esto hace."⁹

Las tradiciones monoteístas permearon las culturas llamadas "occidentales". Pero mucho del cisheterosexismo encontraremos también en los clásicos griegos y romanos precristianos, y también en textos medievales como el Roman de Silence y del Siglo de Oro Español (Campanile, Carlà-Uhink y Facella, 2017).

Se podría pensar que allí donde miremos podremos encontrar rastros de esta forma de violencia. Este trabajo va en busca de pistas y trazos de ese cisheterosexismo en la genealogía de algunos personajes representados en la fachada del Congreso Nacional como metáforas de una identidad nacional.

Ideas del 1900, identidad, alegorías y cambios de género

Para Gutiérrez Viñuales,

Los temas del pasado fueron utilizados como metáforas para el presente, y la idea de la nación se construyó más con discursos literarios y visuales que a través de la vida cotidiana, y en especial recurriendo a las escenificaciones, fueran estas fiestas, inauguraciones de monumentos u otros actos solemnes. Gracias a este cúmulo de realizaciones se fue generando una identidad "visible" de la nación. (2004, p. 9)

Este autor señala la adherencia del arte latinoamericano del siglo XIX y principios del XX a los cánones académicos europeos, romanos primero, luego franceses, destacándose

9 Deuteronomio 22, trad. Reina-Valera (1909).

la pervivencia del uso de las alegorías, habituales en el periodo precedente y que seguirá con fuerza tras la independencia. Imágenes tan significativas como la del "león vencido" (España), los "laureles" (la Gloria) o las "cadenas rotas" (la Libertad). (2003, p. 349)

Cambios de género y psiquiatras del 900

Asimismo, los debates sobre el cambio de género estaban en auge en la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX, tratando de encontrar su lugar fuera de los códigos penales y dentro de la naciente sexología, psiquiatría y otras ramas del saber de la Ilustración. Los temas relacionados con la pureza e impureza sexual, sin embargo, estaban tan presentes en tiempos de la instalación de *Los Leones* como en los de la Antigüedad Mediterránea.

La psiquiatría comenzó a definir en términos propios, alejados del lenguaje religioso previo, las desviaciones a las normas sexogénicas cisheterosexuales como patologías psiquiátricas. Según David Halperin, en su ya clásico *How To Be Gay* (2012),

The first psychiatric definitions of deviant sexual orientation, elaborated in the latter part of the nineteenth century, were definitions not of homosexuality but of sex-role reversal or transgenderism: Carl Friedrich Otto Westphal's "*contrary sexual feeling*" of 1869 and Arrigo Tamassia's "*inversion of the sexual instinct*" of 1878. (p. 43)

En los años siguientes aparecen los textos de Richard von Krafft-Ebing, *Psychopathia Sexualis* (1886) y de Cesar Lombroso y Ferrero, *La Donna Delinquente*, de 1898, que enlaza desde la criminología a las mujeres indómitas, las machonas, los tortones, las locas, las mariconas, les indefinibles... con destino a la reclusión.

Con el cambio de siglo, el Río de la Plata continuaría en la misma línea: en 1906, Bernardo Etchepare publicó su artículo "Desequilibrio mental; hiperestesia e inversión sexual; sadismo, hermafroditismo [sic] psico-sexual; morfinomanía, mitridatización; histeria" en la *Revista Médica del Uruguay*, (Vol. IX) y en la revista argentina *Archivos de Psiquiatría y Criminología* (Duffau, 2019). En el mismo año Celedonio Nin y Silva publicaron en Montevideo *La impureza. Sus causas, efectos, medios de combatirla. Obra especialmente destinada a los padres, maestros y jóvenes de más de 16 años* (García Neira y Falcone, 2014). En este mismo 1906, dos grandes leones melencólicos estaban siendo emplazados en el Congreso Nacional.

Unas obras polémicas

Desde su emplazamiento, las obras de Lola Mora habían sido objeto de polémica y debate público. Encargados para el Congreso Nacional, *Los Leones* pasaron de simbolizar "la fuerza" a ser considerados "dos fieras bravas ... [que solamente asustan] por su mala calidad" (Láinez, 1910).

El 1 de enero de 1906, *Caras y Caretas* reseñaba el avance de los trabajos de Lola Mora en su taller de Roma: "(...) faltan el Comercio, la Justicia, el Trabajo y dos grandes leones representando la fuerza. En marzo las estatuas saldrán para Buenos Aires..."¹⁰

El encargo

Los grupos escultóricos para el Congreso habían sido encargados a Lola Mora, por el Poder Ejecutivo Nacional, el 18 de julio de 1903, oficializándose el encargo por Acuerdo del 30 de septiembre del mismo año. Sus bocetos fueron aceptados formalmente un año más tarde, a través de un Decreto del Departamento de Obras Públicas del 10 de diciembre de 1904 donde se especifica que Lola Mora recibiría 180.000\$ a lo largo de tres años para la concreción de su obra. Las esculturas llegaron a Buenos Aires en 1906, pero los pedestales aún no estaban listos y recién fueron emplazadas a mediados de 1907, aunque permanecieron sin inaugurar hasta los actos del Centenario, en 1910 (Chiesa, 2017).

Pronto fueron atacadas como símbolo de la corrupción conservadora: el 21 de junio de 1910, pocos días después de la inauguración oficial del Congreso durante las fiestas del Centenario en mayo, el senador Manuel Láinez expresó ante la Cámara lo siguiente:

Me alarman las sumas gastadas y mucho más, señor Presidente, las obras de adorno del Congreso, empezando por esas dos fieras bravas, que asustarán mucho menos por su cualidad de fieras, que lo que asusten por su mala calidad como obras artísticas. (*Diario de Sesiones* del 21/6/1910 citado en Chiesa, 2017)

Desplazadas y Restauradas

Finalmente, en 1922, luego de algunas idas y vueltas, las obras de Lola Mora fueron desplazadas. Consideraron mandarlas al zoológico pero, en una muy rápida gestión, los mármoles fueron

10 Lola Mora en Roma. Las estatuas para Buenos Aires. *Caras y Caretas* (Buenos Aires), N° 378, 1-1-1906, p. 138.

donados a la municipalidad de Jujuy. Luego de un largo periplo, fueron emplazados fuera de su contexto escultórico y alegórico, aislados en la plaza del barrio Ciudad de Nieva en la periferia de San Salvador de Jujuy (Rey Campero y José, 2013), donde permanecen hasta la finalización, prevista a fines de 2024, del Museo y Centro Cultural Lola Mora, que comenzó a construirse en el año 2022, diseñado por el estudio del fallecido arquitecto César Pelli, fuera del límite de la ciudad.

A comienzos del siglo XXI se realizaron restauraciones y réplicas de las obras de Lola Mora y el reemplazamiento de las réplicas en el sitio original, junto a las escalinatas del Palacio Legislativo, se llevó a cabo en el año 2013. La obra se inauguró, junto con las sesiones ordinarias, en marzo de 2014 (Kiernan, 2014).

Obras similares

Leones similares a estos pueden observarse en España, tanto aquellos de la Fuente de Cibeles (construida entre 1777 y 1782) como los del Palacio de las Cortes del Congreso de Diputados (instalados en 1865). Tienen en común su disposición, pareada, y en el caso de la Fuente, el acompañamiento de la figura femenina. Con respecto a los leones de las Cortes, la similitud está dada por su peculiar anatomía.

La República

Hay otros ejemplos de leones, más o menos de la misma época, asociados a la representación de la soberanía. Podemos encontrarlos junto a la alegoría de la República Española, la República Italiana o la Britannia.

Con el republicanismo y los movimientos independentistas, la figura femenina es identificada con la Libertad y la República (la Marianne de la República Francesa, la República Argentina, la República Brasileña, todas representadas con gorros frigios. En el Congreso Nacional, la soberanía, representada por la *Libertad*, lleva un gorro frigio. En España e Italia las figuras de Italia Turrita e Hispania están más asociadas a la figura de Cibeles, caracterizada por su corona almenada (torres o murallas que simbolizan la ciudad o territorio protegido por la Diosa).

El gorro frigio

Este elemento oriental, el gorro frigio, atributo propio de Attis, divinidad travesti consorte de la diosa Cibeles, está estrechamente asociado al culto de la diosa frigia, popular en Roma y en el mundo mediterráneo durante los primeros siglos de la era común.¹¹

Locura divina

El culto a la Diosa Cibeles fue llevado de Frigia (hoy Turquía) a Roma, y con ella llegó la célebre pareja de leones flanqueando su trono, ungidos a su carro. El afamado Publio Ovidio Nasón, en *Fastos* (IV), describe en detalle el proceso que oficializa el ingreso a Roma, en el año -204, del culto misterioso oriental, muy popular en los territorios conquistados por el poder romano. La obra de Ovidio fue compuesta entre los años 8 y 12, un par de siglos después de los eventos que narra. En su texto explica las razones por las que, según él, el sacerdocio de la diosa Cibeles cae en la "locura" de cortar sus genitales y sacudir los cabellos (*Fastos*, 246).

Estas imágenes y narrativas sobre Atalanta, Cibeles, Attis, se continuaron reproduciendo hasta el presente, y las representaciones del Triunfo de Cibeles, por ejemplo, fueron muy populares en Italia y España, ocupando lugares destacados en los museos.

También Freud se interesó por los elementos pervivientes de su imaginería y versó sobre la emasculación de Attis en su obra *Tótem y Tabú* (1930 [1919]), basada en artículos de los años 1912-1913.

A fines del siglo -III las narrativas alrededor del culto a la Diosa Cibeles, Madre de las Torres, o culto metróaco, parecen especialmente preocupadas por la construcción simultánea de la masculinidad y la nacionalidad, a través de la extranjerización y apropiación del culto frigio popular por parte de la élite romana (Nauta, 2004; Latham, 2012). Cuando las discusiones sobre Nación y Sexo de fines del XIX y comienzos del XX vuelven a emerger, no sorprende encontrar allí a Los Leones de Lola Mora, o su reaparición durante el segundo mandato de CFK.

11 Pablo Limón Gual (2017), *La diosa Cibeles en Roma: Una aproximación*.

(Estado de la cuestión)

Lola y su obra para el Congreso

Se ha estudiado mucho la obra de Lola Mora, pero casi nada se sabe de la identidad de los leones que acompañan a la Libertad en el grupo escultórico del Congreso Nacional, las fuentes no lo expresan y los estudios especializados sobre su biografía y su obra soslayan el análisis de los leones. Muchas de las obras analíticas sobre los trabajos de Lola Mora fueron producidas en tiempos en los que sus alegorías se hallaban lejos del Congreso Nacional, quedando relegado su estudio ante la preponderancia del análisis de otras de sus obras ubicadas en espacios más privilegiados, especialmente la Fuente de las Nereidas en Buenos Aires, los relieves de la Casa Histórica y la Libertad de Tucumán y las esculturas destinadas al Monumento a la Bandera, en Rosario.

No he encontrado fuentes ni estudios específicos sobre la alegoría de Los Leones del Congreso Nacional. La historiadora del arte Patricia Corsani, experta en el análisis de la obra de Lola Mora, menciona que:

En este conjunto, la artista hace uso de todo un repertorio simbólico que contribuía a fijar los conceptos de la Nación. Eran las alegorías que representaban los lineamientos que se había propuesto el roquismo, progreso, trabajo, paz, justicia: «El Comercio», «La Libertad», «La Paz», «La Justicia», «El Trabajo» y dos leones. (2016, p. 70)

Cisheterosexismos

El cisheterosexismo no ha sido contemplado como herramienta analítica para estudiar la vida y obra de Lola Mora, y tampoco como herramienta para indagar sobre la identidad y simbolismo de sus leones del Congreso Nacional. Hay muchos otros trabajos académicos con perspectiva de género sobre la vida de Lola Mora, entre los que destaca la obra de Corsani, pero no he encontrado materiales que se ocuparan específicamente de la obra del Congreso Nacional, desde esta particular perspectiva.

Se sabe ya casi todo sobre la mitología y los cultos de la Gran Diosa Madre Cibeles, y su culto en Roma, las prohibiciones y regulaciones a las que los grupos de practicantes debían someterse, el éxito entre grupos no hegemónicos de la sociedad, su culto ligado a la transgresión de las normas

de género y su sacerdocio “travesti”¹² encarnado en la figura de sus oficiantes, a quienes se ha llamado en Roma *Galli* (galos) o *Gallae* (galas) y cuyo culto llegó a estar entre los más extendidos, antes de la victoria del cristianismo:

Algunos de los cultos más populares entre la población fueron el culto de la Magna Mater o Cibeles, de origen frigio en Asia Menor (actual Turquía), los cultos de Isis y Osiris, de origen egipcio, y el culto a Mitra de origen persa e indio. (Limón Gual, 2017, p. 3)

El tema del origen y expansión de estos cultos preocupó a los primeros autores cristianos y ha pervivido en gran parte a través de sus críticos. Se ha estudiado su genealogía, también profusamente.¹³

Orientalismos

Estas cuestiones estaban en boga a comienzos del siglo XX, alimentando el interés por los descubrimientos arqueológicos y estudios lingüísticos de la época, en el marco del floreciente Orientalismo que se alimentaba del saqueo colonial (Said, 2002).

Aunque se han escrito algunos artículos sobre los cambios de género en el contexto ritual de estos cultos, aún resta por avanzar en una revisión histórica de las transgresiones de género en la antigüedad desde puntos de vista críticos del cisheterosexismo y del orientalismo.

12 Utilizo la palabra *travesti* en el contexto latino para referir a las personas representadas transgrediendo las normas de sexo-género cishetero y recibiendo un castigo social por ello. Un ejemplo de este período podemos encontrarlo en la obra de Lucio Apuleyo, *El Asno de Oro*, a la que refiero en detalle más adelante. Lo indico aquí entre comillas para salvar las distancias entre las huéspedes de Lucio y las del Gondolín.

13 Limón Gual (2017), *La diosa Cibeles en Roma: Una aproximación*; Lane (1996), *Cybele, Attis and Related Cults. Essays in Memory of M.J. Vermaseren*; Sfameni Gasparro (1985), *Soteriology and Mystic Aspects in the Cult of Cybele and Attis*; Alvar Ezquerro (1994), *Escenografía para un recepción divina: la introducción de Cibeles en Roma*; Pachis (2020) *The Rites of the Day of Blood (dies sanguinis) in the Graeco-Roman Cult of Cybele and Attis: A Cognitive Historiographical Approach*, entre otros.

(Marco teórico)

Warburg por Huberman

Para este trabajo utilizaré un marco conceptual interdisciplinario que me ayudará a realizar una lectura *transversal* del problema tratado. De la Historia del arte, tomaré algunos conceptos de Aby Warburg¹⁴ y la pervivencia de lo antiguo (el “*paganismo*”) en el renacimiento y la modernidad.

Me interesaron especialmente las interpretaciones de Didi Huberman sobre los modos en que se materializa la pervivencia de los motivos mitoartísticos, en *La imagen superviviente* (2009), especialmente su idea de una resistencia travesti al olvido y la desaparición. Huberman cita la obra de Heine, *Los dioses en el exilio* (1853), donde éste sostiene la tesis de que los dioses paganos, expulsados del Olimpo, "vinieron a ocultarse entre nosotros sobre la tierra, bajo toda suerte de disfraces". A lo que agrega Huberman:

(...) reconozcamos asimismo su manera tan poco académica de sobrevivir pese a todo: sobreviven disfrazados, lo cual brinda a Heine la ocasión de describir con humor –esa sabiduría, esa alegría por encima de toda tragedia unilateral– el proceso mismo de su reaparición travestida (p. 74)

Tomaré en cuenta también el trabajo sobre el simbolismo de la estatuaria republicana de Maurice Agulhon (1990), *Marianne Au Pouvoir. L'imagerie Et La Symbolique Républicaines de 1880 à 1914* y el concepto de “estatuomanía” según Vanegas Carrasco en “*Estatuomanía*” en *América Latina. Aproximaciones a la escultura conmemorativa de fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX* (2020). Estos autores me brindarán herramientas para la interpretación de las alegorías en tanto herramientas de transmisión de conceptos e ideologías a comienzos del siglo XX.

Colonialismos

El racismo y el orientalismo como prácticas coloniales detrás de la genealogía de estas imágenes serán señalados siguiendo los caminos de autorías diversas, entre ellas Yuderkis Espinosa Miñoso, para intentar contribuir a “la producción de nuevas interpretaciones que expliquen la actuación

14 Warburg, El renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo (1999 [1932]) y el concepto de Atlas Mnemosyne (1924)

del poder desde posiciones que asumen un punto de vista subalterno" (Espinosa Miñoso, 2014, p. 8).

Como he mencionado previamente, utilizaré el concepto de Orientalismo de Said para entender el proceso de apropiación y exotización realizado por artistas y estudiosos "occidentales" de las formas culturales del "Oriente". "Orientalismo" (2002 [1978]) es una herramienta indispensable para comprender la construcción de un "otro" en la transmisión y consolidación de las imágenes y relatos que presentaré.

Los estudios y perspectivas decoloniales y antirracistas serán indispensables para hacer una lectura que contemple los sesgos racistas en la transmisión de estas narrativas y en la construcción de la figura de Lola Mora.

Cisheterosexismos

El cisheterosexismo será entendido a lo largo de este trabajo como sistema que privilegia las existencias y experiencias cisheteronormadas, en detrimento de las existencias y experiencias trans*, travestis, fuera del binario, raras, no normadas, o percibidas como tales, relegando a aquellas personas cuya identidad y/o expresión de género no se corresponde con las expectativas asociadas al sexo asignado o reconocido por sus caracteres sexuales, También a aquellas cuya extranjería es identificada con tales desviaciones o cuyas desviaciones son extranjerizadas y como tales, pasibles de ser subyugadas.

Cis- es un prefijo latino que significa "de este lado", opuesto a *trans-*, "del otro lado" y se utilizan, por ejemplo, geográficamente desde hace más de dos milenios, como en los nombres de Cisjordania, Transilvania, la Galia Cisalpina, la región de Transoxiana y otros topónimos. Se utiliza también para referirse al género considerado *congruente* con el sexo asignado al nacer.

El prefijo *cis-* en términos de sexualidad, fue usado por el sexólogo alemán Ernst Burchard en su *Lexikon des gesamten Sexuallebens* (Enciclopedia completa de la vida sexual, Berlín, 1914) para distinguir el cisvestismo (*cisvestitismus*) del travestismo (*transvestitismus*) (p.32), como variantes de la experiencia asociada al uso de determinadas vestimentas en las prácticas sexuales y eróticas. El cisvestismo lo utilizó como categoría para encuadrar la experiencia asociada al uso de prendas del propio género en relaciones eróticas o sexuales, distinguiéndolo del travestismo como utilización de vestimentas del género contrario, con el mismo fin.

Sin embargo, el prefijo cis- para hablar de las personas que viven en el género asignado al nacer no fue extensamente utilizado sino hasta los años 90, y aún hoy tiene mucha resistencia, al punto de llegar a ser censurado¹⁵ por algunas *TERFas* (feministas radicales trans excluyentes, acrónimo cuya autoría se atribuye a Viv Smythe¹⁶) y algún que otro poderoso censor autoproclamado paladín de la libertad, como Elon Musk, quien proclamó que las palabras cis y cisgénero serán consideradas como insultos en X (la plataforma antes conocida como Twitter)¹⁷. Una breve historia del uso del término cis- puede encontrarse en Andrade (2023).

Para Julia Serano el cisexismo es la creencia de que "las identidades de género de las personas cis, así como sus expresiones de género, son más naturales y legítimas que las de las personas trans"¹⁸; en su libro de 2007 menciona también que "la expresión más común del cisexismo ocurre cuando la gente intenta negar a las personas trans los privilegios básicos asociados con la identidad de género autopercibida. Un ejemplo común es el deliberado mal uso de pronombres"¹⁹, que veremos repetirse a lo largo de esta investigación.

Según Brune Bonassi (2017):

[e]l cisexismo es un conjunto de acciones violentas a las cuales está sometida la población no cisgénero. Las personas cis(géneras) pueden estar sometidas a los efectos del cisexismo en la medida en que se apartan de lo normalizado por la norma y tensionan la cisnormatividad en sus cuerpos". (p. 29)

Haley Kaas (2004) define el cisexismo como "*la desconsideración de la existencia de las personas trans* en la sociedad*" y lo define a partir de los efectos de violencia que son perceptibles sobre una población específica, la población trans o no cisgénero".²⁰

15 Ferré-Pavia, Carme & Zaldívar, Gorka.(2022).

16 Viv Smythe (2018).

17 "The words "cis" or "cisgender" are considered slurs on this platform", Elon Musk el 21 de junio de 2023 (Andrade, 2023).

18 Julia Serano (s/f) *Cis*, <https://www.juliaserano.com/terminology.html#C>

19 Serano (2007), locación 457 de 5840.

20 Bonassi, 2017, p. 27.

Blas Radi retoma a Serano y avanza con la noción de cissexismo epistémico:

En contextos cissexistas las experiencias de aquellas personas que se identifican con el género asignado al nacer tienden ser vistas como “normales”, “saludables” y “reales”, en contraste con aquellas de las personas trans*, que son entendidas como “anormales”, “patológicas” y “ficticias”. La transposición de esta asimetría en la producción de conocimiento se expresa, por ejemplo, en prácticas de objetificación, devaluación de la credibilidad y negación de la agencia epistémica de las personas trans*, así como también en productos que las convierten en sujetos imposibles o ininteligibles y que refuerzan jerarquías sociales que las ubican en lugares subordinados. (Radi, 2020, p. 112)

Esta identificación de las experiencias trans* como "anormales, patológicas y ficticias" la veremos expresada en los textos e imágenes que analizaré en este trabajo. Incluso cuando se mencionen personajes a quienes no vamos a etiquetar como "trans", toda vez que sus prácticas se apartan -o parecen hacerlo- de las socialmente esperadas para su género, la caracterización de esos personajes como imposibles o ininteligibles y el inmediato refuerzo de las reglas que ordenan las jerarquías sociales deviene en situaciones de distintos tipos de violencias que imponen nuevamente el orden a l*s insubordinad*s.

Las definiciones del cissexismo se articulan con la idea del heterosexismo; Soriano (2006) lo define como “la diferenciación en comportamientos estancos de dos tipos de sexualidad, la heterosexualidad y la homosexualidad (norma/antinorma)” (citado en Colina Salazar, 2010).

Heterosexismos

El término heterosexual tuvo muchas modificaciones durante los años pasando de ser una forma de desviación sexual por exceso mórbido (orientado hacia personas del sexo opuesto), llegando a significar la sexualidad normal: "Krafft-Ebing's work laid the groundwork for the cultural shift that happened between the 1923 definition of heterosexuality as 'morbid' and its 1934 definition as 'normal'" (Ambrosino, 2017). La heterosexualidad fue caracterizada por el lesbofeminismo como un régimen obligatorio (Rich, 1980) y político (Wittig, 1992), que obliga a las personas a adecuarse al modo de familia cisheterosexual, occidental y cristiano.

Uniendo estos dos conceptos, cisexismo y heterosexismo, usaré el término *cisheterosexismo* para nombrar al sistema que promueve una sexualidad *cishetero* a través de medidas disciplinarias, castigos, burlas, humillaciones y diversas formas de violencia contra quienes se aparten (o parezcan hacerlo) de la cisheteronorma sexual promovida por la mayoría de los sistemas sociales. Por ejemplo, algunas normativas bíblicas asociadas con la idea de pecado y abominación siguen en vigencia junto con el derecho romano, prohibiendo las relaciones entre personas adultas del mismo sexo y prohibiendo la vida civil de personas que "vistan ropas" del sexo contrario, o prohibiendo mencionar su existencia. Estas regulaciones contra las "desviaciones" de estas normas provocan que ciertas identidades y ciertos modos de vida sean vistos con desprecio, prejuicio, desconfianza, burla... En reacción al cisheterosexismo, utilizaré el término "*cistema*" para denominar al sistema sexo-género binario que espera de las personas una existencia que no traspase los estrictos límites y fronteras del género, y que castiga o ridiculiza su transgresión.

Racismos

La sexualidad "normal", institucionalizada a través de la *familia* a lo largo de los últimos 3 milenios, está condicionada también por sesgos racistas y clasistas que desde el siglo XVII comienzan a adquirir un tinte científico. En *Genealogía del racismo* (1996), Michel Foucault, escribe:

En ese momento [a partir del siglo XVII] aparecerán todos los discursos biológico-racistas sobre la degeneración y todas las instituciones que dentro del cuerpo social harán funcionar el discurso de la lucha de razas como principio de segregación, de eliminación y de normalización de la sociedad (...) para llegar hasta la aparición del racismo de Estado a comienzos del siglo xx (pp. 56-57).

Estas normas, que buscan realizar un *cuerpo social* blanco y cisheterosexual, segregan a los cuerpos racializados y persiguen las sexualidades y las identidades y expresiones de género diversas, de formas sutiles e invisibles, pasando por formas de disciplinamiento más o menos perceptibles y llegando a conformar lo que Lara Bertolini (2020) denomina "identicidio": "los crímenes a la identidad como una de las deudas de nuestras democracias contemporáneas" (p. 10), o "genocidio identitario" (p. 31) como intento de hacer desaparecer las existencias trans* a través de su invisibilización.

Sin embargo, la aparición recurrente en las fuentes de imágenes y relatos de esas existencias trans* tiende a utilizarse como ejemplo de lo único, raro, irreplicable, metamórfico, risible, castigable. Como en el microrrelato de Monterroso, *La oveja negra*, la aparición de estos personajes es utilizada como pedagogía del cisheterosexismo, enseñando las consecuencias trágicas que acontece al desvío de la norma. Permite la reproducción durante milenios de narrativas que constituyen el fundamento epistémico sobre el que se montará una ciencia cisheterosexista.

(Metodología)

Una perspectiva trans

Este trabajo propone una perspectiva *trans** para la mirada y el análisis de la estatuaría pública en particular y para la historia del arte en general. Esa perspectiva permitiría identificar el cisheterosexismo como obstáculo al reconocimiento de las existencias trans* en la historia y su reflejo en las artes, así como los sesgos en la representación. Para ello, recurriré a herramientas de diferentes disciplinas.

Una lectura a contrapelo

Realizaré una *lectura a contrapelo* de las fuentes, siguiendo a Walter Benjamin y su *Tesis de Filosofía de la Historia* y utilizaré el concepto de *genealogía* siguiendo a Foucault (2000), para interpretar el cisheterosexismo como reacción a la emergencia de lo trans* en el arte y como producto de las relaciones de fuerza al interior del sistema sexo-género.

Trabajaré con artículos y fuentes sobre Lola Mora, qué decían sobre ella y su obra, desde la historia del arte, el arte monumental y la escultura de mujeres, siguiendo a Patricia Corsani en *El poder del mármol*, entre otros.

Un marco teórico transdisciplinar me permitirá realizar un análisis del cisheterosexismo y la alteridad sobre ejemplos de las artes plásticas y la literatura, utilizando como insumo las producciones de arte público y centrando el análisis en la producción y la crítica de la obra de Lola Mora para el Congreso Nacional.

Definiciones

Utilizaré el término *trans** para referirme a existencias no-*cis* y *hetero** para referirme a la norma que impone una sexualidad heterosexual, "normal" para los parámetros culturales establecidos por la sociedad, bajo la órbita eurocéntrica.

Hace ya más de 30 años, Jung y Smith (1993) definieron el heterosexismo como un "sistema de sesgos sobre la orientación sexual que denota prejuicios en favor de las personas heterosexuales y connota prejuicios en contra de la gente bisexual y homosexual" (p. 13).

Epistemologías

Recurriré a las herramientas de las epistemologías feministas y de las epistemologías *queer* y *trans** para indagar, desde un punto de vista transfeminista, en los orígenes del cisheterosexismo, su aparición en narrativas y leyendas y su impacto en la estatuaría pública analizada y en los discursos sobre ella.

Utilizaré las *lentes queer* de Kosofsky Sedgwick, metodología descrita en *Epistemología del armario* (1990) y la *Teoría del punto de vista* de Sandra Harding (2002 y 2010) para ofrecer un punto de vista propio en diálogo con estas herramientas.

Puntos de vista

En la Teoría del punto de vista, "las filosofías feministas de la ciencia representan una cruzada contra la visión desde ninguna parte a través de la cual las filosofías de la ciencia convencionales han afirmado su legitimidad" (2010, p. 41), descreyendo de la objetividad propuesta por el método científico (cishetero)masculino. Asimismo, "la teoría del Punto de vista afirma que algunos tipos de ubicación social y de luchas políticas impulsan el desarrollo del conocimiento" (p. 42).

Queer

En ese contexto, haré los análisis de las obras desde una Historia del Arte Queer, o un modo *queer -rarito-* de hacer historia del arte, en el que pueda "pensarse el pasado y referirse a él, teniendo en cuenta los aportes teóricos y políticos de una perspectiva *queer*" (Pérez, 2013, p. 1). Tomaré herramientas teóricas específicas de los estudios trans, como el concepto de *cissexismo de* Julia Serano (2007) y de la epistemología *trans** (Radi 2019, 2020) para visibilizar el cisheterosexismo como una histórica justificación de las violencias hacia las personas *trans**, especialmente, pero

también hacia casi todas las mujeres y varones cishetero* que se aparten -o eso parezca- del régimen cisheterosexista blanco y occidental.

Asterisco

A lo largo de este trabajo utilizaré el asterisco (*) para significar la multiplicidad de posibilidades implicadas, siguiendo a Cabral (2009, p. 14) y Halberstam (2018, p. 4). En trans* puede leerse travestis, transexuales, transgénero, trans nobinaries, y otras identidades no-cis. Cuando reemplaza la vocal, por ej. en la expresión *tod*s*, puede leerse como todas, todes, todos. En otras ocasiones, como al hablar de Gal*s, lo utilizo para evitar citar el uso del masculino (galos) sin caer necesariamente en la feminización completa de los términos. En los casos en los que me refiera a personas o personajes trans, utilizaré el nombre y pronombre que le corresponda a su identidad.

Análisis

Para analizar la manera en que el cisheterosexismo y el orientalismo se reflejan en la estatuaría pública, tomaré como ejemplo las esculturas de Lola Mora para la fachada del Congreso Nacional y reconstruiré algunas genealogías de las alegorías del grupo escultórico sur, rastreando en sus orígenes míticos e iconográficos, haciendo una lectura a contrapelo de las fuentes y estudios sobre Lola Mora y sus obras, y la forma en que elementos "raros" y "orientales" se insinúan en las alegorías situadas en la entrada del Congreso Nacional.

Analizaré las figuras de Los Leones, que acompañan a La Libertad y El Comercio en la fachada y otros leones del Congreso Nacional, del Himno y también otros símbolos asociados a la idea de Nación, como el gorro frigio de la Libertad; indagaré en su genealogía iconográfica y propondré una identificación con una tradición artístico-cultural mediterránea de raíces asiáticas, de notable antigüedad.

Analizaré también el papel del orientalismo en su interpretación, ya que parece darse en el orientalismo un fenómeno similar al que se observa en el cisheterosexismo. En palabras de Said, "cuando se discute sobre Oriente, Oriente es el elemento ausente, mientras que se tiene la impresión de que el orientalista y lo que este dice son el elemento presente" (2002, p. 281).

Seguiré el hilo de la forma en que el cisheterosexismo y el orientalismo se manifiestan en el arte y llegan a expresarse en símbolos asociados a los más altos valores de la patria liberal del Centenario, en tanto que construcción cultural sexista y racista e ilustraré, con algunos

documentos, el proceso de extranjerización, deshumanización y violencia que produce actos concretos de despojamiento, apropiación, normalización e institucionalización.

Finalmente, pasaré el cepillo a contrapelo a *Los Leones* del Congreso, en busca de algunas marcas que el cisheterosexismo impone en los cuerpos que desafían las normas culturales y sexuales construidas desde la antigüedad mediterránea.

Una relectura desde el principio

Recabaré en las fuentes clásicas, especialmente fuentes grecolatinas y romanas tardías de la época del Centenario, y en su derrotero en la literatura y el arte, para comprender la aparición de figuras asociadas a la soberanía y los leones en la estatuaria pública. Prestaré especial importancia a las manifestaciones sociales, literarias y periodísticas asociadas a *Los Leones* de Lola Mora. Analizaré algunas de las fuentes que explicarían la genealogía de los leones del CN, comparándolas con las representaciones de la estatuaria europea y americana.

Utilizaré fuentes y diversas traducciones de los clásicos a lenguas contemporáneas para el análisis de los textos y privilegiaré aquellas fuentes disponibles online. Mis pocas traducciones serán expresadas en castellano rioplatense, manteniendo todo lo posible los textos tal como me han llegado, en su lengua original o a través de las traducciones disponibles.

Para los clásicos, utilizaré las traducciones más cercanas al período estudiado, reconociendo que incluso siendo a veces inadecuadas o anticuadas, son las que mejor reflejan el ecosistema cultural de fines del siglo XIX y comienzos del XX, privilegiando aquellas fuentes y traducciones más cercanas a la época de Lola Mora, cuando sea posible.

Señalaré, finalmente, algunas controversias alrededor de la figura de Lola Mora y su obra, en términos de género y desde un punto de vista trans.

2. LOLAMORA

Biografías

Quizás la más famosa escultora argentina, conocida popularmente como Lola Mora, habría nacido en la finca “El Dátil”, Partido de El Tala, Departamento de La Candelaria, Provincia de Salta

entre el 17 de noviembre de 1866²¹ y mayo de 1867. Su bautismo fue registrado en la Iglesia San Joaquín de Trancas, en la localidad de Trancas, provincia de Tucumán el 22 de junio de 1867²². En el acta sacramental se menciona que Dolores Candelaria Mora Vega habría nacido dos meses antes (Haedo 1974). Conociéndose sólo el acta de bautismo en Trancas, y lo que la propia Lola decía sobre su origen tucumano, no entraré en una disputa que, lejos de estar saldada, ha sido extensamente estudiada ya.²³



Img. 1. Blasón de la familia Mora. *Bio.Ar*, T.1, E.3: *Lola Mora*

Proveniente de una familia acomodada y con blasón propio²⁴, Lola ingresa a la primaria en el Colegio del Huerto (1874-1876) y luego, entre 1881 y 1883, va al Colegio Sarmiento de S.M. de Tucumán, instituto para niñas con un programa similar al vigente en las *Ecoles d'enseignement professionnel pour les femmes* de Francia (Páez de la Torre y Terán, 1997, p. 36). En 1885, a los 18 años, queda huérfana de madre y padre, quedando ella y sus hermanas y hermanos menores bajo la autoridad de su cuñado, el marido de su hermana mayor.

21 Romero, Juan C., Senador por la Provincia de Salta. Proyecto de ley S4524/08.

22 Libro de Bautismos, Iglesia San Joaquín de Trancas, Trancas, Tucumán, Argentina, L11 F190. Citado en Posse, 2020.

23 Especialmente extensiva es la investigación de Haedo (1974), así como la obra de Páez de la Torre y Terán (1997), entre otras investigaciones sobre su vida.

24 El blasón familiar muestra un campo blanco con árbol de mora, un jabalí y la leyenda "Armas de Mora", y puede verse en el microdocumental de Mignona, *Lola Mora* (05").

La joven artista

En mayo de 1887, el maestro pintor y dibujante italiano Santiago (G. D. A. M.) Falcucci, llega a Argentina (CISEI, 2016) y se radica en Tucumán, abriendo una academia en la que comienza a dar lecciones. Allí estudiará Lola Mora junto con otras jóvenes tucumanas, destacándose por su habilidad y triunfando, en 1894, con la serie de retratos de los gobernadores tucumanos.



Img. 2 Carbonillas de Lola Mora. Gobierno de Tucumán.

Según Falcucci, para los festejos del IV Centenario (1892) las damas de la Sociedad de Beneficencia organizaron una kermesse en la que participaron las "niñas" de la sociedad tucumana. Según el maestro, se intentó evitar la participación de Lola Mora porque su apellido desentonaba con los de las ilustres niñas tucumanas. Falcucci asegura que amenazó con retirar todas las obras de sus estudiantes si se intentaba evitar la participación de Lola (Páez de la Torre y Terán, 1997).

[L]a organización de estos festejos, al tiempo que otorgaban visibilidad a la Sociedad de Beneficencia como grupo, también constituía una excelente oportunidad para que distintas mujeres, "niñas" o jóvenes, consiguieran notoriedad en la sociedad tucumana. Ya fuera por su "belleza", "dulzura", "amabilidad", pero también por su talento o

habilidad para el desarrollo de tareas vinculadas a lo artístico o literario, algunas de estas mujeres comenzaban a ser conocidas y reconocidas en la sociedad tucumana, y esto significó para Lola Mora la posibilidad de ocupar otro lugar en el espacio público y capitalizar desde allí sus inquietudes. (Páez de la Torre y Terán, 1997, pp. 39-40)

Cotilleo

Entre 1894 y 1895 fue gobernador de la provincia de Tucumán (¿un primo de Lola Mora?) Francisco Eleodoro del Carmen "Benjamín" Aráoz, quien habría sido uno de los que apoyaron su beca a Roma (Corsani, 2007, p. 188). Se rumorea que Lola y Benjamín habrían tenido una relación extramatrimonial, y quizás también un hijo, José Vega, que no fue criado por Lola Mora, pero a quien habría reconocido y dejado herencia al momento de su muerte, hipótesis sugerida por Jurcich (1991, p. 129). Aráoz murió imprevistamente y su sucesor, Sal García, en un mandato de apenas seis días, promulga²⁵ la ley que compensa con 5000 Pesos la donación²⁶ de la serie de veinticinco retratos en carbonilla de gobernadores tucumanos, mencionada previamente.

Becas

De los buenos contactos propios y familiares con políticos tucumanos, y dadas sus habilidades para el dibujo, logra apoyo y recomendaciones para conseguir una beca de estudios en Italia, otorgada por ley del Congreso Nacional. Estas becas, instituidas en 1856 por Bartolomé Mitre - ministro de gobierno de la Provincia de Buenos Aires-, venían en consonancia con las medidas para la "elevación espiritual del argentino medio" (Páez de la Torre y Terán, 1997, p. 36). Mitre creó una serie de becas de estudio para jóvenes artistas plásticos en Europa, primero en Italia, "país del arte" y un poco más tarde en Francia.

El 3 de octubre de 1896, una de estas becas le fue otorgada a Lola Mora por el presidente José Evaristo Uriburu (Gutiérrez, 2017, p. 7), y en 1897 llega por primera vez a Roma, donde profundiza sus estudios siguiendo los cánones académicos, estudiando el realismo, el naturalismo, conviviendo con el verismo, y las temáticas del romanticismo (Páez de la Torre y Terán, 1997). Sin embargo, hubo algún intento por hacerla desistir de su pedido:

25 Vignoli, 2011, p. 42.

26 Páez de la Torre y Terán, 1997, p. 32.

Cuando este proyecto se trató en el Senado aparecieron algunos reparos, cuestionándose si tenía méritos suficientes para estudiar en Europa, sugiriéndose en cambio que podría recibir una beca para la Escuela de Bellas Artes en Buenos Aires. En defensa de la corta pero fructífera trayectoria de Lola Mora, el senador Domingo T. Pérez y Francisco L. García (de Jujuy y Tucumán, respectivamente) adujeron que la artista ya había hecho sus estudios preparatorios y que se había perfeccionado en pintura, poniendo como ejemplo la obra de los gobernadores tucumanos, expuesta en 1894. Finalmente el proyecto quedó convertido en Ley que fue promulgada en octubre de 1896. (Vignoli, 2011, p. 42-43)

Una Comedia

Antes de partir hacia Italia con su beca, Lola pasa un tiempo en Buenos Aires, y -según la familia Santoro- es en esa ocasión que visita a Bartolomé Mitre, quien le regala un ejemplar de la Divina Comedia, de Dante Alighieri, que venía de traducir en 1897: "*Mitre obsequió a Lola -cuando esta lo visitó- un ejemplar de su traducción, que ella luego, solía releer a lo largo de su vida*" (Santoro, 1979, p. 68). ¿Serían estos (y otros) textos clásicos europeos los que habrían nutrido de imágenes y relatos su estilo neoclásico?

Vía Roma

Lola viaja a Italia acompañada por su hermano menor, Alejandro, y entre 1897 y 1900, estudia en Roma con un grupo de artistas de Chieti, como su antiguo maestro Falcucchi, quien le había recomendado acudir al taller de su amigo Michetti en Roma. *Caras y Caretas* del 24-1-1903 resume así su trayectoria educativa con los maestros italianos:

Es oportuno recordar a propósito de esta interesante creación de su talento, que los verdaderos estudios de Lola Mora, sólo datan de 1897, cuando fué á Roma pensionada por el gobierno para perfeccionar sus conocimientos de pintura. Discípula de Michetti, á cuyo taller logró entrar después de una labor asidua y abnegada, pasó luego, por consejo del maestro, al estudio del escultor Barbella, y de Monteverde, sintiéndose con

mejores disposiciones para el modelado, en el que, en efecto, logró descollar excepcionalmente.²⁷

Unitarios y Federales

Es también "oportuno recordar" el ninguneo de los estudios tucumanos de Lola Mora por parte del semanario porteño, a tono con las disputas sobre la asignación de la beca. Corsani documenta cómo fue solicitada (en la 22a Sesión ordinaria, del 4/7/1895) y otorgada (en la 33a Sesión ordinaria, del 4/9/1896): "Acuérdase a la señorita Dolores C. Mora, durante dos años, la subvención mensual de cien pesos oro para que perfeccione sus estudios de pintura en Europa".²⁸

La beca fue luego renovada por un año más, por decreto del 27 de junio de 1899, firmado por Julio A. Roca y Osvaldo Magnasco, incumpliendo el reglamento de becas modificado en 1897 luego (y a raíz) de la asignación de Lola Mora (Corsani, 2007, p. 31).

Según la misma autora, Lola Mora consideraba que la "antipatía" que le prodigaba Schiaffino, primer director del Museo Nacional de Bellas Artes, estaba basada en que había accedido a la beca de estudios y a su renovación por un año a través de un decreto oficial y no a través de un jurado de selección (Corsani 2009, p. 41).

Los años en Roma

La artista se formó con los maestros Costantino Barbella, que compartía taller y cuyas clases de modelado formaban parte del programa de estudios de Michetti (Salvioni, 2001), también amigo de Gabrielle D'Annunzio y Grazia Deledda, y con el reconocido maestro Giulio Monteverde, quien llegó a ser "commendatore della Corona d'Italia, ordine di Francesco Giuseppe d'Austria, Senatore del Regno" (Di Giovanni, 2010, p. 45). También se formó con las obras clásicas en los museos y monumentos romanos y europeos, impregnándose del simbolismo neoclásico que ilustró los dos siglos de procesos revolucionarios desde la Revolución Francesa, en 1789, hasta el período liberal-moderno de principios del siglo XX en Argentina.

Cuando Lola llega a su atelier, Monteverde estaba trabajando en *Il Pensiero*, escultura destinada a decorar *Il Vittoriano* (monumento al rey Víctor Manuel II, padre de Humberto I°, en Roma). Al

27 Caras y caretas (Buenos Aires), 24-1-1903, n.º 225, p. 33.

28 Ley N° 3411, Publicada en el B.O. N° 985, el 6 de noviembre de 1896

atelier de Monteverde acudían muchos más artistas que al de Michetti y acogía jóvenes aprendices que venían de todo el mundo para aprender las técnicas de escultura en mármol y satisfacer la creciente ambición monumentalista oficial y conmemorativa de las jóvenes naciones (Salvioni, 2001, p. 36).

Lola Mora, durante su estadía en Roma, participó en concursos y ganó premios, recibió encargos y vendió obras mientras se hacía un nombre en la prensa especializada. Ejemplo de ello son las notas publicadas en *La Ilustración Artística*, *Caras y Caretas* (Buenos Aires) y otras publicaciones de la época en Argentina, Uruguay, España e Italia (Páez de la Torre y Terán, 1997 y Haedo, 1974).

Escultoras

En este punto es preciso decir que, pese a las repetidas menciones, Lola Mora no fue la primera ni la única escultora argentina. Podemos leer en Haedo (1974) la cita a León Pagano, para quien la razón de la fama de Lola fue su carácter único, insólito:

La escultura tuvo en Lola Mora una presencia de avanzada, en el sentido cronológico del término. Con ella se inició la contribución femenina en ese apartado. Merced a hecho tan insólito, gozó de renombre sostenido. Fue agasajada en razón de la misma singularidad de su preferencia. (José León Pagano, *Historia del Arte Argentino desde los aborígenes hasta el momento actual*, 1944, p. 424, citado en Haedo, 1974, p. 43)

Para Oldani (1963), "resulta insólito que una mujer sea escultora -cronológicamente la primer escultora argentina-."²⁹ Sin embargo, se conoce la existencia de una cantidad de escultoras que la precedieron o que fueron sus contemporáneas, en el Segundo Censo Nacional, de 1895³⁰, se registran 34 escultoras y 3 tallistas (Barrancos, 2010, p. 98) y se conocen obras de María Josefa Aguirre de Vasilicós (a quien Rubén Darío dedicó un poema en 1897), Luisa Isabel Isella, Cecilia Marcovich, nacida en Rumania en 1894 y emigrada a la Argentina en 1901, alumna de Bourdelle,

29 Oldani, Armando. *Historia del Monumento al Dr. Nicolás Avellaneda. Folleto por Armando Oldani*. BsAs, 1963. Original mecanografiado del Archivo del Diario La Nación reproducido en Haedo 1974, pp. 44-45.

30 Todos los documentos de censos históricos se pueden encontrar en la Dirección Provincial de Estadística del Ministerio de Economía de la Provincia de Buenos Aires. URL: <http://www.estadistica.ec.gba.gov.ar/dpe/index.php/censos>

tuvo una escuela-taller que dirigió durante 30 años en Buenos Aires (Bermejo, 2020, p. 57), Herminia Pallay, Mercedes De María (Corsani, 2014) y Marguerite (o Margarita) Bonnet (o Bonett), la controvertida escultora francesa, residente en la Argentina, quien ganó en 1911 el concurso para el monumento a Alsina (Arévalo, 2012, Días Scarelli, 2024). La imagen de la Srta. Bonnet que me resultó más interesante, apareció en la revista Fray Mocho N° 9 (p. 81), donde puede vérsela en su ámbito de trabajo.



Img. 3. Mme. Bonnet en Fray Mocho, Año 1, N° 9, p. 50.

En otros países también se estaban formando y accediendo a encargos otras escultoras de renombre, como Camille Claudel, alumna de Rodin que vivió 30 años encerrada en un hospicio, en

Francia, desde 1913 hasta su muerte; la artista chilena Rebeca Matte, quien también estudió con Monteverde (Salvioni, 2001, p. 36).

En 1865, había ido a estudiar a Roma la escultora norteamericana afro-chippewa Mary Edmonia *Wildfire* Lewis (1844-1907). Comparando las dificultades de Edmonia Lewis con las que enfrentaron luego otras escultoras, Amanda Salvioni sostiene, en nota al pie, al respecto de la disputada autoría de sus obras, que,

A diferencia de Lola Mora, Edmonia, que tenía motivos para temer peores persecuciones en su patria, a causa de que la inadecuación de su sexo estaba acompañada por el color de su piel, se negó siempre a contratar trabajadores del mármol italianos, precisamente temiendo eventuales acusaciones de falsedad. (Salvioni, 2001, p. 42, n. 16)



Img. 4. Edmonia Lewis. NY Post (2022)

Algo de esa *des-autorización* sufre Lola cuando, en 1925, al dar a conocer los mármoles para el Monumento a la Bandera, la Comisión Municipal *ad-hoc* puso en su duda su calidad, asumiendo que la autoría no era suya y que los que los tallaron debían ser obreros sin ninguna aptitud:

la Comisión Municipal de Bellas Artes de Rosario planteaba una rotunda disconformidad estética con el trabajo realizado, alegando que no poseía valor artístico alguno; según su óptica, este producto era "un conglomerado de figuras de pésima concepción no

ejecutado por artistas, sino por ineptos oficiales marmoleros" (Rovira et al, 1999, p. 303).

Para un estudio detallado sobre la obra de diversas mujeres artistas y escultoras de este período puede verse el trabajo de Loíacono de 2020, especialmente el Capítulo 3, *Experiencias escultóricas femeninas entre 1880 y 1905: Josefa Aguirre de Vassilicos y Lola Mora*. Esta autora también destaca que Lola Mora "se concentró en una producción de dimensiones mayores al natural que desafió el supuesto social de que las mujeres estaban destinadas al pequeño formato de las figuras de adorno" (Loíacono, 2020, p. 139).

Para fines del siglo XIX y principios del XX, la profesionalización del oficio de escultora estaba bastante fuera de lo esperado para las mujeres, aunque hemos visto que no eran pocas las que se dedicaron a esta rama del arte. Sin embargo, las élites artísticas venían manifestándose públicamente contra la participación de las mujeres, a tono con las resistencias al naciente feminismo (Gluzman, 2015).

Críticas

Lola Mora debió enfrentar las críticas cuando recibió su beca, cuando consiguió encargos para el Congreso y durante las disputas sobre quien realizaría la cuadriga para el mismo, finalmente adjudicada al italiano Víctor de Pol.

En 1899, Schiaffino, "director y fundador del Museo Nacional de Bellas Artes, miembro de diversos jurados, crítico de arte y uno de los fundadores de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes" (Corsani, 2006a, p. 3), se expresaba de este modo, durante la evaluación de un concurso entre la incomprendida grabadora y pintora, internacionalmente premiada, Julia Wernicke y el artista Arturo Méndez:

[...] las clasificaciones obtenidas por ambos en el concurso son idénticas, su edad es equivalente, y su diferencia de sexo establece una inferioridad de parte del concurrente femenino, ya que la historia del arte no registra sino como raras excepciones los triunfos de la mujer en el cultivo del arte pictórico, escultórico o arquitectónico, para el que se

necesitan facultades intelectuales más intensas y energías físicas más poderosas que aquellas inherentes al sexo débil.³¹

Según Corsani, además de las facultades intelectuales requeridas por Schiaffino, “culturalmente se creía que dedicarse profesionalmente a esta actividad era tener el dominio absoluto sobre la técnica a través de la fuerza física y esto no era posible para una mujer” (Corsani, 2006a, p. 2).

Pocos años más tarde, en 1902, Schiaffino retoma sus ataques, ahora contra Lola Mora y su beca de estudios:

Hacia el año 1897 las subvenciones para esta clase de estudios estaban enteramente libradas a recomendaciones personales influyentes en el Congreso, que naturalmente no consultaban las condiciones artísticas de los aspirantes a las becas, ni daban ocasión a que los estudiantes realmente dignos de protección pudieran exteriorizar sus aptitudes; la mayor parte de estas becas (en número de seis) habían sido acaparadas por músicos [...]; una por el pintor Pío Collivadino; una por el escultor Señorita Dolores Mora (...)³²

La expresión *escultor* para referirse a Lola Mora explicita el sexismo detrás de la apreciación de Schiaffino. Considerada una ocupación de hombres, su carácter de *única* no le garantiza aún a Lola ser llamada *escultora*. El reproche de Schiaffino contra la única mujer entre las seis becas otorgadas, habla más de su rechazo a Lola Mora por ser mujer que de las cualidades artísticas de la tucumana. Parece decir que *los estudiantes realmente dignos de protección*, que aún no hubieran podido *exteriorizar sus aptitudes*, hubieran sido mejores que cualquier mujer, por más evidentes que fueran sus habilidades y talentos.

Esta situación no era única de este país. En marzo de 1903, La Prensa publicó un artículo sobre la participación de las mujeres en los concursos de arte en Italia:

Emoción en la Escuela de Bellas Artes, emoción y escándalo, ante el decreto que autoriza á mujeres á tomar parte en el concurso anual para el premio de Roma. Los maestros

31 Carta de Eduardo Schiaffino al Ministro de Justicia e Instrucción Pública Osvaldo Magnasco, fechada en diciembre de 1899, citada en Corsani, 2006a, p. 3.

32 Carta de Eduardo Schiaffino al Ministro de Instrucción Pública, fechada en 1902, citada en Corsani, 2006a, p. 2.

mismos, los más independientes maestros, los Fremiet, los Gerôme, parecen ver con extrañeza que se conceda la "alternativa" al sexo débil. Y es en vano recordarles nombres ilustres de mujeres; es en vano pedirles que acudan á la lógica; es en vano, en fin, invocar la galantería.

La medida gubernamental paréceles una profanación. ¡Llenar de faldas la Villa Médicis! Un académico ha lanzado una frase atroz: "Que por lo menos las escojan bonitas para que los artistas no se fastidien" -ha dicho. Y sin notarlo ha hablado como el último de los bellacos. ¡Cómo! Estamos en una época de amplia libertad y tratamos, todos, hombres ó mujeres, de convertir la antigua lucha de los sexos en una inteligente hermandad y en cuanto se llega á algo práctico los llamados á hacer respetar la justicia son los primeros en usar en favor del prejuicio esclavista, bromas de rufián!³³

La escritora, pintora y escultora francesa residente en Argentina, Andrée Moch (1879-1953), en su autobiografía, *Andanzas de una artista*, señala que en esos tiempos de los primeros concursos abiertos a mujeres en Italia y Francia, las escultoras debían enfrentar las trampas corporativas de los concursantes varones.

“[e]n esos concursos se notaba la rivalidad. Mis compañeras se quejaban que al ir, con sus enormes compases de escultoras, a tomar las medidas sobre el modelo... los competidores masculinos les ponían trabas y buscaban la manera de hacerles perder unos minutos”³⁴

Es Cultor

Escultora será el título que darán (y negarán) a Lola Mora, cuando regresa al país con los leones del Congreso casi listos, los grupos escultóricos a punto de ser colocados en sus basamentos y el prestigio obtenido por el éxito de su Fuente de las Nereidas, en 1903.

33 El bulevar día por día (Especial para La Nación), *La Prensa*, 10 de marzo de 1903, p. 3, citado en Gluzman, 2015, p. 279. Resulta interesante que el cronista, como al pasar, asocia el machismo con el "prejuicio esclavista".

34 Andrée Moch, *Andanzas de una artista*. Buenos Aires, Aniceto López, 1939, pp. 66 y 67, citado en Gluzman, 2015, p. 280.

En 1907, después de la disputa entre Lola Mora y el escultor italiano Víctor de Pol por la adjudicación del encargo de la Cuadriga del Congreso, el diario El País sostiene: "parece que hay diferencias en el seno de la Comisión, originadas por la forma en que la escultora, señorita Lola Mora, ha encarado el trabajo artístico que se le encomendó". El País expresaba que las diferencias en la Comisión se habían saldado en contra de Lola Mora, adjudicando la realización de la obra a de Pol, y "aconsejando para el futuro al ministro [de Obras Públicas] que no permita á ésta presentarse a los concursos, pues á juicio de la comisión, no es escultora ni mucho menos" (Corsani, 2006b, p. 177).



Img. 5. Aleluyas de Lolita (Frag.). *P.B.T.*, 4 de mayo de 1907, p. 93.

La controversia sobre la cuadriga fue cubierta por la prensa española. El 1 de junio de 1907 el *Noticiero de Soria* (España) reporta el devenir de las propuestas artísticas para el Congreso e informa que "El gobierno ha desistido de la propuesta presentada por la escultora argentina Lola

Mora, para la construcción de la cuadriga que ostentará el frontis del nuevo Congreso, aceptando la del escultor Víctor del [sic] Pol".³⁵

El escritor libertario Alejandro Sux (seudónimo de Alejandro Daudet), algunos años más tarde, en 1911, en tiempos de las feroces críticas a la obra de Lola Mora, y en línea con las expresiones de Schiaffino, escribió: "el arte escultórico de mi país parece haberse encarnado en un solo cultor de manos pequeñas que para todo han sido hechas menos para amasar el barro y el yeso: este cultor es ya célebre, se llama Lola Mora"³⁶.

Así, estando la palabra *escultora* perfectamente instalada, insisten en negarle el reconocimiento, llamándola *escultor*, o apenas *cultor* (cultivador).

Exótica

Además de dedicarse a un oficio "masculino", Lola se mostraba en su taller con vestimentas inadecuadas para su feminidad, exóticas, tanto para Roma como para Buenos Aires. Se ha dicho que "la indumentaria de trabajo que utilizaba habitualmente –blusa y bombacha de montar salteña– despertaba curiosidad por su exotismo" (Gutiérrez, 2017, p. 8). Para Salvioni,

Al adecuar su personaje a la curiosidad por lo exótico y lo estetizante de los círculos aristocráticos romanos, Lola Mora adoptó una vestimenta que era una cita en clave femenina de las ropas tradicionales del gaucho, las bombachas de campo y boina de artista que la hicieron famosa. (Salvioni, 2001, p. 36)

Para la Buenos Aires de principios del S. XX, seguramente, una bombacha de montar salteña también constituiría un vestido exótico en una mujer, no sólo en Roma se vería con curiosidad. El exotismo de Lola Mora para la sociedad europea estaba en línea con tendencias orientalizantes y exotizantes, especialmente vigentes en el período.

35 Noticiero de Soria (Soria, España), año XVIII, N° 2016, sábado 1 de junio de 1907, p.2, col.2.

36 Alejandro Sux, "Emilio Andina", en *La juventud intelectual de la América Hispana*. Barcelona, Presa Hermanos, 1911, p. 32, citado en Gluzman, 2015, p. 40.



Img. 6. La escultora Lola Mora trabajando en su taller con un modelo. Archivo General de la Nación (1903)

Blackface

Uno de los ejemplos más célebres de esta tendencia fue el *Dreadnought Hoax*, un episodio de *racista*³⁷ que casi desemboca en un conflicto diplomático en 1910, con la participación de Virginia Stephen (luego Woolf) y sus hermanos y amigos del Grupo de Bloomsbury, grupo de intelectuales y artistas que ya habían ensayado un recurso similar en 1905³⁸.

37 Blackface: práctica de pintarse la cara "de negro" para performar personajes racializados y estereotipados por parte de personas blancas. "Thomas Dartmouth Rice (...) developed the first popularly known blackface character, 'Jim Crow' in 1830. By 1845, the popularity of the minstrel had spawned an entertainment sub industry, manufacturing songs and sheet music, makeup, costumes, as well as a ready-set of stereotypes upon which to build new performances" (Smithsonian, 2017).

38 Georgia Johnston cita a Hermione Lee, quien sostiene que la acción fue al mismo tiempo "both a joke and a political act", y que debe leerse como "ridicule of empire, infiltration of the nation's defenses, mockery of bureaucratic procedures, cross-dressing and sexual ambiguity" (Johnston, 2009: 1), reforzando la asociación entre el travestismo, la ambigüedad sexual y el atentado al cuerpo social.



Img. 7. Protagonistas del Dreadnought Hoax. De Courcy, A. (2010)

Viril

Para Páez de la Torre y Terán, Lola adopta las vestimentas gauchas por influjo del carácter del mediático y extravagante maestro Monteverde, quien llevaba una personal moda neorenacentista o *cinquecentista*, que Lola acompaña con sus bombachas de campo y boina vasca al estilo salteño (Páez de la Torre y Terán, 1997, p. 45).

Las menciones al exotismo y la virilidad de Lola Mora se remontan a comienzos del siglo XX. Entre las primeras, encontramos esta crónica del 30 de septiembre de 1902, "Lola Mora en Rosario", publicada por el diario rosarino *La Época*, en ocasión de la visita de la artista, quien fuera entrevistada en el *Hotel Central* de Rosario. La clasista crónica fue republicada en *El Orden* (Tucumán, 1-10-1902) y citada por Páez de la Torre y Terán:

Nos la imaginábamos de otro físico: alta, gruesa, echada para atrás con varonil arrogancia, ceremoniosa y *poseuse*, prejuizando candorosamente que una mujer que hace estatuas y fuentes y domina bloques de mármol, debía tener una encarnadura más o menos monumental, en armonía con su vigoroso oficio; pero cuando nos vimos ante una persona menuda, nerviosa, vivaz, poquita cosa en apariencia, de aire *nonchalant*,

tirando a bohemio desenfadado, a pesar del prejuicio no se nos ocurrió preguntarle por la patrona. Allí estaba la artista. (Páez de la Torre y Terán, 1997, p. 78)

El cronista de *La Época* se lamenta de que Lola Mora no se parezca al estereotipo esperado, de *varonil arrogancia*. Y aunque sostiene que aparentaba ser *poquita cosa*, refrena su confesado prejuicio: *ni se les ocurrió preguntarle por la patrona*. El clasismo queda entonces a la vista. Para la sociedad ilustrada que lee estas crónicas en Rosario y Tucumán, Lola Mora lucía más como una empleada que como un *patrón*.

Un año más tarde, Justo Solsona, en *La Ilustración Artística* N° 1138 de octubre de 1903, publica un reportaje a Lola Mora y, con información irrelevante en cualquier crónica sobre la obra de un artista, se preocupa más por su fisonomía que por sus habilidades artísticas:

Quando por primera vez tuve el honor de ser recibido por la notable artista argentina, fué en su taller. Estaba modelando. Vestía de pantalón bombacho, ajustada chaquetilla, y boina que retenía con dificultad los rebeldes rizos de su abundante cabellera; indumentaria que sentaba á las mil maravillas á su cuerpo delgado, ágil, flexible, nervioso, y á su cabeza armónica, inteligente, de alta frente despejada, vivísimos ojos oscuros y sonrisa graciosa en su fresca boca, adornada de blanca dentadura. (Solsona 1903, p. 686)

El semanario *Caras y Caretas* (Buenos Aires), en su edición del 24-1-1903 en una nota sin firma titulada "La fuente de Lola Mora" en la sección *Arte y artistas*, a propósito de la visita a las obras para la fuente de las Nereidas, decía que "la inteligente compatriota, ha dado cima, con viril esfuerzo, á una obra digna de figurar en cualquier capital del mundo" (p. 33).

Unas páginas más adelante, se publica una caricatura de Cao y se lee en el epígrafe:

El vestido singular
que usa cuando va a esculpir
no hace sino comprobar
que es mujer para sentir
y hombre para ejecutar (p. 36).

En la caricatura destacan los cabellos despeinados, los pómulos altos y su rostro "varonil". La foto de la que Cao toma la imagen, es probablemente, la de *Lola Mora en el taller provisorio de*

Paseo de Julio, de enero de 1903, conservada en el Archivo *Caras y Caretas* de la Fototeca del Archivo General de la Nación y reproducida en Corsani (2006a), donde se puede observar a la artista trabajando en los caballos de la Fuente de las Nereidas.



Img. 8. Caricatura de Cao (1903), *Caras y Caretas*, N° 225, 24 de enero de 1903, p. 36.

En *Tribuna*, el 27 de mayo de 1903, Leopoldo Lugones se refería a Lola Mora en el marco de la inauguración de la fuente, trayendo sus propios prejuicios y los de su entorno, para dar sentido a sus *impresiones* de la obra:

La impresión dejada por esa fuente es de obra de varón, diré ensayando la frase corriente que me proporciona una antítesis afortunada. Su resolución, su gallardía, son varoniles, así se entremezcle, embelleciéndolas, cierta molicie femenil que es como la armonía flotante del conjunto³⁹.

39 Leopoldo Lugones [1903], *La fuente de Lola Mora*, publicado en *Tribuna* el 27/5/1903 y republicado en el año 2009 por el periódico *Página/12*.

Justo Solsona, en el reportaje citado previamente, y comentando sobre la biografía de Lola Mora, menciona sus actividades juveniles y formación burguesa, destacando sus juegos poco femeninos: "Dibujo y pintura, en primer término; luego, música, canto, literatura, compartida con juegos viriles, como si su temperamento tuviera necesidad de movimiento enérgico y agitado" (Solsona, 1903, p. 687).

Paul Fournier, en el matutino anarquista *La Protesta* del jueves 9 de junio de 1904, denunciaba la moralina burguesa que criticaba la obra artística de Lola Mora pero callaba ante las "inversiones de la naturaleza humana" exhibidas ante la mirada pública, porque lo *anarco* no quita lo cisheterosexista, y algunas cosas de la vida privada son malas si salen del silencio del hogar a la mirada pública:

La obra artística de Lola Mora vive porque es obra de verdad y seguirá viviendo mal que le pese á los degradados moralistas de la burguesía, que ven un atentado á la moral pública en la exhibición [sic] descarada de un desnudo, y no ven como inmoral ciertas inversiones de la naturaleza humana. Aquella se exhibe, estas se reservan para el silencio misterioso del hogar. Y lo que no es malo en la vida privada y se desea con imperio, es malo para exponerse a las miradas de la multitud. (Fournier, 1904, p. 2)

Cao, unas semanas más tarde, ubica a Lola Mora en un hipotético listado del "futuro ministerio y personal superior", del Ministerio de Obras Públicas. La caricatura fue publicada en *Caras y Caretas* (Buenos Aires) el 25 de junio de 1904 (p. 30).

Esta idea de Lola Mora "varonil" se siguió repitiendo aún décadas más tarde. Manuel Lara escribe, en septiembre del año 1935, esta crónica que recuerda los días de montaje y trabajo de Lola Mora con la Fuente de las Nereidas:

de regreso a Buenos Aires con su obra, Lola Mora hizo construir una cerca de maderas dando forma a un taller poblado de enormes cajones, maderamen, bloques de mármol y andamios que, junto a su vestimenta varonil, atrajo la curiosidad porteña. (Lara, 1935, p. 21)

Corsani da su propia explicación a la vestimenta masculina de Lola Mora, insertándola en un continuo de artistas que vestían ropas masculinas:

Para modelar la arcilla o tallar los bloques de mármol se vestía de una manera particular: usaba unas bombachas salteñas bastante holgadas, una túnica larga de color gris y una boina vasca de las que se usaban en la localidad tucumana de Trancas. Este traje de características masculinas era habitual en otras artistas e intelectuales extranjeras, como la pintora francesa Rosa Bonheur, la escritora George Sand, la actriz Sara Bernhardt y la bailarina Lola Montes, quienes usaban este tipo de vestimentas para protegerse a la hora de producir, estar cómodas, pasar inadvertidas o por simples razones de higiene. (Corsani, 2009, p. 33)

Un poco más adelante, la autora advierte que Lola Mora sabía que "ser mujer" y "la primera", como se consideraba, le provocaría más de un problema. Tanto es así que Lola Mora usó seudónimos masculinos para la presentación de algunas de sus obras en concursos, ya que creía que le darían más posibilidades de ser elegida para esos trabajos. Como ejemplo se puede mencionar el caso del folklórico *Tupac Amaru* en el concurso para el monumento al Zar Alejandro I en San Petersburgo en 1904. También usó el italiano *L. M. di Vinci* cuando expuso el busto de una campesina en el Palacio de Bellas Artes de Roma. Ocultarse tras un seudónimo masculino tenía también como finalidad evitar los prejuicios que surgían, entre otras cosas, por usar modelos masculinos en el taller. (Corsani, 2009, p. 60-61).

En el año 2010 se publica en Roma *Lola Mora, l'Argentina d'Italia*, un resumen novelado de la obra de los biógrafos tucumanos de la escultora, especialmente Páez de la Torre y Terán y el cuento de la familia Santoro. En un largo monólogo en primera persona, Naria De Giovanni pone estas palabras en boca de Lola Mora, en un discurso sobre género y etnicidad en el que entremezcla el travestismo masculino, el exotismo americano, ideas sobre la sexualidad de Lola Mora y una cuota de heterosexismo:

Volevo affermare la mia appartenenza al mio popolo, al popolo cui appartengo per discendenza materna, quel nome⁴⁰ così tragico e audace ha vestito bene la mia

40 Tupac Amaru, seudónimo utilizado en 1904 para el concurso al monumento al zar Alejandro I en San Petersburgo (Haedo, 1974, 32).

femminilità. Lolamora melodiosa, flessuosa e vigorosa, nascosta dietro la memoria di un Inca altero e regale.

Mi è sempre piaciuto vestirmi da uomo. Cercare tregua per la mia femminilità nei ruvidi panni del maschio. Ma anche io maschio indomito quando comandava i miei operai, o sceglievo i massi di marmo nelle cave o sudavo per le fatiche dello scalpello.

Edmondo di Amicis che era il corrispondente dall'Italia de La Prensa nel 1904, proprio in occasione della posa della mia Fonte a Buenos Aires, mi descrisse nell'abito di lavoro che preferivo e con cui ricevevo nel mio atelier: pantalone da gaucho e cappello à raccogliere i lunghi miei capelli scuri. Forse la civettuola nobiltà romana fu incuriosita anche da questo mio abbigliamento che raccontava di paesi esotici e lontani che avevano regalato al mondo la forza e la dignità di Tupac-Amaru. Ma chi lo sapeva? Chi se ne ricordava? Forse proprio De Amicis, il caro Edmondo, ha poi contribuito a fare di me un mito ambiguo: Lola Mora, vergine asessuata e misteriosa regina delle notti nella Belle Epoque romana; Lola Mora circondata da amanti ma amata anche dalle donne... (De Giovanni, 2010, p. 38)

Los rumores sobre la apariencia masculina y las aventuras bisexuales de Lola Mora en las noches italianas del 1900 aparecen aquí metaforizadas con una serie de figuras que aparecen juntas en las imágenes que analizaremos: la fuerza y dignidad, lo exótico, y lejano, marrón y extranjero, lo diverso y fuera del alcance del eurocentrismo blanco (tanto el del Centenario de Lola Mora como el de los tiempos del Bicentenario de De Giovanni), localizando a Lola Mora en el territorio del mito, como los seres increíbles de las narraciones clásicas.

Uno de los relatos que abona la idea de la bisexualidad (o lesbiandad) de Lola aparece en una necrológica publicada en *La Gaceta* de Tucumán por Carlos Peláez de Justo. En su artículo titulado *Los Visitantes* (del 8 de junio de 1936) cuenta que en su lecho final la visitaba

una escritora francesa sesentona, Mme. Bonnet, con quien Lola mantuvo durante años una íntima y fraternal amistad. La francesa usaba el recurso de tratar a la enferma como chiquitita: "¡Qué linda estás Lolita" Unos días más y ya estarás sana. Nos iremos al

campo, recogeremos muchas flores, y yo, que tanto te quiero, te daré muchos besitos...

A cuenta ¡ahí va uno! ...⁴¹

Don Peláez de Justo se refiere aquí a Margaritte (o Margarita) Bonnet, la mencionada escultora francesa que diseñó el monumento a Alsina, describiendo un vínculo que escapaba al fugaz matrimonio con el jovencísimo Hernández.

En 2014, Corsani profundiza en la ambigüedad de las representaciones de Lola Mora, alternadamente varonil y femenina:

Tanto el lenguaje escrito como el discurso visual (fotografías, dibujos), contribuían a construir una identidad femenina distinta donde se conjugan las vestimentas masculinas que usaba en la faena, con las tareas hogareñas y se alternaban (...) la aparente virilidad con la delicadeza de su figura. Belleza, talento, entusiasmo, son algunas de las cualidades que los cronistas consideran a la hora de definirla. (p. 8)

Marrona

También corrió tinta sobre la identidad étnica, *marrona*, de Lola Mora. En 1907, el semanario *P.B.T.* publica la historieta "Aleluyas de Lolita", una caricatura biográfica sobre la vida y obra de la artista que estaba llegando de Europa con los mármoles para el Congreso. La viñeta muestra a Lola Mora recién nacida, sostenida por una señora frente al espejo en el que se refleja su rostro grisado; debajo se lee: "Y su piel bastante gris / como el mármol de San Luis". Otra viñeta la muestra con su pelo oscuro, grueso y despeinado, sus rasgos salientes y marcados, todo en el dibujo le da una imagen racializada, como las que ya vimos de Cao, completamente estereotipada, que de ningún modo celebra sino que toma como objeto de burla, un *pero* a su belleza, construyendo una imagen invertida de la que ofrecía la artista al mostrarse maquillada y en tareas hogareñas.⁴²

Varios años más tarde, Juan José Soiza Reilly escribe, en *Caras y Caretas* del 2 de agosto de 1930: Viéndola caída, hasta le pegaron en el suelo. ¿Defenderse? ¿Quejarse? No conocéis, sin duda, a Lola Mora. Era demasiado altiva para eso... Soportó su desdicha con orgullo.

41 Peláez de Justo, "Los visitantes" (*La Gazeta*, 8 de junio de 1936), citado en Páez de la Torre y Terán 1997, pp. 254-255.

42 Aleluyas de Lolita, *P.B.T.*, 4 de mayo de 1907, N° 129, p. 92, ils. 3 y 6.

¡Tucumana valiente! No podía negar su sangre de aborígen. ¡India heroica, de aquellas que no se arrodillaban ante los conquistadores, ni en el momento loco de morir! (p. 6)

Cuando fallece Lola Mora, Manuel Lara escribe en *Caras y Caretas* una nota biográfica para la edición del 7 de septiembre de 1935. Así la describe y arriesga una explicación sobre su uso de maquillaje:

Era ella menudita de carnes; de cuerpo pequeñito, de tez morena, pero muy empolvada, sin duda, para que se la distinguiera de sus operarios; cubría su cabellera renegrida con una amplia gorra de brin blanco, y en sus ojos retintos se traslucía una ensoñadora mirada (Lara 1935, p. 20).

Estas líneas dan cuenta de un ideario clasista y racista sobre el aspecto físico de Lola Mora que ya se venía explicitando con expresiones como las publicadas en Rosario en 1902 y previamente citada: "(...) poquita cosa en apariencia, (...) a pesar del prejuicio no se nos ocurrió preguntarle por la patrona" (Páez de la Torre y Terán 1997, p. 78).

Minera

En los años '30, alejada de la escultura monumental, Lola Mora se encontraba en las montañas de Salta, donde había estado llevando adelante sus investigaciones y prospecciones en busca de esquistos bituminosos, lo que hoy se llama *shale-oil* o petróleo de esquisto, una tecnología para producir petróleo a través de la pirólisis (combustión en horno sin oxígeno, como los de producción de carbón) y destilación del material orgánico compactado durante miles de años (producido por restos de algas y otros materiales del fondo de antiguos lagos). También escribió un folleto, "*Combustibles, Problema resuelto*", publicado en Salta en 1926 (Haedo, 1974, p. 68).

Esta técnica milenaria, utilizada desde la antigüedad en la Mesopotamia asiática para calefacción e iluminación, para la producción de pigmentos de decoración y como combustible (Alloteau et al, 2022, p. 311), se venía explorando industrialmente en Europa desde el siglo XVII y se concedían cada vez más patentes desde mediados del siglo XIX (Moody, 2007). Solamente en España, en los años previos a las excursiones de Lola a las montañas, se habían otorgado patentes para la extracción y purificación (S. Gascón, 1861), depósito y almacenamiento (P. Labarre y F.

Bizard, 1868) y para la destilación (J. Casasayas Feixo, 1886; M. Butzbach, 1921) de los esquistos bituminosos⁴³.

Lolamora, como firmaba en esos años, no deliraba cuando exploraba las áridas montañas en busca del antiguo recurso que, en regiones ricas en depósitos bituminosos, hace arder, espontánea y *milagrosamente*, las zarzas. En 1932, el pionero Sobral (quien llegaría a dirigir la flamante YPF) escribe sobre el descubrimiento de esquistos bituminosos en zonas estratégicas del sur argentino: "Martes 16 de Marzo ... A las 10h salimos para el lago Escondido... Las rocas que he observado son todas ígneas... Las rocas de la zona oriental del lago son ígneas" (Ottone, 2016, p. 201).

Milenko Jurcich, en *Lola Mora: El secreto de su Sueño Mineral* (1991), estudia a fondo la aventura minera de la artista en Salta y se pregunta, "por qué se aventuró Lola Mora a meterse en un lugar de tanta desolación como Cobres?" (p. 96).

Cuatro años transcurrieron, desde que Lola Mora se sumergió en ese mundo misterioso, silente, implacable de la Pachamama, a más de 3.700 metros de altura sobre el mar y rodeado de una aridez total.

Los duendes del cerro, implacables, le ocultaron, allí en Cobres, la veta del mineral tan buscado. Fueron inmisericordes con la venerable y famosa anciana y cumplieron draconianamente con el ancestro telúrico, de negar toda revelación de los tesoros de la esotérica Pachamama, a otra mujer. (...)

¿Quería escapar de esa forma, con el tormento físico, a la amargura final de sentirse, por tercera vez en su vida abandonada por su amor? (...)

Ese fue, sin duda alguna, el terrible dolor que se metió muy hondo en el alma de esta mujer maravillosa, que no sabía quejarse. Para matarlo, para sacárselo de su mente y de su vida, buscó nada más ni nada menos, el paisaje más terrible y árido del planeta; donde pudo sumergirse en un baño de soledad y de inmolación personal, ocultada tras la ingenua pantalla de búsqueda de petróleo. (108)

El autor asume, en primer lugar, que Lola Mora se aventura a la montaña para escapar de la desilusión de haber terminado su fugaz matrimonio con Hernández. En segundo lugar, imagina que

43 Google Patents: *Esquisto*. <https://patents.google.com/?q=esquisto+&sort=old> (visitado el 29-1-2023).

toda relación productiva entre mujeres es imposible, por los celos entre ellas, como evidencia la referencia a "la esotérica Pachamama". Así, lo que en un hombre hubiera sido una muestra de *emprededurismo* y de anticipación al respecto de los avances de la técnica y el desarrollo industrial de la patria, en Lola fue una "ingenua pantalla" para sacarse al exmarido de su mente, aun después de larguísimos años de separación. Jurcich nos ofrece, aquí, una auténtica expresión del heterosexismo.

En el *Padrón Minero de la Provincia de Salta*, al 30 de marzo de 1933, Lola Mora de Hernández tenía registrado a su nombre, sin socio alguno, los siguientes yacimientos mineros, todos ubicados en la Quebrada del Toro (...) Las minas se denominaban *La Despreciada*, *Mina Oropesa*, *La Difícil*, *La Constancia*, *El Churqui*, *San Ángel*, *Mina Marina*, *María Magdalena*, *Mina San Donato*, *La Tentadora* y *La Deslumbrada*.

Es indudable que una mujer de 60 años, no podía atender el trabajo de tantas minas, lo que con el correr del tiempo y sumando decepción una tras otra, ante la dolorosa realidad del fracaso, fue asumiendo la inexorable dureza de un atavismo inmanente, que domina el altiplano americano; la mujer no puede hurgar en las entrañas de otra "mujer". La Pachamama, es implacable en el rigor de sus leyes naturales, que se cumplen inexorablemente. (Jurcich, 1991, p. 110).

En lugar de indagar sobre los inconvenientes de producir petróleo a través de los esquistos salteños, Jurcich culpa a un pretendido heterosexismo atávico de la Pachamama: *la mujer no puede hurgar en las entrañas de otra*. Y mucho menos si la mujer tiene casi 60 años.

Soiza Reilly (1930, pp. 6-8) nos trae una Lola Mora homérica, una heredera de las Amazonas, huyendo a las montañas para cazar sus riquezas, acompañada solamente de su perro y traicionada por algunos hombres de montaña (los Santoro en su versión novelada incluso insinúan un intento de ataque sexual a Lola en la montaña, del que se defendió con su perro y escopeta⁴⁴). Soiza Reilly cuenta aquí la última aventura de Lola Mora, enumerando sus logros, elogiando su visión de futuro y denunciando, de paso, la hipocresía de algunos representantes de las clases acomodadas, en deuda con la artista:

44 Santoro L, Santoro E. y T. Santoro, 1979, pp. 277 y ss.

Con la vida de Lola Mora podría escribirse una novela. ¡Y qué novela! Sería la historia de una mujer del siglo de las Amazonas. Historia ejemplar, única, inaudita. (...)

Con los últimos miles de pesos que tenía Lola Mora, se fué a las montañas. Hija de las montañas, siente por ellas devoción casi mística.

— En las montañas criollas — pensaba — está el porvenir de la nación.

Se fué a las montañas para extraer petróleo de las piedras. ¿Utopía? ¡Ah, no!

Estas montañas de Salta están llenas de riquezas futuras. Sólo que, a veces, las montañas vírgenes defienden sus tesoros, cerrándose, negándose, matando... Lola Mora, con sus cuadrillas de peones, vivió durante muchos años en las cumbres, durmiendo al aire libre, gastando, con heroísmo y patriotismo, sus caudales; con una fe en sí misma tan hermosa que no parecía fe de nuestro tiempo. Ella daba el ejemplo. Animaba a los trabajadores. Les infundía su propia fiebre. Los impulsaba a insistir en la búsqueda. ¡Imagínalos! Una mujer del talento de Lola Mora metida en la montaña, escarbando, buscando petróleo. (...)

Cuando ya estaba a punto de sacarle provecho a las piedras, el capital se le agotó. Recurrió al crédito. Los obreros, como los compañeros de Cortés o de Pizarro, quisieron regresar. Fué inútil que Lola insistiera... La dejaron solita, en su carpa de Robinsón, sin más compañía que un perro y la piedra salvaje. No se amilanó. Ella sola continuó peleando hasta que . . . (...)

Lola Mora volverá a ser rica. Posee varias concesiones. Son minas de metales preciosos en la Cordillera. Si consigue explotarlas, van a darle millones. Me ha trazado, con la habilidad de un ingeniero, un proyecto hidráulico estupendo. Tiene, además, un boceto de fuente colonial que se aparta de todo lo común, construida con mármol de esas mismas montañas; mármol argentino que nadie aprovecha. Su ingenio no descansa. Desde hace algunos años posee un invento, patentado en todos los países, mediante el cual podrá transformar el arte de la cinematografía. Se trata de un invento mecánico que permite exhibir películas en plena claridad diurna, bajo la luz del Sol. ¡Ah! ¡Si le pagaran la plata que le deben! Cuando sus admiradores la vieron caída, dejaron de pagarle las cuotas de muchos monumentos. En la Recoleta... (Soiza Reilly, 1930, p. 8, cols.1-2)

La asociación de Lola Mora con la masculinidad por su tarea de escultora y otras que desarrolla en su edad madura (minera, inventora, encargada de paseos y monumentos, etc.), llamada "escultor", "viril", "un hombre para esculpir" es una típica expresión del sexismo, ya que asume que las personas nacidas mujeres deben hacer *cosas de mujeres* y no asumir roles "del otro sexo". La transgresión de esa norma del rol de género expulsa a Lola del universo de las mujeres, pero a ese mismo *Cistema* binario no se le ocurre otro lugar para enviarla que al sexo opuesto.

3. LOS LEONES DEL CONGRESO NACIONAL

Las alegorías de Lola Mora fueron esculpidas en Roma, traídas a Buenos Aires a mediados de 1906 y finalizadas e instaladas en el Congreso en 1907, en tiempos en los que se construía el edificio del palacio y se preparaban los grandes actos del Centenario.

Poco tiempo después comenzaron las críticas y debates sobre los costos y la calidad artística de la decoración del edificio. Las esculturas de Lola Mora fueron las únicas piezas de ornamento removidas, desarticuladas y exiliadas durante casi un siglo. Las esculturas originales fueron donadas a Jujuy, donde están ubicadas en distintos lugares de la ciudad de San Salvador.

En los años 2012-2013 se realizaron dos réplicas de los originales: un juego reproduce los grupos escultóricos tal como los concibió la autora, que fue restituido a su emplazamiento original en Buenos Aires a fines de 2013 e inaugurado el 1 de marzo de 2014. Otra réplica de las esculturas, tal como las acomodara Lola Mora en San Salvador, reemplazará a las originales en sus ubicaciones actuales (Palacio de la Gobernación, Plaza Hipólito Yrigoyen, etc.) cuando los mármoles sean finalmente trasladados bajo techo a un museo que se está construyendo para alojarlos y protegerlos del daño ambiental.

Alegorías

Patricia Corsani dirá en relación a la obra artística de Lola Mora y retomando las categorías de Maurice Agulhon para el análisis de los monumentos franceses del siglo XIX :

Las esculturas de Lola Mora para los espacios públicos (...) responderían a las categorías que propone Maurice Agulhon para los monumentos franceses del siglo XIX: es decir,

las construcciones semi-utilitarias (como la fuente), los monumentos a hombres ilustres cuya memoria se quiere conservar (Juan B. Alberdi, Aristóbulo Del Valle), obras decorativas que representan escenas relacionadas con la Declaración de la Independencia (relieves de la Casa de Tucumán), monumentos conmemorativos de hechos históricos como la creación de la enseña patria (monumento a la bandera) y alegorías decorativas destinadas a glorificar a la ciudad (la Libertad, las esculturas de la fachada del Congreso). (Corsani 2001, p. 8)

Lola Mora realizó obras contenidas dentro de todas estas categorías. En este trabajo centraré mi análisis en la última categoría: las *alegorías decorativas*, analizando específicamente el grupo escultórico sur del Congreso Nacional y la genealogía de *Los Leones* en busca de trazos de cisheterosexismo.

Las obras para el Congreso constituyen, probablemente, las esculturas más soslayadas de toda la obra de Lola Mora. Aunque pertenecen a un conjunto escultórico de alto valor simbólico, casi nada se encuentra en la bibliografía, que explique su significado, más allá de un par de lugares comunes.



Img. 9 Lola Mora en Caras y Caretas N° 392, 7 de abril de 1906.

Los grupos escultóricos del C.N.

Para comenzar, presento aquí una descripción dada por la Honorable Cámara de Diputados de la Nación:

Los dos monumentales grupos escultóricos que pueden verse a ambos lados de las escalinatas de acceso al Palacio del Congreso, al frente del edificio, son obra de la escultora argentina Lola Mora. Cada una de las figuras representa algún valor emblemático para el país y para la época en que fueron realizadas. El grupo de la izquierda (cercano a la calle Hipólito Yrigoyen) está integrado por la Libertad, el Progreso y dos leones; el grupo escultórico de la derecha (más próximo a la avenida Rivadavia), por la Paz, la Justicia y el Trabajo.⁴⁵

Así, la Honorable Cámara no explicita cuál es el valor emblemático que representan los leones. Y poco y nada dice sobre los valores que representan el resto de las figuras del grupo escultórico sur de la fachada del Congreso Nacional (ubicado sobre la avenida Entre Ríos, llamado "*Motivo escultórico N° 2*" en las fotografías del M.O.P.).

Allí encontramos a la alegoría personificada de La Libertad, una mujer blanca, joven, atlética, vestida con paños hasta la cintura que dejan el torso al descubierto y cubierta su cabeza con un gorro frigio (símbolo de la República en la tradición de la Revolución Francesa); en su mano derecha sostiene las *rotas cadenas* (símbolo de la independencia de España y con las que pareciera haber sujetado a Los Leones); porta una bandera nacional, sosteniendo, con su mano izquierda, el asta apoyada en su hombro. Montada sobre el orbe, expresan la Soberanía.

A su lado, un joven (también blanco y atlético, aunque en mucho menor tamaño) simboliza El Progreso o El Comercio, como sugiere el gorro alado y el caduceo que porta, símbolos del dios romano Mercurio y del griego Hermes, protectores del comercio y los comerciantes, pero también de los ladrones, los fugitivos y los espacios liminares, cambiantes o ambiguos. Por delante se encuentran dos leones, sobre los que sólo se dice que representan *la fuerza*.

45 H.C.D.N. (2018), El Congreso Nacional. Reflejos de su historia, p. 134.

El grupo escultórico norte presenta las figuras de La Paz, La Justicia y El Trabajo (o La Industria). Ambos conjuntos flanquean el ingreso al Palacio del Congreso, a ambos lados de las escalinatas que conducen a la entrada ceremonial.

El edificio del C.N.

La construcción del edificio del Congreso Nacional se aprobó en el año 1883, por ley N° 1349 que le encargaba al Poder Ejecutivo la gestión de los planos y presupuestos necesarios. La ley N° 2204 de 1887 llama a concurso de proyectos en la manzana de Paraguay, Charcas, Riobamba y Rodríguez Peña, donde hoy se ubica el Palacio Pizzurno, sede del (ahora ex-)Ministerio de Educación. En 1889 se decide instalar el Congreso en el extremo oeste de la Avenida de Mayo, en un predio de los hermanos Spinetto, donde se construirá finalmente el edificio. (Baeza, 1997)

En 1896 se concursó el proyecto, resultando elegida la propuesta del arquitecto italiano Víctor Meano. Meano fue asesinado en Buenos Aires en 1904, en un confuso episodio por el que imputaron a su esposa y a su empleado, mientras trabajaba en el Congreso y en la construcción del Teatro Colón. Las obras de ambos edificios continuaron bajo la dirección del arquitecto belga Jules (o Julio) Dormal. El edificio del Congreso abrió sus puertas recién en mayo de 1906, durante la presidencia de José Figueroa Alcorta, con los trabajos aun inconclusos y las alegorías en viaje a través del Atlántico (Corsani 2009, 126-127). Las obras del Congreso finalizarían realmente muchas décadas después, durante el primer gobierno de Perón.

El Congreso es formalmente inaugurado el 12 de mayo de 1906, por el Presidente Figueroa Alcorta. Sin embargo, la obra continuará hasta 1946, cuando se terminan los revestimientos sobre la fachada occidental. (Baeza, 1997, p. 11).

La participación de Lola Mora en las obras del C.N.

En el período durante el cual se decidía la construcción del Congreso, Lola Mora estudiaba en Roma con una beca de artes y comenzaba a participar de concursos internacionales, aprovechando sus buenos contactos con el gobierno para acercar su interés en participar de la decoración del palacio en construcción.

El 6 de mayo de 1899, en Roma, Lola Mora escribe una carta al embajador argentino Enrique Moreno preguntando por el avance de las obras en el Congreso. De los términos de la comunicación se infiere el interés de Lola Mora en participar de las obras del Congreso y del Colón,

con su propio proyecto, que parece haberle mencionado previamente, y con su propio equipo, que incluiría a su afamado maestro, el artista italiano Francesco Paolo Michetti:

Si tiene ocasión de hablar con los que corren con la obra del Congreso, hábeles de mi proyecto y, si usted cree oportuno, puede arreglar y combinar asegurando que Michetti irá naturalmente conmigo a pintar el Congreso y, si todavía faltase un año más o menos para el Teatro Colón, también podría conversarles que me escriban y así combino con Michetti, pero antes de la Exposición no, porque no puede absolutamente, y ni a mí me gustaría.⁴⁶

Las gestiones de Lola Mora dieron fruto. Según la *Memoria presentada al Honorable Congreso: Julio de 1901 a octubre de 1904*, del Ministerio de Obras Públicas, Lola Mora recibió en 1903 el encargo de dos grupos alegóricos en mármol para la escalinata de la entrada principal y de cuatro esculturas de ciudadanos ilustres para el interior (Corsani 2009, p. 126).

Según información del Departamento de Museografía del Senado de la Nación Argentina, los trabajos para el Congreso se encargaron *por acuerdo de julio 18 de 1903*, detallando que:

se encargó a la señorita Lola Mora la ejecución de dos grupos alegóricos para decorar la escalinata principal del palacio, y de cuatro estatuas que deberán colocarse en el gran hall. Los grupos y estatuas serán hechos en mármol de Carrara y representarán, los primeros, alegorías de ideas o hechos históricos que armonicen con el destino del edificio, y las segundas a los ciudadanos que oportunamente se indicarán. Los bocetos en yeso serán sometidos a la aprobación del Poder Ejecutivo, así como los presupuestos correspondientes.⁴⁷

El acuerdo fue finalmente aprobado y a partir de ese momento, Lola Mora trabajó en una serie de bocetos que fueron considerados y aprobados un año más tarde.

El contrato fue aprobado por acuerdo firmado el 30 de septiembre de 1903, y el 10 de diciembre de 1904 se firmó un decreto del Departamento de Obras Públicas aceptando

46 Lola Mora, carta al Embajador Enrique Moreno del 6 de mayo de 1899, en Corsani 2009, pp. 36-37.

47 Memoria presentada al Honorable Congreso: Julio de 1901 a octubre de 1904, Ministerio de Obras Públicas, 1904, en Fernández, 2015, pp. 1-2.

los bocetos presentados por Lola Mora contratándose la ejecución de las obras por la suma de \$180.000, que le serían abonados en el término de tres años. ([M.O.P. 1904] en Chiesa, 2017)

Al día siguiente la novedad aparece en la prensa. En *La Nación* del 11 de diciembre de 1904 (p. 7, col. 1), se hace referencia a la firma del decreto que aceptaba los bocetos presentados por la escultora y contrata su ejecución por \$ 180.000 a ser pagados en tres años (Corsani, 2001, p. 11). Entre 1905 y 1906, Lola Mora trabajará en su taller en Roma sobre las versiones definitivas de las alegorías para el Congreso Nacional.

Y ¿Por qué le habrán puesto leones?

La idea de los leones no fue un capricho de Lola Mora. El proyecto de Meano, ganador del concurso de 1896 para el diseño del Congreso, incluía, “en la escalinata principal, un par de matronas con leones a sus pies, representando la Libertad y la Justicia” (Baeza et al., 1997, p. 14).

El proyecto de Lavand, otro de los concursantes, fechado el 10 de octubre de 1895, también contemplaba para la fachada dos leones de mármol y dos estatuas del mismo material, presupuestadas en 10.000 pesos cada una (Lavand, 1895, p. 11, ítems 110 y 112).

Para el año 1900 la construcción se demoraba, mientras el presupuesto se agotaba y los costos se multiplicaban. En *Caras y Caretas* del 13 de octubre se publica una larga nota ilustrada sobre la construcción del Congreso, y allí vemos un dibujo de la fachada, consignando que “[a]mbos lados de la gran escalinata han de colocarse dos estatuas ecuestres” (*Caras y Caretas* N° 196, 13-10-1900, p. 24). Pero Lola Mora apareció con ideas mucho más ambiciosas.

A diferencia del proyecto original, la artista ideó dos grupos de tres alegorías para cada pedestal. Se supone que Meano estaba enterado de esta decisión ya que si bien los bocetos finales fueron aprobados en diciembre de 1904, seis meses después de su fallecimiento, el contrato se firmó un año antes, y hay registro en las Memorias del Ministerio de Obras Públicas que el Arquitecto tuvo correspondencia con las autoridades sobre este asunto (Chiesa, 2017).

Podemos suponer, entonces, que la decisión de poner estos leones entre las alegorías era conocida por las autoridades, y esperable en la versión final de las obras a emplazarse, y no constituye una idea propia y original, y mucho menos un capricho o idea descabellada de Lola Mora. El mismo Meano, proyectista del Congreso Nacional, ganó también el concurso para el

Congreso en Montevideo, proponiendo allí también instalar “en la escalinata principal un par de matronas con leones a sus pies” (Baeza et. al, 1997, p. 13). *El Diario* del 25 de mayo de 1904 habla sobre los bocetos preliminares presentados en 1903, y arroja algunas interpretaciones sobre su simbolismo:

Representa uno a la figura simbólica de la Civilización sobre un carro tirado por águilas. De un lado empuja el carro Apolo, un joven vigoroso que representa al Comercio, y del otro, el emblema de la Industria.

Hace pendant a este grupo, otro que representa a la República o a la Libertad junto a un trono, enarbolando una bandera. A su lado la Ley, sentada con las tablas y, del otro, la Justicia con la espada. A sus plantas, la Fuerza rendida, simbolizada con dos leones....

Estos grupos tendrán siete u ocho metros de altura sin el pedestal.⁴⁸

Este boceto fue finalmente modificado, pero los leones no se movieron de su lugar. La "Fuerza rendida" que menciona *El Diario* podría ser un eco del "a sus plantas rendido un león", como veremos más adelante.

Según los autores tucumanos, el 22 de julio de 2003 la sección Telegramas de *El Orden* informaba que por decreto del día 21 se habían encargado a Lola Mora "los grupos alegóricos que decorarán la escalinata principal del palacio del Congreso" (Telegramas. "La situación... Trabajos encomendados a Lola Mora", en *El Orden*, Tucumán, 22-VII-1903, citado en Páez de la Torre y Terán, p. 103)

Para cuando se aprobó el proyecto, la obra de Lola Mora para el Congreso ya estaba muy avanzada y en vías de colocación de las alegorías que decoran la fachada del edificio. Sin embargo, fue esta Comisión la que rechazó el boceto de Lola Mora para la cuadriga que adorna el frontis, que fue finalmente encargada al italiano Víctor de Pol, quien recomendaba que no se permitiera a Lola Mora presentarse a los concursos ya que, según decía, "no es escultora ni mucho menos" (Corsani 2009, p. 133). Cabe aclarar que "de Pol era parte de la misma Comisión que debía evaluar su proyecto" (p. 134).

48 Lola Mora. Un año de labor. Monumentos, jarrones, bajo relieves, bustos, bocetos, en *El Diario*, 25 de mayo de 1904, p. 5, col. 1, en Corsani, 2009.

En el *Fundamento del Proyecto Piñero*⁴⁹ de 1907, se define que las obras ornamentales representarían a "las alegorías de las virtudes cívicas para ejemplo del ciudadano y estímulo del patriota"; el mismo proyecto establecía que la decoración de los edificios públicos dependería de la Comisión Nacional de Bellas Artes, que presentaría "un programa fundado de la decoración a efectuarse, o un informe crítico de la obra realizada" (Corsani 2009, p. 127), buscando de alguna manera controlar las representaciones que proponían los artistas para los edificios públicos y evitar nuevas participaciones de Lola Mora en la decoración de monumentos oficiales, a través de la mencionada Comisión.

Sin embargo, la participación de Lola Mora en la decoración del Congreso Nacional era un hecho consumado. Sus obras estaban listas y ya habían sido celebradas aún antes de su emplazamiento.

El taller de Roma

Lola Mora esculpió gran parte de las alegorías del Congreso en su taller en Roma. *Caras y Caretas* del 7 de abril de 1906 publica una nota a dos páginas, con buena cantidad de fotografías, titulada *En el estudio de Lola Mora,—Visita de las reinas Margarita y Elena y del general Roca* donde el periodista detalla los acontecimientos alrededor de la visita de las reinas de Italia y del expresidente y amigo personal de Lola Mora, el también tucumano Julio Argentino «El Zorro» Roca, abanderado del proyecto de nación centrado en lo europeo y cruel genocida de pueblos originarios (Bayer, 2014).

En las fotografías publicadas por *Caras y Caretas* puede verse a las reinas italianas admirando los trabajos de Lola Mora para el Congreso Nacional.

En el epígrafe de la foto se lee: "Lola Mora explica a la reina Margarita la significación de algunas estatuas". En la misma página dice que "la reina, con frases encomiásticas juzgó las estatuas 'El Comercio' y 'La Libertad'" (Caras y Caretas 7 de abril de 1906, p. 59).

49 Antonio Piñero fue diputado por la Capital y presentó, el 14 de agosto de 1907, un proyecto de ley referido a la decoración de los edificios públicos, publicado en el *Diario de Sesiones de la Cámara de Diputados, 1907, Tomo 1, 2^{da} Parte, Sesiones ordinarias. Agosto 12 - Septiembre 30 de 1907*. Buenos Aires, 1924, citado en Corsani 2009.

En la *Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia* del 6 de marzo previo se informa de una visita de la Reina Elena el día anterior, cuando tuvo oportunidad de admirar las obras que la artista modelaba para el parlamento argentino, quedándose cerca de una hora en el taller.

Sua Maestà la Regina Elena, nella mattinata di ieri, si è pure recata a visitare lo studio della scultrice argentina signorina Lola Mora, ammirandone i pregevoli lavori che la giovane artista modella per la sede del Parlamento argentino. S. M. s'intrattene circa un'ora nell'artistico ambiente (...) (*Gazzetta Ufficiale...* N° 54, 1906, p. 997)

La otra mención en el boletín oficial italiano es del 7 de marzo de 1906 indicando, como actividad de la reina Margarita del día 6, la visita al estudio de Lola Mora, acompañada de la Marquesa de Villamarina, donde fueron recibidas por la artista junto al embajador argentino en Italia, Enrique Moreno y su esposa y Elisa, la hija del expresidente Roca:

S. M. la Regina Margherita, si è recata, ieri, accompagnata dalla marchesa di Villamarina, a visitare lo studio della scultrice signorina Lola Mora. Trovavansi a ricevere S. M. il ministro della Repubblica argentina, Enrico Moreno, insieme alla sua signora ed alla figlia del generale Roca, già presidente dell'Argentina, signorina Elisa. (*Gazzetta Ufficiale...* N°55 1906, p. 1017).

En estas ocasiones, Lola Mora tiene oportunidad de hacer conocer su obra ante lo más distinguido de la sociedad italiana, justo antes de viajar a Buenos Aires con sus esculturas, precedida y acompañada por la buena prensa. La autora italiana Neria De Giovanni, obsesionada con la masculinidad de Lola Mora, revisita esta visita de la siguiente manera:

Era una donna sensuale che piaceva agli uomini. Riceveva nel suo atelier con ampi pantaloni da gaucho decorati con ricami a nido d'ape e nascondeva la folta nera capigliatura sotto un ampio cappello: questo abbigliamento quasi maschile ne aumentava l'ambiguità e il desiderio di conoscerla meglio.

Pare che la Regina Elena durante la sua visita all'atelier nel 1906 fosse rimasta delusa de averla trovata vestita con un elegante abito di circostanza e non con l'ormai famoso abbigliamento di lavoro.

Eppure Lola era e restava una signora, incantava per la sua eleganza naturale unita ad una vigoria quasi maschile. Non fu mai né una bohémienne né una popolana. (De Giovanni, 2010, p. 20)

Vuelve a aparecer aquí la idea de una Lola masculinizada, y la fantasía de la autora sobre la desilusión que habría sufrido la *querida reina* por haber encontrado a la artista en vestido elegante y no en sus habituales bombachas de gaucho y aspecto varonil. Neria aprovecha para deslizar cierta continuidad con el clasismo del siglo XX y mencionar que Lola "nunca fue una bohemia ni una del populacho". Este suceso aparece mencionado en Haedo, que cita una nota de El Orden (Tucumán) del 19 de abril de 1906, republicando una noticia del periódico italiano *La Tribuna Illustrata*:

Lola Mora, la reina Elena y la reina Margarita en su estudio, en Roma. [La reina Elena] quedó admirada delante de esta estatua (...) y elogia también otras obras destinadas al Parlamento Argentino. Al dejar el estudio (...) la reina renovó a la artista sus elogios y le aseguró que volvería pronto, pero de sorpresa, para verla con el característico traje de trabajo, traje casi masculino, que oculta entre sus amplios pantalones y bajo la larga chaqueta su figura graciosa y casi infantil....

Trabaja con energía febril, horas de horas, sin descanso, creando estatuas colosales en pocos días y dando vida y movimiento al mármol que esculpe con firmeza viril. (Haedo, 1974, p. 43-44)

En julio de 1906 (Corsani, 2016, p. 63), Lola Mora regresó de Europa⁵⁰ para instalar su taller y vivienda en el cuarto piso del Congreso Nacional, aún en construcción, y allí terminar las esculturas para la fachada: "El 5 de julio de 1906 llegó a Buenos Aires con las estatuas prácticamente terminadas. El Ministro de Obras Públicas, ingeniero Miguel Tedín, le asignó un taller y domicilio dentro del propio Palacio Legislativo" (Chiesa, 2017).

Es posible que las obras que trae Lola Mora, pese a haber sido sus bocetos varias veces revisados y aprobados por la Comisión a cargo de las obras, no fuera lo que se esperaba o imaginaba para la

50 Probablemente, Lola Mora llegó en el mismo barco que Ernesto de la Cárcova con su famoso cargamento de obras de arte europeo para la Academia de Bellas Artes y museos, mencionado en la nota "*Misión artística en Europa. Las obras traídas por E. de la Cárcova*", Caras y Caretas N° 405 del 7 de julio de 1906, pp. 66-67.

fachada del nuevo Congreso. Por ejemplo, la medalla conmemorativa a la inauguración del Palacio del Congreso Nacional, fechada el 12 de mayo de 1906, apenas un par de meses antes de la llegada de Lola Mora con sus mármoles, presenta en su frente una imagen del Congreso y los pedestales donde se emplazarían las obras de Lola Mora aparecen decorados con dos figuras ecuestres, en línea con los bocetos mencionados anteriormente.

Instalación en el C.N.

Lola cumple con los encargos, pero no puede instalar sus estatuas, una vez terminadas, y se queja públicamente por las demoras en la construcción de los basamentos, que Lola Mora atribuye a la empresa constructora, *Pablo Besana y Hno.* El emplazamiento de las estatuas recién se realizó a mediados de 1907, aunque permanecieron sin inaugurar hasta los actos del Centenario en 1910 (Páez de la Torre y Terán 1997, p. 52). Leemos en una carta enviada por Lola Mora a *El Diario* y publicada el 14 de septiembre de 1906 que

se me hace venir apresuradamente de Europa, haciéndome abandonar el taller que me da para el 'puchero', como se dice; llego y sabe lo que me dice el constructor señor Besana? que recién dentro de un año y medio á dos estará terminado el frente y los pedestales para poder colocar mis estatuas. Es decir, que todo ese tiempo necesito trabajar y ustedes los periodistas me deben hacer el servicio de decir al público que yo necesito y pido trabajo.⁵¹

En 1909 visitó Buenos Aires, entre otros célebres huéspedes, el escritor Anatole France, quien habría afirmado que

El Palacio del Congreso es una mezcla, conteniendo ensalada italiana e ingredientes griegos, romanos y franceses. Se tomó la columnata del Louvre. En [él] colocaron el Partenón. Sobre el Partenón lograron ubicar el Panteón y finalmente espolvorearon la torta con alegorías, estatuas, balaustradas y terrazas... Eso recuerda la confusión en la construcción de la torre de Babel. (Buschiazzo, 1966, nota 12 en Baeza, 1997, p. 16)

51 Con Lola Mora. Media hora en su taller. Las estatuas para el Congreso, en *El Diario*, 14 de septiembre de 1906, p.5, cols.7-8, citado en Corsani, 2014, p. 11.

Sobre la distribución de las figuras, Corsani menciona que se había acordado instalarlas de la siguiente manera:

Sobre el lateral derecho, la figura de *La Paz* y, por delante de la misma, a la izquierda, *La Justicia* y, a la derecha, *El Trabajo*. En el lateral izquierdo de la puerta de ingreso: *La Libertad*, a la izquierda y *El Progreso*, a la derecha. Por delante de ambos, se emplazarán dos leones, uno de pie, otro agachado. (Corsani 2009, p. 128)

Corsani analiza las alegorías, entre las cuales nos concentraremos en las figuras de La Libertad y Los Leones:

La Libertad legitimaba el Estado republicano: los ideales de justicia, libertad e igualdad.

Entre 1880 y 1910, se desarrolló una 'estatuomanía republicana' que se originaba en la tradición de la Revolución Francesa que -a través de imágenes como el escudo, el gorro frigio y algunas alegorías- resaltaba los ideales democráticos. *La Libertad*, de pie sobre la tierra, portaba la bandera, las cadenas rotas y el gorro frigio sobre su cabeza. (...) Todas esas figuras estaban acompañadas por dos leones, que, supuestamente, no evidenciaban temor hacia animales más grandes, ni peleaban con los pequeños. Debían ser nobles y agradecidos de los favores recibidos. (Corsani 2009, p. 128⁵²)

Ripa y la Fuerza

La simbología de los leones, según Corsani (2009), fue tomada de la obra de Ripa, principal referente en lo que refiere al significado y la forma de representación renacentista de las alegorías. Sin embargo, las diversas ediciones de la obra de Ripa varían notablemente en el contenido, que va modificándose en las sucesivas versiones a lo largo del tiempo, cambiándose tanto el texto como las ilustraciones que lo acompañan, incluso a veces el título. Con tantas variantes, no sorprende que el simbolismo iconológico del o los leones se vaya modificando con las sucesivas generaciones.

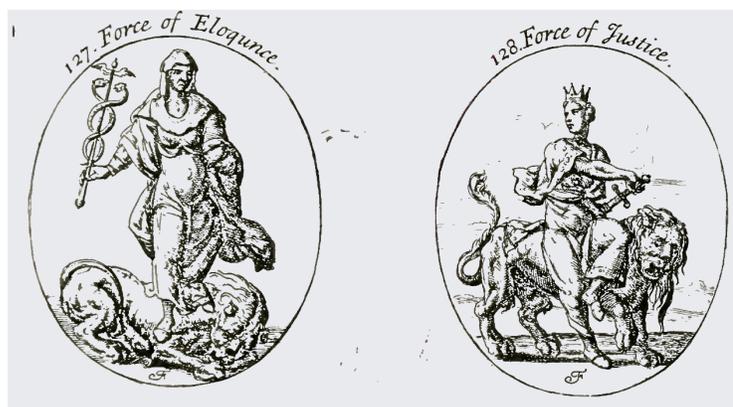
52 Corsani toma esta definición de la representación de los leones de la obra canónica de Cesare Ripa, *Iconología*, y cita la versión editada por Akal en 2002, tomos I y II.



Img. 10. Ripa (1625), La Fuerza.

Cesare Ripa (1555-1622) publicó su obra *Iconologia ovvero Descrizione delle Immagini Cavate dall'antichità e da altri luoghi* en Roma, en 1593, y fue reeditada gran cantidad de veces entre el siglo XVII y el XXI, siendo considerada, durante siglos, una fuente autorizada en lo que respecta a la simbología clásica en las artes (Cejas Rivas, 2020).

En las descripciones de la alegoría de la *Fuerza* o *Fortaleza* (Ripa, 1625), se puede observar una mujer armada con yelmo, a veces lanza, y siempre un escudo, con la imagen de un león atacando a un jabalí. La alegoría de la fuerza está representada por la figura femenina y el león aparece como su instrumento, a la vez que la acompaña. La idea del león es central en todas las representaciones en las que la fuerza está ilustrada, en sus diversas formas: la Fuerza de la Justicia (p. 258), la Fuerza de la Elocuencia (p. 259), entre otras figuras acompañadas de leones.



Img. 10. Ripa (1625), La Fuerza de la Elocuencia y La Fuerza de la Justicia. Pp. 58-59.

Pese a la extendida interpretación del león como equivalente a la Fuerza, la imagen del león, aunque acompaña la imagen en varias ocasiones, no la representa por sí mismo, sino como

instrumento de la figura femenina que lo manipula. Sin embargo, todas las referencias encontradas en la bibliografía sobre la obra de Lola Mora y en las fuentes de la época explican la simbología de los leones, simplemente, como "la fuerza", sin ahondar en la riqueza simbólica subyacente.

Veamos algunos ejemplos de la interpretación dada a los leones del Congreso, comenzando por esta reseña contemporánea, aparecida el 1 de enero de 1906, "Lola Mora. Las estatuas para Buenos Aires": reportando desde Roma sobre la obra en preparación para el Congreso Nacional, que sería visitada por las reinas italianas un par de meses más tarde, al respecto de las alegorías escribe el cronista: "Interesante y original es la figura simbólica que representa la Atención; faltan el Comercio, la Justicia, el Trabajo y dos grandes leones representando la fuerza" (*Caras y Caretas* N° 378, p. 138).

Páez de la Torre y Terán sostienen que los leones, decididos y feroces, aparecen como defensores del ideal de la Libertad:

A la izquierda, se levantaba la Libertad bajo la figura de una mujer parada, asiendo firmemente la bandera argentina y precedida por dos leones que, con actitudes decididas y feroces, parecieran querer defender a toda costa el ideal que encarnaba la figura. (Páez de la Torre y Terán, 1997, p. 152).

Al respecto de la simbología y función de los leones, leemos en Rey Campero y José que estos tienen funciones de vigilancia y custodia, además de fuerza, fiereza, astucia e inteligencia:

El león tiene una importante carga simbólica utilizada por casi todas las culturas. Posee grandes características que se le asocian: la fuerza, fiereza, astucia y la inteligencia. Generalmente estas representaciones son colocadas en los accesos de edificios importantes, cumpliendo la función de vigilancia y custodia de esos recintos. (Rey Campero y José 2013, p. 100)

La obra de Lola Mora fue siempre criticada por su costo, tanto las alegorías para el Congreso Nacional, que despertó las denuncias hechas ante el Parlamento, como las críticas anteriores sobre el costo de la Fuente de las Nereidas. Al respecto, en 1914 vemos en *Caras y Caretas* otra viñeta que refiere a esta problemática. La imagen (en el marco de una publicidad de vermut y vino marca *Trinchieri*) muestra a un legislador expresando vehementemente: "- Las pirámides de Egipto, las

ruinas de Tebas, el Coliseo romano, la acrópolis de Atenas y la fuente de Lola Mora, son un poroto comparadas con el "Trincheri". ¡Ah, señores!..."⁵³

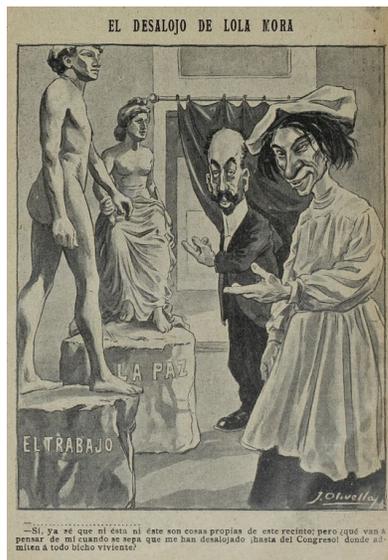
En 1907, Lola Mora fue desalojada de su taller y vivienda en el Congreso luego de finalizar la instalación de las alegorías y perder el concurso por la realización de la cuadriga, que finalmente fue encargada a de Pol, miembro de la comisión evaluadora.

La revista *P.B.T.* del 4 de mayo hace referencia -irónicamente- a esta situación:

EL RESPETO A LA MUJER. Debe ser llevado á la comisaría el señor Tedín, por haber faltado á las buenas formas escultóricas en el asunto de La Cuadriga concediendo al señor Víctor de Pol los cuatro caballos con que ya consideraba haber hecho tute la señorita Lola Mora la cual se ha quejado de esta descortesía y pide para el atrevido la prisión o la multa de 225.000 pesos. (p.69, col.3)

y ofrece una caricatura de Lola Mora frente a sus alegorías de La Paz y El Trabajo, diciendo:

- Si, ya sé que ni ésta [La Paz] ni éste [El Trabajo] son cosas propias de este recinto; pero ¿qué van a pensar de mí, cuando se sepa que me han desalojado ¡hasta del Congreso!, donde admiten a todo bicho viviente?... (J. Olivella, El desalojo de Lola Mora, en *P.B.T.*, 4 de mayo de 1907, p. 61)



Img. 11. J. Olivella (1907) El desalojo de Lola Mora, en *P.B.T.*, 4 de mayo de 1907, p. 61

Es interesante destacar que el dibujo de las esculturas de Lola Mora parece haber sido tomado de las fotografías que ilustran la crónica de la Visita Real, más que de las esculturas mismas colocadas en sus pedestales, dado que en la caricatura las figuras aparecen como esculturas sueltas, no integradas en el grupo escultórico tal como se estaban instalando en el Congreso.

Follow the money!

Al respecto de las controversias sobre el presupuesto, Rita Molinos (2011) documenta el hecho de que para el año 1900 las obras del Congreso y las sucesivas exigencias de la Comisión encargada de ellas, habían consumido todo el presupuesto aprobado⁵⁴. Para 1910, aunque los reclamos sobre el alto costo y sobrepagos en la obra llevaban ya más de diez años, las obras de Lola Mora se convirtieron en blanco de las denuncias y sufrieron los ataques que llevaron a su remoción. Los leones fueron entonces la excusa para debatir sobre su costo y la necesidad de removerlos como modo de acallar las críticas.

Vale aclarar que, de toda la obra arquitectónica y decorativa del Congreso puesta en cuestión, solamente las esculturas de Lola Mora sufrieron el desalojo, tanto los grupos escultóricos de la fachada como las estatuas de los próceres que se encontraban en el interior, que también fueron enviadas a sus respectivas provincias.

En la sesión del 21 de junio de 1910, así se expresaba el Senador Manuel Láinez:

Me alarman las sumas gastadas y mucho más, señor Presidente, las obras de adorno del Congreso, empezando por esas dos fieras bravas, que asustarán mucho menos por su cualidad de fieras, que lo que asusten por su mala calidad como obras artísticas. (Diario de Sesiones del 21/6/1910)

Un rápido resumen del destino de las obras de Lola Mora para el Congreso podremos encontrar en los fundamentos del Proyecto de Ley N° S-3590/13 de la Senadora Fellner, quien destaca el papel de Lola Mora como chivo expiatorio de las controversias políticas:

54 LA CUESTIÓN DEL DÍA. El nuevo edificio del Congreso. Caras y Caretas N° 106, 13 de octubre de 1900, p. 26.

Entre los años 1912 y 1913 hubo un período de grandes convulsiones en el Congreso de la Nación. La oposición unida atacaba por diversos flancos al gobierno conservador de turno. La construcción del Palacio legislativo, llamado en ese entonces “Palacio de Oro”, era centro de grandes sospechas por los elevados costos y la no finalización de las obras. En el fragor de la discusión se arremetió contra los artistas que trabajaron en su ornamentación y decoración, siendo la parte más sensible y fácilmente atacable Lola Mora y sus obras. (Fellner, 2013, p. 2)

Las críticas las encontramos tanto en la prensa como en el propio Congreso. Chiesa (2017) reúne las controversias al respecto de los leones, su costo y su remoción. El 14 de junio de 1912 el diputado nacional Luis Agote expresó:

¿Quién es el encargado, o qué comisión es la que tiene a su cargo las cuestiones de arte o de ornato de la casa? Porque, doloroso es decirlo, señor presidente, las manifestaciones de arte que tiene esta casa, no demuestran nuestra cultura ni nuestro buen gusto artístico. Me refiero a las dos alegorías que están a la entrada del palacio del Congreso [...] Desearía saber si hay modo de sacarlas... (Diario de Sesiones, 14/6/1912).

En *Caras y Caretas* del 15 de junio de 1912, el carácter intimidatorio de las fieras fue objeto de chiste:

La comisión de recepción le da el saludo de bienvenida, y empiezan a subir por primera vez la escalera del gran palacio. (Pausa). / S.E. echa una mirada a los grupos de Lola Mora y empieza a sudar. ¿Le intimidaron los leones? ¿Le desagradaron las esculturas? ¡Misterio!⁵⁵

El retiro de las estatuas

El 24 de junio, Luis Agote presentó el proyecto para retirar las esculturas argumentando lo siguiente:

mis deseos no están basados sino única y sencillamente en un sentimiento de arte, bastante perjudicado con la presencia de esas estatuas, que pertenecen a un artista de mérito, y aunque muchas de sus obras han merecido el aplauso público, no han sido así

55 *Caras y Caretas* (Buenos Aires), N° 715 del 15 de junio de 1912, p. 56.

en este caso. [...] los dos grupos escultóricos que están a la entrada, así como los cuatro leones que los acompañan y los cuatro candelabros de la escalinata principal, son lo que se llama vulgarmente un adefesio. Es sensible decirlo, pero es así... (Diario de Sesiones, 24/6/1912)

Su Proyecto de Resolución era más bien escueto:

Artículo 1°.- Autorízase a la presidencia de la honorable Cámara de Diputados para que, puesta de acuerdo con el Honorable Senado, gestione del Poder Ejecutivo el retiro de los dos grupos alegóricos que adornan la entrada principal del palacio del Congreso y las estatuas de los cuatro próceres de la rotonda central.

Artículo 2°.- Comuníquese al Poder Ejecutivo.

La revista *Fray Mocho* del 28 de junio de 1912, publica una caricatura de Cao, donde puede verse a un grupo de políticos pasando por delante de *Los Leones*:

– Es increíble que hayan permanecido esos mamarrachos ahí tanto tiempo.

El león – Y usted, señor Agote, ¿no está aquí desde la época de Figueroa?... Y nosotros no decimos nada."



Img. 12. El caso extraordinario del Congreso (1912), Fray Mocho N° 9, p. 44.

En 1912, los debates sobre la remoción de las obras se tensaban, y ello se evidencia en el Diario de Sesiones de la Cámara de Diputados del año 1912. El 14 de junio, el diputado por Buenos Aires Luis Agote dijo: "Me refiero a las alegorías que están a la entrada del palacio del Congreso y a las cuatro horribles estatuas... Desearía saber si hay modo de sacarlas, lo mismo que los grupos alegóricos". En la sesión del 24, Agote insistió: "Los dos grupos escultóricos que están a la entrada, así como los cuatro leones que los acompañan y los cuatro candelabros de la escalinata principal, son lo que se llama vulgarmente un adefesio. Es sensible decirlo, pero es así" (Páez de la Torre y Terán, 1997, pp. 199-200). Los dos Leones, a esa altura, contaban como cuatro.

El 16 de junio de 1913, según puede leerse en el Informe de la Comisión Especial de Investigación de las obras del Palacio del Congreso, Año 1914 (Buenos Aires, 1915), el diputado socialista Alfredo L. Palacios presentó documentos contables con los nombres del arquitecto Víctor Meano y de los escultores Víctor de Pol y Lola Mora. El diputado Del Valle sostuvo que "basta subir

las escalinatas de esta casa por el frente de la calle Entre Ríos para recibir la impresión más desagradable al pasar cerca de esos mamarrachos artísticos colocados allí." (Páez de la Torre y Terán, p. 201)

Más acá en el tiempo, Haedo (1974), reconociendo la calidad técnica de Lola Mora, objeta sus leones y el atrevimiento de su interpretación simbólica, al sostener, con argumentos a tono con aquellos de los legisladores, que "[l]a técnica usada mostrábala como escultora hábil en el manejo de la anatomía, los paños y demás elementos, siendo objetable la de los leones, de una realización endeble e inconsulta ubicación simbólica" (Haedo, 1974, p. 46).

Finalmente, por Resolución Bicameral del 28 de abril de 1921, y

Considerando ...

(...) Que razones de estética y perspectiva determinan la conveniencia de retirar los dos mármoles que coronan las pilastras laterales, inmediatas al pórtico central, los Presidentes de ambas cámaras

Resuelven:

(...)

2°.- Donar a la Municipalidad de la Capital con destino al Zoológico Municipal los dos mármoles a que se refiere el considerando tercero.⁵⁶

Así, intentaban expulsar a *Los Leones* del ámbito nacional al municipal, del centro a la periferia, del palacio a la jaula... Pero los legisladores jujeños tramitaron ese mismo día un proyecto que permitió la donación de los mármoles a la Provincia de Jujuy, con destino a la Casa de Gobierno y a decorar las plazas de la capital provincial:

al día siguiente, a pedido de los Señores Senadores y Diputados por la Provincia de Jujuy, rubricaron una resolución en la que se donó 'los mármoles laterales de la entrada principal al Palacio del Congreso, a la Municipalidad de la Ciudad de Jujuy con destino al ornato del Parque San Martín'. Esta resolución se debió principalmente a la gestión del

56 Presidencia del Senado Nacional, Buenos Aires, *Resolución del 28 de abril de 1921*, en Chiesa, 2017.

Senador jujeño Carlos Zabala, quién solicitó la donación de las esculturas a la Provincia de Jujuy. (Fellner, 2013, p. 3)

Las demás obras de Lola Mora también fueron removidas:

Las esculturas de Zuviría, Fragueiro, Laprida y Alvear, (...) fueron retiradas del Salón Azul del Senado por la misma resolución y reemplazadas por jarrones ornamentales. Las esculturas fueron enviadas a sus respectivas provincias: Salta, Córdoba, San Juan y Corrientes, donde se encuentran actualmente. (H.C.D.N., 2018)

El traslado de las obras a Jujuy

En enero de 1922, bajo la dirección de Lola Mora, se desmontaron y retiraron los grupos escultóricos de la fachada del Congreso Nacional, y en agosto de ese mismo año arribaron en tren a la ciudad de San Salvador de Jujuy. Durante todo el año 1923 los mármoles permanecieron embalados en galpones del ferrocarril.

A comienzos de 1924 fue la propia Lola Mora, designada “Escultora Encargada de Parques y Jardines y Paseos” de San Salvador de Jujuy, quien supervisó el emplazamiento de sus obras en la capital (Fellner, 2013, p. 2). *La Libertad*, *La Justicia*, *La Paz* y *El Progreso* fueron ubicadas alrededor de la Casa de Gobierno; *Los Leones* terminaron en la plaza del barrio Ciudad de Nieva en San Salvador. El joven Comercio quedó solo, en la Plazoleta Maipú.

Sobre el derrotero de la obra de Lola Mora en Jujuy encontré numerosa documentación en la obra de Rey Campero y José (2013), dedicada integralmente a la obra de Lola Mora en Jujuy.

Durante los años 1922 y 1923 se desarrolló un largo conflicto sobre el pago de los traslados y fletes de las obras del Congreso donadas a Jujuy. Citando *El Diario* (Jujuy) del 2 de mayo de 1921 encontramos la carta del senador Carlos Zabala dirigida al Intendente Municipal de Jujuy el 29 de abril de 1921:

Los presidentes del senado y la cámara de diputados doctores Villanueva y Goyeneche acaban de firmar un decreto dando a la municipalidad de la ciudad de Jujuy, con destino al ornato del parque San Martín, las esculturas existentes frente al palacio del Congreso,

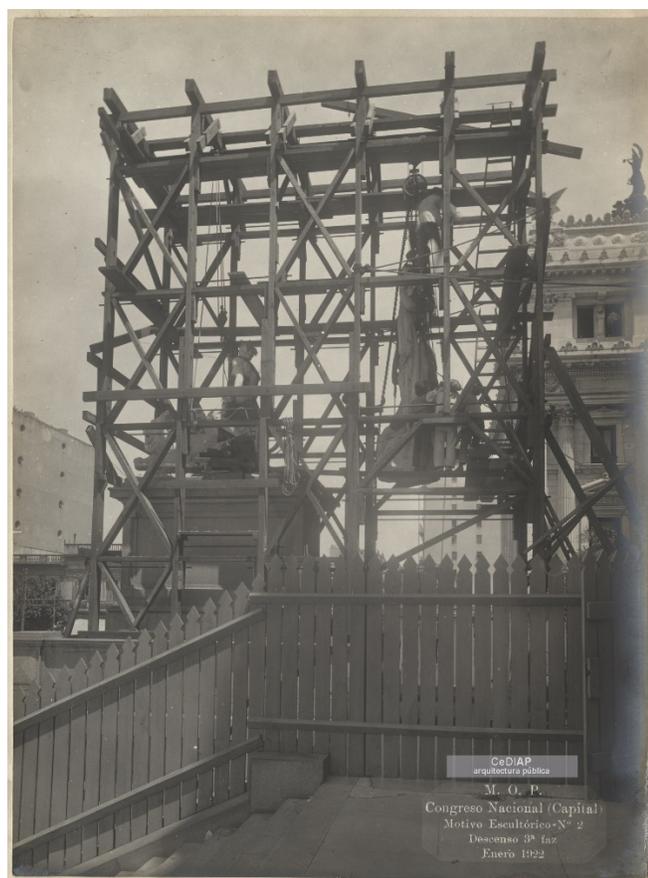
de la escultora Lola Mora, la que tengo el gusto de poner en su conocimiento. (Rey Campero y José 2013, p. 45)

Al día siguiente, el mismo periódico jujeño reproduce el siguiente telegrama oficial:

Leones al parque San Martín. Buenos Aires 30 -hora 15.45- El senador doctor Carlos Zabala, acompañado de sus colegas de representación, solicitaron a los presidentes de ambas cámaras, las esculturas que adornaban el frente del congreso. Se trata de los leones de Lola Mora, los que fueron donados para ornato del parque San Martín de Jujuy. En el día los dos presidentes suscribieron un decreto accediendo a la solicitud. Por lo tanto los Leones serán trasladados a Jujuy. (Rey Campero y José 2013, p. 44)

En noviembre de 1921 el Ministerio de Obras Públicas produjo una serie de fotografías del Congreso Nacional, conservadas en el archivo del CeDIAP, entre las que pueden verse imágenes de la obra original. Entre ellas se conservan imágenes del *Motivo Escultórico N° 2* (tal como lo llama el M.O.P.), visto de frente y del lateral trasero. En dichas fotografías puede observarse, en primer lugar, que para noviembre del año 1921 las esculturas todavía estaban emplazadas en su sitio original, y que tenían el mismo aspecto que tiene hoy la réplica.

En enero del año 1922 se produce la remoción de las obras del frente del Congreso, y el Archivo del Ministerio de Obras Públicas conserva fotografías de las tareas, que fueron publicadas en Chiesa, 2017. Allí pueden verse los andamios colocados alrededor de las esculturas durante el proceso de desarme y embalado de las obras, dirigido personalmente por Lola Mora. Las fotografías pertenecen al archivo del CeDIAP y llevan fecha de enero de 1922.



Img. 13. Descenso del Motivo Escultórico N° 2 (M.O.P, 1922) CeDIAP ⁵⁷.

Puede notarse, en las fotografías del CeDIAP, el modo en el que las piezas son desensambladas y llega a verse en ellas el punto en el que el *León* echado se juntaba con *El Comercio* y la base de *La Libertad*, en una junta recta sobre la que Lola Mora trabajará para su restauración en la Provincia de Jujuy. Las piezas, embaladas, son trasladadas a San Salvador, donde Lola Mora volverá a montarlas en diversos puntos de la ciudad. Una vez que llegan a Jujuy, quedan a cargo de la Dirección de Ferrocarriles Argentinos, al menos desde agosto de 1922 y hasta 1923. El gobernador Mateo Córdova reclama al Poder Ejecutivo nacional que corra con los gastos de traslado. Finalmente, recién fue cerrado el expediente por estos costos de traslado en septiembre de 1926 (Rey Campero y José 2013, p. 50).

⁵⁷ M.O.P. Foto 0476-07143, Documento perteneciente al CeDIAP - Centro de Documentación e Investigación de la Arquitectura Pública, AABE - Agencia de Administración de Bienes del Estado.

Lola Mora envió las obras a Jujuy en cajones que contenían las esculturas. En el Archivo Histórico de la Provincia de Jujuy, bajo el número de Expediente 474-O del 28 de diciembre de 1923, se lee que las obras llegaron a Jujuy, embaladas y

"fragmentadas en 84 piezas escultóricas, incluso sus basamentos de granito cuyo acuse de recibo por parte del gobernador Córdova fue emitido el 19 de agosto de 1922. Un año más tarde, el Poder Ejecutivo Provincial decreta el traslado de los grupos escultóricos donados por el Gobierno Nacional, desde la Estación del Ferrocarril a la manzana [del] Palacio de Gobierno, por la suma de UN MIL SEISCIENTOS TRES PESOS CON CINCO CENTAVOS". (Rey Campero y José 2013, p. 59)

Los Leones fueron reacondicionados por Lola Mora para ser vistos por separado del resto de las alegorías. Estas, a su vez, fueron acomodadas frente a la Casa de Gobierno.

En enero de 1924, Lola Mora fue encargada por el Delegado del Gobierno Nacional, con una asignación mensual de 200 pesos moneda legal, para dedicarse a la colocación de las obras en los jardines de la Casa de Gobierno jujeña, entre otras obras contempladas en el mismo nombramiento, como la reparación y conservación del templo de Tumbaya y otros tesoros culturales (p. 56). El 1 de julio de 1924, en la Sala de Sesiones jujeña la Legislatura de la Provincia sanciona la Ley 573:

ARTICULO 1.- Autorízase al P. Ejecutivo para que invierta la suma de "Cincuenta mil pesos m/n." en el embellecimiento de la Ciudad Capital de la Provincia, de acuerdo con los planos y presupuestos confeccionados por la señora Lola Mora de Hernández.

ARTICULO 2.- Este gasto se cubrirá de Rentas Generales con imputación a la presente Ley, hasta tanto sea incluida en la Ley General de Presupuesto. ...⁵⁸

Para este período, encontramos gran cantidad de documentación en la que la artista firma como *Lolamora de Hernández* a la hora de rubricar "planillas de liquidación de jornales, facturas de compra de materiales y trámites de solicitud de dinero para encarar las obras" (p. 63) entre febrero y mayo de 1924, asumiéndose que este fue el período en el cual se ubicaron las esculturas en Jujuy.

58 Ley N° 573, Dirección Provincial de Boletín Oficial e Imprenta del Estado. Gobierno de Jujuy, <https://boletinoficial.jujuy.gob.ar/?p=37201>

El 15 de julio de 1924, a través del Expediente 241-G, por Decreto N° 532 de la legislatura jujeña, se nombra "Escultor Encargado de Parques, Jardines y Paseos, a la Señora Lola Mora de Hernández" (p.77).

El Boletín Oficial de 1924, en su página 253, consigna la respuesta y aceptación del cargo notificado por Nota N° 119, que Lola Mora envía al Ministro de Hacienda el 23 de agosto de 1924, agradeciendo el nombramiento y agregando, de su puño y letra, las siguientes palabras:

(...) deseo conocer la forma como debo desarrollar mi plan de trabajos y saber cuáles son mis atribuciones, en el convencimiento que serán como sigue:

1° La más amplia libertad en el desarrollo y dirección en los trabajos de embellecimiento de la ciudad, como así mismo de ordenar y dirigir los obreros lo que deben estar bajo mis absolutas ordenes con el derecho de seleccionar y nombrar los que más convengan según mi criterio.

2° Que se pongan a mi disposición un empleado de Obras Públicas competente para que formule las planillas, apunte los jornales y verifique los materiales que se compren para las mismas obras, y por último, un rincón independiente que me sirva para oficina y sala de dibujo. (Rey Campero y José 2013, p. 79)

La burocracia responde en septiembre a sus planteos, concediéndole la dirección artística pero negándole apoyo en lo que respecta al empleado solicitado y al contralor del ministerio "pues no podría aceptar responsabilidades sobre trabajos que no dirige" (p. 81). El 15 de octubre del año 1924, apenas dos meses más tarde, Lola Mora presenta su renuncia en los siguientes términos:

visto lo (...) limitado e inútil que resulta para la provincia mi decidida colaboración y ejecución de mis proyectos, los cuales deben aun ser sometidos a la corrección del departamento de obras, y considerando sobre todo lo ridículo que para realizar un simple trabajo de 15 días, hace dos meses que no es posible terminar esta pequeña licitación y además, porque según criterio de Obras Públicas estoy de más (...) (Documento del Archivo Histórico de la Provincia de Jujuy, en Rey Campero y José, p. 84)

Los Leones peregrinos

Una vez llegados a Jujuy, la mayoría de los mármoles quedaron colocados alrededor de la Casa de Gobierno. Sin embargo, *Los Leones* fueron reubicados en varias oportunidades. La transmisión oral recuerda que estuvieron colocados en los jardines de la Casa de Gobierno, quizás en el sitio donde aún puede observarse un promontorio por encima del nivel del jardín, aunque no hay documentos que lo prueben.

Se sabe con certeza que estuvieron luego en el Parque San Martín, en la Plazoleta Maipú, en la plaza del barrio Cuyaya, en el ordenador de tránsito de la esquina de Dorrego y de la Iglesia, en el acceso sur del Puente Lavalle y finalmente fueron trasladados a su ubicación actual, en la Plaza Hipólito Yrigoyen del barrio Ciudad de Nieva (p. 85).



Img. 14. Los Leones, Plaza Hipólito Yrigoyen. Mamani y otras (2012).

En Jujuy se planea desde hace años trasladarlos a un nuevo museo para protegerlos de la intemperie y colocar réplicas en su lugar, luego de los actos vandálicos y mutilaciones sufridas, incluyendo la rotura de las colas de los leones y repetidas pintadas.

Durante todo el siglo XX y comienzos del XXI, *Los Leones* estuvieron expuestos a la intemperie y los cambios de temperatura, sufrieron algunas restauraciones bastante dañosas, y fueron repetidamente vandalizados⁵⁹, pintados, utilizados como montura para fotografías y festejos deportivos, siendo sólo un ejemplo la ocasión en que el 20 de diciembre de 1996 fueran pintados de rojo, a bandas, y con la leyenda "River" en su flanco, luego de que este equipo de fútbol venciera por 3-0 a Vélez y consiguiera su 25° campeonato profesional (Rey Campero y José, pp. 109-110).

59 Por segunda vez dañaron en Jujuy una obra de Lola Mora, *Clarín*, 27 de diciembre de 2001.

En 1990, la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de S.S. de Jujuy inició una serie de tareas de restauración. En 1993 se convocó a la especialista Beatriz Cazzaniga y en 1994 un equipo de restauración del *Instituto Central de Restauración de Roma* colaboró con la tarea de diagnóstico del estado de las obras, junto con un equipo de especialistas locales, involucrando a organismos estatales y privados locales en las tareas de restauración.

En el año 2000 se intentó una limpieza y restauración de las pintadas y grafitis que habían quedado del suceso del año 1996, aunque no pudo concretarse por falta de fondos. En 2001 se conformó un grupo de escultores jujeños para realizar obras de mantenimiento a las esculturas, y se llevaron adelante tareas de limpieza apoyadas por la Secretaría de Cultura de la Provincia de Jujuy, finalizada en agosto del mismo año. En 2002 la Municipalidad de San Salvador de Jujuy intentó conseguir fondos para nuevos trabajos de conservación, y para 2004 *Los Leones* seguían sin ser restaurados.

Finalmente, la Dirección Nacional de Patrimonio de la Secretaría de Cultura de la Nación aconsejó la intervención de las obras y entre 2004 y 2008 fueron restauradas las seis esculturas por parte del equipo de la experta conservadora y restauradora del Museo Nacional de Arte Decorativo, Graciela Razé (Rey Campero y José 2013, p. 118-126).

Durante los años 2021 y 2022, los leones estuvieron siendo nuevamente restaurados y se trabaja en su conservación mientras terminan las obras del museo al que serán trasladados. Desde hace algunos años se planea la construcción de un edificio para albergar los originales, diseñado por el estudio del arquitecto César Pelli. Se trata del *Centro Cultural Lola Mora*, en las afueras de San Salvador de Jujuy. En agosto de 2022 se firmó el acta de inicio de la obra entre el gobierno provincial y la empresa constructora Panedile Argentina⁶⁰.

Monumento Histórico

En el año 2013, la Legislatura de Jujuy sancionó la ley 5769 que declara *Monumento Histórico e Integrante del Patrimonio Cultural de la Provincia de Jujuy* a las obras realizadas por la escultora Lola Mora denominadas "*La Paz*", "*La Justicia*", "*La Libertad*", "*El Progreso*", "*El Trabajo*" y "*Los*

60 Gobierno de Jujuy (2022), Oficina de prensa: "Gerardo Morales dio inicio a la construcción del museo Lola Mora", 26 de agosto de 2022.

Leones"⁶¹. El mismo año se presenta en el Senado el Proyecto de Ley S-3590/13 que propone la declaración de "Bien de interés histórico-artístico" a las obras de Lola Mora en Jujuy (Fellner, 2013).

En el año 2009 se había presentado otro proyecto de ley, el S-2721/09, que proponía:

Artículo 1º – Dispónese la realización de dos copias de las seis obras escultóricas de la artista Lola Mora ubicadas en la ciudad de San Salvador de Jujuy en el marco de la conmemoración de los bicentenarios de la Revolución de Mayo (2010) y de la Declaración de la Independencia (2016).

Artículo 2º – Dispónese el emplazamiento de una de las copias en el frente del Congreso Nacional conforme con su diseño y disposición original.

Artículo 3º – Dispónese el emplazamiento de la otra copia en el lugar que ocupan actualmente las originales las cuales se pondrán a resguardo conforme las condiciones y requerimientos que exige el mármol de Carrara, material del cual están realizadas, y cuya ubicación dispondrá el gobierno provincial

Estas copias se confeccionaron durante el año 2012 y uno de los grupos se encuentra actualmente en el jardín de la Casa de Gobierno de Jujuy, listo para reemplazar a los originales en cuanto finalice la construcción del museo al que se retirarán estos últimos. La segunda copia, que es una reconstrucción del conjunto, fue colocada en su pedestal, junto a las escalinatas del Palacio Legislativo, en 2013, según su distribución y apariencia original. La obra se inauguró, junto con las sesiones ordinarias, en marzo de 2014 (Kiernan, 2014).

Las réplicas

Las dos réplicas no son iguales entre sí. La que quedará emplazada en Jujuy constituye una réplica exacta de Los Leones, tal como se encuentran hoy en la plaza Hipólito Yrigoyen, como los dejara Lola Mora después de separar las piezas y colocar las diferentes alegorías en sus ubicaciones actuales. La copia que se repuso en Buenos Aires reconstruye los grupos escultóricos tal como los concibiera la artista originalmente, antes de ser separados.

El documental de Luciano Bidal, *Lola Mora. La mirada original*, producido por Canal Encuentro en 2014 y emitido por Diputados TV, explica e ilustra el proceso de copia 3D y el trabajo artesanal

61 Legislatura de Jujuy, Art. 1º de la Ley 5.760, sancionada el 10 de abril de 2013.

detrás de la fabricación de las réplicas, así como su traslado, reemplazamiento e inauguración. Algunos pasos del proceso para la reproducción de los leones como el modelado 3D a partir de puntos, el traslado de las formas a los calcos de material, la instalación en el Congreso y su inauguración, pueden verse en el documental de Bidal.

Hasta aquí, tenemos una alegoría de La Libertad, acompañada por El Comercio y dos Leones que simbolizan "La Fuerza", realizados por Lola Mora entre 1903 y 1906, instalados en 1907, en disputa hasta 1922, "exiliados" a Jujuy, restaurados, replicados y reinaugurados con toda pomposidad por la entonces Presidenta de la Nación, Cristina Fernández de Kirchner, el día primero de marzo de 2014, un siglo más tarde.

Tanto despliegue del interés estatal por el destino de estas figuras me invitó a profundizar sobre la genealogía de este par de leones. En 1997, Páez de la Torre y Terán dicen sobre los leones que:

(...) actualmente los vemos solos en una plaza de Ciudad de Nieva, en la misma Jujuy.

Impresionan aun por la ferocidad y presencia visual que se desprende de sus poderosas cabezas. Pero, ante ellas, el resto de los cuerpos queda desproporcionadamente exiguo y es lógico: en la obra original los leones desaparecerían ante la figura femenina envuelta en los pliegues de la bandera. Además, se los veía a mayor altura....

Como las concibiera la escultora, sus figuras tenían un hondo referente iconográfico. Lamentablemente, la concepción resulta difícil de valorar hoy, por la escasez de fotografías [que] la registren en detalle." (Páez de la Torre y Terán, 1997, p. 155)

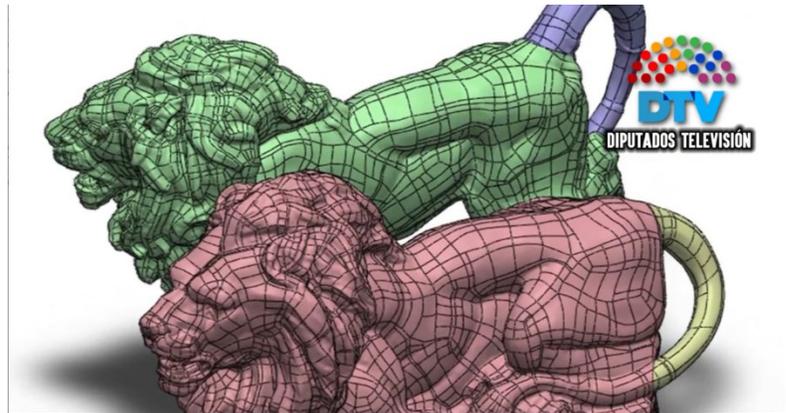
Al respecto de la fidelidad de las réplicas y la autenticidad de la obra de Lola Mora en el Congreso, sostiene Aliata que

Estas moles de siete mil kilos (casi lo mismo que las esculturas originales) fueron colocadas sobre basamentos de tres metros de altura revestidos de granito. La reproducción de los grupos escultóricos originales es exacta, su realización estuvo basada en las esculturas separadas tal como existen actualmente en la provincia de Jujuy y en documentos fotográficos. El resultado es de una identidad visual absoluta respecto de las obras históricas; podría decirse que lo único que ha cambiado es el material.

(...) desde el punto de vista teórico, el concepto de autenticidad discutido y postulado por los especialistas en patrimonio mundial en un documento llamado carta de Nara

(Japón) de 1994, respalda la idea de que las réplicas de las obras de arte forman parte del patrimonio histórico. (Aliata, 2015, p. 146)

El procedimiento para la fabricación de las réplicas se llevó a cabo a partir de un proceso 3D que incluyó tomar una gran cantidad de medidas, convertidas en millones de puntos ubicados en una malla, y a partir de ella pasar los volúmenes a formato digital, luego se imprimió un modelo sobre el que se construyeron los moldes para vaciar las copias definitivas. El procedimiento detallado puede verse en el documental de Luciano Bidal, *Lola Mora. La mirada original* (2014).



Img. 15. Modelado 3D de las réplicas, Bidal (2014), DTV [captura de video].

El arquitecto Guillermo García, asesor de Patrimonio Cultural de la H.C.D.N., resume de esta manera el proceso técnico para producir las copias:

hicimos calcos exactos a través del relevamiento o mapping 3D, y la modelización en sistema de malla y el calco robótico de los moldes para colar los calcos exactamente iguales a los originales. Sin duda esto es parte del Plan Rector de Intervenciones Edilicias que busca completar y conservar para las generaciones futuras la esencia iconográfica y arquitectónica del Palacio del Congreso. (DTV, 2013, min. 0'34" y ss.)

El asesor de Patrimonio de la Cámara de Diputados aparece acá como heredero de esa misma tradición que alimentó la inspiración de Lola Mora, la transmisión de esa *esencia iconográfica* de un legendario pasado lleno de elementos *raros y orientales*.

Obreros y artistas

Los calcos fueron realizados por un equipo multidisciplinario conformado por los escultores Sergio García Saubet y Martín Graziano, los artesanos de moldeo Héctor Antúnez, Cervelio Brizuela,

Diego y Gustavo Cabrera, Néstor y Edurelin Bonifacio Choque, Julio González Silvero, Fabián Miranda y Fabio Velázquez Yampa y los artesanos del basamento, Leoncio Choque y Nestor, Pascual y Tomás Gómez Huanca.

Los calcos fueron re-emplazados a fines de 2014 e inaugurados el 1 de marzo de 2015, en ocasión de la apertura de las sesiones legislativas por parte de la entonces presidenta de la Nación, la Dra. Cristina Fernández de Kirchner.



Img. 16. Inauguración de las réplicas, Bidal (2014), DTV [captura de video].

Leones, leones, leones

Al día de hoy, aunque contamos con profusa documentación visual sobre las obras, se conoce menos sobre la identidad de los leones que en tiempos de Lola Mora.

Poco más de una década después de la remoción de la obra de Lola Mora, una segunda pareja de leones fue desalojada del Congreso. La obra, ya perdida, estaba instalada "sobre la escalera a Rivadavia" (Chiesa 2017), en el sector de acceso a la Cámara de Diputados. Se trata de un vitral que representaba a la República Argentina de pie sobre un carro tirado por leones. Existe una fotografía, perteneciente al archivo del M.O.P., tomada en agosto de 1916 y conservada en el archivo del CeDIAP.



Img. 17. Vitraux de la escalera Rivadavia, Agosto de 1916 (M.O.P., 2022) CeDIAP⁶².

El arquitecto Chiesa reproduce una serie de fotografías, donde puede verse su estado en el año 1916, y puede verse allí también su estado actual, con el cielorraso pintado. Al respecto de su desaparición, sostiene que

[e]n el año 1935 el vitral fue retirado por la construcción de un salón de reuniones en la terraza del tercer piso, justo encima de la claraboya. Se desconoce si fue trasladado a un depósito o destruido (Chiesa 2017, §434).

Este vitral artístico mostraba una alegoría de la República Argentina de pie sobre un carro romano, tocada con gorro frigio, un *fascio* romano en la mano izquierda y en la derecha las riendas del carro que conduce, adornado con el Escudo Nacional. Tiran del carro dos leones con melena; por detrás, asoma el sol naciente.

La presencia del vitral ilustrando el carro tirado por los dos leones refuerza la hipótesis de que esta alegoría tenía aun sentido y relevancia en los tiempos del Centenario. Que se desconozca el destino de esta obra podría asociarse a la paulatina desaparición (¿u ocultamiento?) del sentido

62 M.O.P. Foto 0476-03884, Documento perteneciente al CeDIAP - Centro de Documentación e Investigación de la Arquitectura Pública, AABE - Agencia de Administración de Bienes del Estado.

de estas alegorías, leído en conjunto con la remoción de los leones de Lola Mora y su traslado a Jujuy.

A sus plantas...

A continuación, *pasaremos el cepillo a contrapelo* a estos leones y su patriótica compañía. Suponiendo que Lola Mora conocía mucho más sobre la identidad de los leones de lo que las fuentes y textos citados previamente nos han ofrecido hasta aquí, seguiremos el hilo a los personajes de esta historia y los volveremos a encontrar una y otra vez en los campos de fuerza donde el arte y la política se entrecruzan.

Al respecto de la figura del león, en singular, y su papel en la imaginería republicana, ya venían suscitándose debates desde mediados del siglo diecinueve. Durante siglos, el león estuvo asociado a la realeza europea. En el caso que nos ocupa, en tanto que nación recientemente independizada de España, las tensiones del republicanismo giraban en torno a la interpretación del león de las alegorías.

Loiácono (2013) desarrolla con profundidad los conflictos suscitados en 1852 con el *león farolero* y los reclamos de la comunidad española en Buenos Aires:

A principios del mes de octubre de 1852 fue llevado a cabo un concierto al aire libre ejecutado por la banda de música de la Guardia Nacional de Buenos Aires en recuerdo a la revolución del 11 de setiembre de 1852. La iniciativa había surgido de las autoridades del Club del Progreso. Las crónicas de la época, hasta ahora relevadas, dan cuenta del malestar nacido al interior de la colectividad española en Buenos Aires a causa de la presencia de un farol ubicado en el techo del palco usado para iluminar la ocasión. Los españoles, colocados a sí mismos en guardianes del buen nombre de España, vieron en la figura femenina de indumentaria guerrera acompañada por un león que decoraba una de las caras del farol a la figura de España derrotada a los pies de la Argentina. (Loiácono, 2013, p. 6)

Para esta autora, la alegoría de la República y el León debían ser conocidas en la Sudamérica del siglo diecinueve:

La imagen de la figura femenina como referencia ineludible a la Libertad o la República y la figura del león como símbolo de la fuerza del jefe del reino no podrían haber jamás escapado al corpus de imágenes manipulados en el siglo XIX por las naciones sudamericanas y europeas. (p. 7)

En su artículo sobre la obra del artista italiano Juan Ferrari para la Exposición Internacional, Loíacono explica que, treinta años más tarde, en 1882, se suscitó otro debate que casi alcanza el grado de conflicto diplomático internacional. Para dicha exposición, Ferrari es contratado por el estado uruguayo para presentar una obra en homenaje a la República Argentina en la sección de Uruguay. Éste presenta la maqueta (hoy perdida) de su obra "*Al Himno Nacional Argentino*" con una imagen de una matrona en pie y un león echado a sus pies, que ofendió a los residentes españoles. Y no fue la única obra que despertó los reclamos de esta colectividad porteña:

La censura española recayó también sobre la maqueta en yeso del monumento a José de San Martín de un artista apellidado López mostrada en la sección de la provincia de Corrientes de la Exposición. El proyecto presentó la figura de ese prócer de pie sobre un peñasco junto a un león echado a sus pies mientras una corona rodaba por las escalinatas del pedestal en alusión a la derrota de la monarquía española.⁶³

El periódico *El Correo Español*, de la colectividad española, se dedicó durante tiempo a publicar notas denunciando la afrenta a la hispanidad que constituía la obra de Ferrari y juntaron firmas para censurar la exhibición (llegaron a conseguir 400). Se intentó hacer mediar, incluso, al embajador español. Finalmente, Ferrari se vio obligado a retirar su obra de la exposición y publicó una carta en *La Patria Italiana*, el periódico de la comunidad italiana en Buenos Aires, de marzo de 1882:

Los comentarios de *El Correo Español* primero y los de *La Nación Española* de hoy, si bien me han disgustado, no me han irritado, desde que no es mía la culpa, si inspirado de un

63 Variedades. Otro mamarracho de la exposición, *El Correo Español*, 18 de marzo de 1882, citado en Loíacono, 2020, p. 116, n. 168.

mal entendido espíritu nacional, quieren ver en mi boceto, traducido del himno nacional argentino, un insulto á España.⁶⁴

¿A qué se refería Ferrari cuando invocó al Himno Nacional en su defensa? En primer lugar, recordaremos algunas estrofas no cantadas del Himno Nacional Argentino, en su versión completa (Vicente López y Planes, 1813):

Se levanta a la faz de la Tierra
una nueva y gloriosa Nación
coronada su sien de laureles
y a sus plantas rendido un león.

(...)

Buenos Aires se pone a la frente
de los pueblos de la ínclita unión.
Y con brazos robustos desgarran
al ibérico altivo león.

Estas estrofas del himno, aprobado por la Asamblea del Año XIII, suscitaron la presión española e inglesa durante largo tiempo, hasta que en el año 1900, a través de un Acuerdo firmado el 30 de marzo por el entonces presidente Julio Argentino Roca y sus ministros, se recortó el texto cantado a la versión que conocemos hoy. Este Acuerdo deja afuera, entre otras, las referencias a los leones, que no parecen simbolizar aquí tanto "la fuerza" como al León de Castilla y el Reino de España. El acuerdo sostiene, en sus fundamentos,

Que el Himno Nacional contiene frases que fueron escritas con propósitos transitorios, las que hace tiempo han perdido su carácter de actualidad:

Que tales frases mortifican el patriotismo del pueblo español y no son compatibles con las relaciones internacionales de amistad, unión y concordia que hoy ligan a la Nación Argentina con España, ni se armonizan con los altos deberes que el Preámbulo de la Constitución impone al Gobierno federal, de garantizar la tranquilidad de los hombres libres de todas las naciones que vengan a habitar nuestro suelo:

64 Juan Ferrari, *La Patria Italiana*, Buenos Aires, 19 de marzo de 1882. Citado en Loíacono, 2013, p. 12.

Que por aquel motivo de diferentes épocas y especialmente en los últimos años se han producido manifestaciones que han llamado la atención del Gobierno general, pidiendo que se conserve la música actual del Himno Nacional y se modifique el texto de algunas de sus estrofas:

Que si bien esto no es posible, porque el Poder Ejecutivo no puede alterar el texto oficialmente consagrado por una sanción legislativa, entra en sus facultades determinar cuáles sean las estrofas del mismo Himno que deben cantarse en los actos oficiales y festividades nacionales, desde que al respecto no hay disposición legal alguna:

Que, sin producir alteraciones en el texto del Himno Nacional, hay en él estrofas que responden perfectamente al concepto que universalmente tienen las naciones respecto de sus himnos en tiempo de paz y que armonizan con la tranquilidad y la dignidad de millares de españoles que comparten nuestra existencia, las que pueden y deben preferirse para ser cantadas en las festividades oficiales, por cuanto respetan las tradiciones y la ley sin ofensa de nadie, el presidente de la República, en acuerdo de ministros decreta:

Artículo 1°. En las fiestas oficiales o públicas, así como en los colegios y escuelas del Estado, sólo se cantarán la primera y la última cuarteta y coro de la canción nacional sancionada por la Asamblea General el 11 de marzo de 1813⁶⁵

El Acuerdo fue ratificado, en 1944, por el Decreto 10.302/44 firmado por Farrell, Perón y otros ministros. En sus fundamentos leemos que "por los motivos respetables invocados en el decreto de 30 de marzo de 1900, sobre omisión en el canto de algunas frases del texto de López, se confirma dicha decisión"; y en su artículo 6° indica:

- Adóptase como letra oficial del Himno Argentino, el texto de la canción compuesta por el diputado Vicente López, sancionado por la Asamblea General Constituyente, el 11 de mayo de 1813, y comunicado con fecha de 12 de mayo del mismo año, por el Triunvirato al Gobernador Intendente de la Provincia. Para el canto se observará lo dispuesto por el Acuerdo de 30 de marzo de 1900.

65 Revisionistas (2008), §7 y ss.

Así, el león es removido de la versión cantada del Himno Nacional, junto con los pueblos originarios, que sufren idéntica suerte con la censura oficial. Al respecto, dice Riedel: "Destacamos que la segunda estrofa anulada del himno no tiene ningún verso que pudiera ofender a España, pero el gestor de la segunda Campaña del Desierto, entonces presidente de la república, decidió una vez más eliminar a los indígenas", y cita otra de las estrofas acalladas:

Se conmueven del Inca las Tumbas
y en sus huesos revive el ardor
lo que ve renovando a sus hijos
de la patria el antiguo esplendor (Riedel, 2022, §6 y ss.).

Otros himnos nacionales americanos utilizaron también la figura del león como símbolo de España. Leemos en Gutiérrez Viñuales (2003):

Retomando la idea de las filtraciones cultas en lo popular, debemos mencionar la pervivencia del uso de las alegorías, habituales en el periodo precedente y que seguirá con fuerza tras la independencia. Imágenes tan significativas como la del "león vencido" (España), los "laureles" (la Gloria) o las "cadenas rotas" (la Libertad), (...) serán abundantísimas en las artes plásticas como asimismo, en los retóricos repertorios literarios que significaron los himnos nacionales; podríamos citar párrafos tan ilustrativos como (...) "Tras la lid la victoria volaba, libertad tras el triunfo venia, y al león destrozado se oía de impotencia y despecho rugir" (himno de Ecuador)... (Gutiérrez Viñuales, 2003, p. 349)

Así, los leones en los himnos nacionales americanos se asociaban directamente a la corona española vencida en las guerras de la independencia.

Ecosistemas culturales del 1900

Para cuando Lola termina sus estudios en Roma, alrededor del 1900, Maarten Vermaseren estaba compilando en Europa el famoso *Corpus Cultus Cybelae Attidisque*, haciendo un registro detallado de imágenes del culto a Cibeles y Attis en museos y colecciones privadas de Europa, sobre las que me detendré más adelante. En esa misma época, Aby Warburg se dedicaba en Florencia a

estudiar "la irrupción de figuras extrañas⁶⁶ de la remota antigüedad en el mundo cotidiano del Renacimiento" (Warburg, 1999, p. 15) y coleccionaba documentos para su *Atlas Mnemosyne* y para lo que sería luego el Archivo Warburg.

La imagen sobreviviente

Aby se preguntaba por qué, durante tanto tiempo, los artistas dedicaron tantos esfuerzos a la transmisión de imágenes de la antigüedad clásica, y describe un "proceso internacional de compromiso dialéctico con la imaginería sobreviviente de las culturas paganas del Mediterráneo Oriental" (Warburg, 1999, p. 586). Son los tiempos en los que las academias europeas ponían todo su empeño en las excavaciones de las culturas del Cercano Oriente y el Mediterráneo, en Turquía, Siria, Egipto, Palestina, y también en Grecia y en la misma Roma.

Estas influencias culturales moldearán el estilo de Lola Mora como escultora. Su habilidad en el uso y la expresión de los lenguajes plásticos adecuados para representar los ideales nacionalistas del Centenario le ayudarán a ganar varios de los numerosos concursos para la erección de monumentos y estatuas en distintas ciudades del mundo. A partir de ese momento comienza la carrera de Lola Mora en el arte público nacional.

4. LA SEÑORA CON LEÓN/ES

República y León

De esta misma época es la imagen de *La Libertad* de Piura (también llamada *La Pola*, en memoria de la combatiente revolucionaria colombiana Policarpa Salavarrieta) ubicada en la Plaza Mayor (o "Plaza de Armas") de Piura, Perú. Es una imagen de mujer, tocada con gorro frigio, y con su pie apoyado sobre la cabeza de un león, echado a sus pies. La obra fue donada a la ciudad de Piura por el presidente de Perú y colocada en 1870 (Talledo, 2012).

Durante el siglo XIX, la imagen de la matrona acompañada por un león echado a su lado, puede encontrarse acompañando tanto a la República (imágenes republicanas americanas, españolas e italianas) como a otras figuras femeninas alegóricas del poder, como la Britannia imperial, entre

66 También puede traducirse como figuras *extranjeras*, "alien" en el original.

otras. Se pueden encontrar innumerables ejemplos, pero destaco entre ellos la figura de la República con león en la portada de *La Ilustración Republicana Federal* del 15 de junio de 1871 y la Britannia con su propio león en el *Memorial de la Armada* de Plymouth, de 1888.

La República

La imagen de la República personificada como mujer, con gorro frigio y bandera, tiene una larga tradición. La *Marianne* francesa es un ejemplo de un símbolo extendido en Europa y en América Latina. Tomaremos como ejemplo los casos de Francia y España, siguiendo a Abélès y Agulhon (1990) y a Marie-Angèle Orobón (2005, 2007), observando las variaciones que nos permitan insertar las alegorías de Lola Mora en una genealogía muy tensionada por las implicancias políticas de su obra para el Congreso Nacional, en el marco de las fuerzas en pugna, a comienzos del siglo veinte.

Mientras el republicanismo posterior a la revolución francesa de 1789 se expandió por el continente, produciendo las revoluciones independentistas de los siglos XVIII y XIX contra las monarquías coloniales europeas, las jóvenes repúblicas se nutrieron de sus símbolos, adecuándolos y modificándolos.

El León emblemático

Así el león, símbolo de España durante siglos, ingresa a la imaginería americana. Sobre el león y España leemos en la obra de Orobón que:

El león es el emblema más antiguo de España y, sin dudas, el emblema más antiguo de los reinos europeos porque ya estaba plenamente consolidado con Alfonso VII (es decir, a comienzos del siglo XII), y estrechamente unido a la idea de España. El león español, como el gallo galo, es el prototipo de figura ilustrativa, en razón de su relación homonímica con la monarquía de León, a la que representa, al mismo tiempo que es una figura simbólica: la fuerza del león, rey de los animales, representa la fuerza del jefe del reino. El león, en la época moderna, es figura emblemática de un buen número de reinos, pero es por excelencia aquella de España.

Sin embargo, es evidente que en el siglo XIX el león no es únicamente el símbolo del estado monárquico, también es expresión de la fuerza popular, y el imaginario de la Guerra de la Independencia viene a confirmar ese simbolismo. En numerosos grabados,

el león español -alegoría de la nación española y no del rey- se opone al águila o al gallo francés. Es también el león quien domina en las alegorías de las Cortes Constitucionales de 1912. La figura del león simboliza la fuerza popular en la época revolucionaria francesa. El león en el frontispicio de *La Ilustración Republicana Federal* encarna al mismo tiempo a España y a la fuerza del pueblo, es la síntesis del emblema nacional y del símbolo. (Orobón 2007, p. 16-17, la traducción es mía).

Para Faustino Menéndez Pidal, el león evoca un triple lazo semántico: "leo fortis, rex fortis, leo rex"⁶⁷. Para Michel Pastoureau, en la época moderna, este animal consigue federar a la mayor parte de los enemigos de Francia alrededor de una misma figura: león británico, león español, león veneciano, león de las Provincias Unidas.⁶⁸

Orobón (2005, 2007) traza la genealogía de la representación de los principios republicanos en Francia y España a través del análisis de las figuras de la Marianne, el gorro frigio, la bandera y el león, que en España es asociado al poder real y al trono de León, pero también al poder del pueblo. Estas alegorías femeninas con gorro frigio aparecen representadas en revistas y afiches en Europa y América. Algunos ejemplos son *La Flaca* y *La Carcajada*, revistas republicanas barcelonesas donde cristaliza la imagen de la España republicana como expresión de la "marianofilia" de la prensa ilustrada republicana (Orobón, 2005), basada en la imagen de la *Marianne* Francesa (Orobón, 2007).

Los leones que acompañan las representaciones republicanas aparecen también como herederos de tradiciones de larga data; el león español, el veneciano, el británico, y los leones de las Cortes Constitucionales de 1812 y de la fuente de Cibeles, sobre los que volveremos.

Orientalismos

Para la época en que Lola Mora se formaba en Italia, se publicaban y discutían los descubrimientos arqueológicos del Mediterráneo Oriental, Egipto y Babilonia, y mientras el

67 Menéndez Pidal, *Symbolique d'état et armoiries des Royaumes espagnols*, 1988, p. 418 (nota 2), citado en Orobón, 2007: 17, nota N° 30.

68 Michel Pastoureau, *Les emblèmes de la France*, en Orobón, 2007, p. 17, nota N° 31.

Orientalismo dominaba Europa y funcionaba como marco teórico para justificar la explotación colonial de Asia y África por parte de las naciones europeas (Said, 2002, p. 33).

Un ejemplo de este proceso es la fundación de la "*L'Orientale*" (sobrenombre de la Università degli Studi di Napoli) en 1732, la creación de los diversos institutos de estudios orientales de diferentes universidades europeas, las grandes campañas arqueológicas en Asiria y Mesopotamia de mediados del siglo XIX y, poco más tarde, la celebrada colección de traducciones de textos religiosos de Persia, India y China, organizada por Max Müller entre 1879 y 1905 y editada por la Universidad de Oxford en cincuenta volúmenes como *Sacred Books of the East*, cuya primera edición data de 1910.

Sin embargo, el Orientalismo tiene una larga historia, que podemos remontar a la Grecia Clásica y, especialmente, a *Los Persas*, de Esquilo. Algunos autores (Said, especialmente), "have traced back to Aeschylus' *Persai* the long history of Orientalism: the reading of Persians, notably Persian kings, as weak, luxury-loving, effeminate and impulsive" (Miller, 2017, p. 51). Desde aquellos lejanos tiempos, los elementos asiáticos, los leones y las diosas fueron representados en el arte y la cultura griega y romana.

Haciendo una genealogía de las imágenes de diosas asociadas a leones, podemos remontarnos a Mesopotamia donde encontraremos a la diosa Inanna (identificada con la babilónica Istar/Ishtar), asociada a Venus y representada de pie sobre un león.

Una Señora añosa

En el año 1891, A.H. Sayce publica en Londres su reconocida y varias veces reeditada obra *Lectures on the Origin and Growth of Religion as Illustrated by the Religion of the Ancient Babylonians*. Allí, Sayce traduce un himno a Ishtar y lo acompaña con la fotografía de una estela representando a la diosa montada sobre un león. El texto es traducido de la siguiente manera:

Un león que acecha en el medio, eres tú!

De día, adornas el firmamento!

Oh, virgen Ishtar, adorna el firmamento! (Sayce 1891, p. 68).

Ishtar, a su vez, toma su imagen de la diosa sumeria Inanna, de fines del -IV y comienzos del -III milenio, una divinidad femenina asociada al planeta Venus, y también representada montando un

león. El imperio acadio dejó una gran cantidad de sellos de los siglos -XXIV a -XXII, entre los cuales aparece, en la impresión de un sello, la imagen de la diosa armada y llevando al león sujeto con una cadena o soga, y su pie sobre el lomo de la fiera⁶⁹.



Img. 18. Impresión de sello cilíndrico de piedra caliza, Ishtar-Inanna. Mesopotamian Gallery, The Institute for the Study of Ancient Cultures, The University of Chicago.

Inanna

En el contexto del culto a Inanna, se ha sugerido la participación de personajes "masculinos" (nu-gig) representando a la diosa. Según Collins,

Aunque las inscripciones reales del período Dinástico Temprano (3000-2750) describen cómo los gobernantes deben relacionarse con una divinidad, sólo a veces, como en los períodos de la 3ra Dinastía de Ur (2150-2000) e Isin-Larsa (2000-1800), cuando los reyes fueron elevados al estatus divino, es que los himnos los representan como corporizaciones del dios Dumuzi. En estos textos, Inanna es representada como una diosa del amor sexual, participando con el rey en una representación ritual del acto sexual. Aunque no hay evidencia de cómo la diosa era representada en el ritual, es

69 La relación entre esta iconografía y las representaciones de algunas *dominatrix* en el BDSM hegemónico de fines del siglo XX y comienzos del XXI merece toda una investigación aparte.

posible que su lugar fuera tomado por una clase de sacerdotes llamados nu-gig. (Collins, 1994, p. 108)

Unas páginas más adelante, Collins explica que:

Inanna/Ishtar fue frecuentemente asociada con el león en los sellos cilíndricos y relieves posteriores a la Dinastía de Akkad, pero una conexión temprana entre ambas se puede hallar en un vaso de clorita descubierto en el templo de Inanna en Nippur, nivel VIII (Dinástico Temprano III, 2600-2350). El recipiente muestra una serpiente en combate con un gran felino, y está escrito en cuneiforme "Inanna y la serpiente". Inanna, concebida como una leona, podría representar el aspecto agresivo de la naturaleza. (Collins, 1994, p. 114)

Según Cabrera (2018), en Inanna coexisten los atributos de divinidad guerrera y de naturaleza sexual:

Durante el período Acadio Antiguo y posterior, Inanna, identificada con Ishtar, aparece como una leona, mostrando una actitud belicosa y agresiva. Al mismo tiempo, sus características de divinidad sexual, asociada a la procreación, continúan siendo exaltadas (Cabrera, 2018, p. 51)

La figura de la Inanna sumeria fue asumida, luego, por la Ishtar acadia, y llevada por los fenicios, quienes la llamaban Astarté, por todo el Mediterráneo. Así terminó asociada a la divinidad que los griegos llamaban Afrodita y los romanos llamaron Venus.

Nanna / Nanaya

Hacia el este, la imagen viajó a través del Asia Central llegando a la India a través de la ruta que une oasis centroasiáticos, conocida como *Ruta de la Seda*, donde encontramos las imágenes de la diosa Nana, sentada sobre el león, que influenciaría las representaciones greco-bactrianas, sogdianas y las de Gandhara, llegando su influencia a la India, Tíbet, Nepal y China (Compareti, 2017).

Potts rechaza la identificación de Nana con Ishtar, dada su antigüedad, y sostiene que "the striking iconography of the early Bactrian (BMAC) material depicting a goddess in association with lions suggests that the diffusion of Nana may well have occurred in the Bronze Age, probably by the end of the third millennium B.C." (Potts, 2001, p. 28).

Podemos encontrar también una imagen de la diosa sobre león, representada en un bol de plata proveniente de Corasmia (Uzbekistán), datada alrededor del año 658.



Img. 19. Bol de plata de Corasmia con imagen de Nanna. Objeto N° 1877,0820.1 del British Museum.

Francfort (2008) describe la diosa sobre león del bol de oro descubierto en Tepe Hassanlu en Irán Occidental y datado alrededor del -1200:

Ella viste una túnica larga y se sienta sobre un león domado y con arreos, sostiene un cetro y un espejo. La diosa sobre león (o sobre dragón) es la deidad dominante de la Civilización del Oxus (BMAC), en contraste con las diosas mesopotamias Inanna/Ishtar/Nana. Aquí, sin embargo, se han propuesto correctamente paralelos con Nana o Ishtar por los estudiosos del bol de Hasanlu. (p. 174)



Img. 20. Bol de plata (detalle de la diosa Nana sobre león). Proyecto Hasanlu, Winter (1989), p. 94.

Kubaba

Irene Winter compara la imagen de la diosa Nanna, portando un espejo, con la de la Kubaba de Carchemish, del siglo -IX. En esta estela, del período hitita en Capadocia, podemos ver la figura de una divinidad femenina (o mujer de gran importancia). Lleva la cabeza cubierta y en la mano lo que podría corresponder a un espejo u objeto cultural. Su asiento está apoyado sobre el lomo de un león. Estos atributos y tocado los volveremos a ver en las representaciones romanas posteriores.



Img. 21. Kubaba de Carchemish, Archaeological Museum, Ankara, No. 141. Foto del British Museum, Department of Western Asiatic Antiquities en Winter (1989).

Anna Lanaro, en su artículo *A goddess among Storm-gods. The stele of Tavşantepe and the landscape monuments of southern Cappadocia*, afirma que estaba ubicada en la entrada procesional de Karchemish (Capadocia), y datada a fines del siglo -IX (Lanaro 2015, p. 85).

At the Hittite shrine Yazılıkaya, about 1½ miles north-east of Bogazköy, dating from ca. 1275–1250 BCE, a series of deities was carved into a rock face, illustrating the official pantheon of that time. The principal deities depicted are the weather god of the heavens, Teššub, who was associated with a bull, and his wife Hepata (Hebat). Although there is no image of the Hittite Kubaba, the Great Goddess Hebat wears a headdress (called later in Greek a *polos*), similar to that of the later Kubaba and Cybele, and she stands on the back of a feline.

On the citadel of Bogazköy from the post-Hittite period, Büyük Kale, there is a monument depicting Kubaba with musicians. There may be a connection with a Hittite and Luwian ritual of drinking from a musical instrument. The cup bearer offered the instrument, the 'u'upal, to the head of the Men of Lallupiya, and "he s[ings] opposite [him] like a woman in the same way." We may compare this to the ritual of drinking from a tympanon-drum in the later mysteries of Cybele. (Dexter, 2009, p. 56-57)

Dexter identifica aquí una imagen de la diosa Hebat, asociada a Istar/Inanna y a Cibeles, siempre acompañada por un felino y con un tambor en mano, cuyo ritual incluye canto y bebida embriagante colectiva usando un instrumento musical⁷⁰ como vaso colectivo. Su oficiante (en sumerio *nu-nig*, en acadio *qadištu*, persona consagrada⁷¹), canta "como una mujer, de la misma manera", tema sobre el que volveremos más adelante. Pero me interesa señalarlo como una característica que aparece ya en las fuentes epigráficas anatólicas a fines del segundo milenio antes de nuestra era, en referencia a oficiantes que se embriagan, cantan, bailan y personifican a la diosa.

70 El instrumento usado como fuente, el huhupal, sería la traducción hitita del sumerio BALAG mencionado en el culto a Inanna. El huhupal (tamborín), el arkammi (tambor) y galgaturi (par de címbalos de cobre o bronce, antecesores de las castañuelas) suelen aparecer juntos en el contexto ritual hitita del culto a la diosa Hebat (Brison, 2014, p. 194) y se asemejan a los descritos en el culto a Cibeles.

71 The Pennsylvania Sumerian Dictionary (s/f).



Img. 22. Estatuilla de alabastro, pareja de músicos (ga-la). Mari, templo de Inanna, Museo del Louvre

Erica Reiner (1974) traduce el himno súmer-acadio de Nana, del que reproducimos las primeras dos estrofas para comprender mejor el funcionamiento mítico de esta divinidad:

I.

(1) My Lady, (...) Inanna, (...)

(3) I am a hierodule⁷² in Uruk, I have heavy breasts in Daduni,

(4) I have a beard in Babylon, still I am Nana.

II.

(5) Ur, Ur, temple of the great gods, similarly(?).

(6) They call me the Daughter of Ur, the Queen of Ur, the daughter of princely Sin, she who goes around and enters every house,

(7) holy one who holds the ordinances (qadištu); she takes away the young man in his prime,

(8) she removes the young girl from her bedchamber - still I am Nana (p. 233)

72 Personal del culto sagrado cuyas funciones han sido históricamente referidas como Prostitución del Templo, asociado a Babilonia pero también, en la antigüedad griega, al culto a Afrodita, Venus en el mundo romano.

La diosa Nana, asociada a Inanna y otras divinidades, se presenta como hieródula (*qadištu*), puede tener barba o pesados pechos. Y aunque el himno no menciona la figura del león, aparece en muchas de las representaciones de Nana, especialmente en su viaje hacia el Asia Central.

Según la historiadora del arte Gitty Azarpay, "Her manifestations ranged from a bearded Ishtar in Babylon, to a goddess with heavy breasts in Daduni [India]" (1976, p. 537).

La Diosa en Oriente

Asko Parpola, el académico finlandés experto en India Védica, explica la temprana llegada de la diosa hasta el subcontinente indio en los siguientes términos⁷³:

Una diosa marcial escoltada por un león, importada del Cercano Oriente, es representada en los sellos del Complejo Arqueológico de Bactria y Margiana (BMAC) perteneciente a la Edad del Bronce (-2500 al -1500) en Afganistán y Turkmenistán. Aparentemente conservó su nombre sumerio *Nana(ya)* por unos dos milenios, ya que su contraparte adorada en Afganistán en tiempos de la dinastía Kushana⁷⁴ llevaba ese mismo nombre y es reverenciada aún hoy en Afganistán como 'Bibi Nanni'. Esta cultura del CABM interactuó con la Civilización del Indo (...). Un sello cilíndrico del tipo CABM del sitio de Kalibangan perteneciente a la cultura de Harappa, lleva una inscripción en la Escritura del Indo (o protoíndico) y una imagen de una diosa escoltada por un tigre en medio de dos guerreros lanceándose mutuamente. (2007, p. 176)

La figura de la matrona y el león llega a expandirse hasta India y China, con el león (o tigre) como montura de diversas divinidades femeninas, como la diosa Ma Durga y otras diosas madres locales del hinduismo. En el budismo adopta la forma masculinizada de Simhanada Avalokiteshvara (el bodhisattva del Rugido del León) y la de la diosa china Shihou Guanyin (Guanyin del Rugido del León). Esta divinidad se expande por todo el mundo budista, adoptando diversos nombres en Japón, Corea, Mongolia, Tíbet y todo el Sudeste Asiático.

73 La traducción es mía.

74 Dinastía de origen indoiraniana que reinó en Asia Central (Bactria, Margiana, Gandara y Mathura) entre los años 30 y 375, funcionando como centro de intercambio cultural entre el mundo grecoromano y el Asia Central, India y China (Raffetta, 2000).

Las imágenes de *Simhanada Avalokiteshvara* / *Shihou Guanyin* se desarrollaron en India alrededor de los siglos XI o XII y aparecieron en China durante el XII⁷⁵. La cantidad de representaciones de *Ma Durga* sobre león es enorme, así como las representaciones de Guanyin, y son parte de la cultura popular de India y China.

La imagen que corresponde al *Bodhisattva Avalokiteshvara del Rugido del León*, llamado en sánscrito *Simhanada Avalokiteshvara* y en chino *Shi Hou Guanyin* (o *Guanyin del Rugido del León*), se encuentra en el Met Museum, bajo el número de inventario 2000.270 y pertenece a la dinastía china Ming, de los ss. XV-XVII⁷⁶. El cambio de sexo operado por Avalokiteshvara al identificarse con la figura china de Guanyin tuvo su correlato en más de una figura santa del budismo.



Img. 23. Bodhisattva Avalokiteshvara del Rugido del León (*Simhanada Avalokiteshvara*) o *Shi Hou Guanyin*. China, siglos XV-XVII. Met Museum.

Por ejemplo, sobre *Gadgadasvara* (*Señor De Voz Entrecortada*, conocido en China como *Miaoyin*, *Hermoso Sonido*), dice el *Sutra del Loto*, XXIII (de mediados del siglo II), que tomó 34

75 Met Museum (s/f).

76 El tratamiento de los leones en la escultura china merece toda una investigación aparte, pero es aparente que sus escultores tuvieron poco o nulo acceso al estudio anatómico de dichos animales. Por ello, los leones chinos suelen tener una apariencia que recuerda a otros animales más familiares en la región, caballos, perros o camellos.

formas diferentes para acercar la Exposición de la Doctrina comenzando con la forma de Brahma,... de un reyezuelo, ... un jefe de familia, bajo la forma de un muchacho, a veces bajo la forma de una muchacha, ... incluso a los seres nacidos en los infiernos, llegando en último lugar incluso a los gineceos para predicar a "los seres que se encuentran en los harems, creando mágicamente para sí una forma de mujer" (Tola y Dragonetti, 1999, p. 470)

Aunque en su origen el bodhisattva es una figura masculina, en Guanyin confluyen la figura del bodhisattva Avalokiteshvara⁷⁷ con la figura de la diosa madre, ejemplificada en las representaciones de Ma Durga, Bahuchara Mata y otras diosas del hinduismo y del taoísmo representadas con un león. La asociación entre las identidades trans y la figura del bodhisattva puede encontrarse desarrollada en Cathryn Bailey, *The Feminist Potential of the Trans Bodhisattva, Kuan Yin* (2009).

Continuidades

Todos estos personajes pueden parecernos muy lejanos en el tiempo y espacio. Sin embargo, los grandes festivales de Durga se siguen llevando a cabo hasta el día de hoy y las imágenes de Guanyin se siguen reproduciendo en masa. Asimismo, hacia el Mediterráneo, también se difundieron las imágenes y narrativas sobre la Diosa con león, remontando la tradición a la cultura sumeria. Según Houston y otros, en *Last Writing: Script Obsolescence in Egypt, Mesopotamia, and Mesoamerica*,

En el "Cercano Oriente" también se evidenció esta continuidad en la representación de la Diosa con león y, aunque la escritura cuneiforme se inventó en la primera gran ciudad, Uruk, al sur de Babilonia, alrededor del 3200, se continuó utilizando en el siglo -II, 3000 años más tarde. Tabletas cuneiformes de la ciudad de Babilonia se evidencian tardíamente en el siglo I y probablemente continuaron escribiéndose hasta bien entrado el siglo II (...) en contextos de templo y de educación para un pueblo que leía griego (greco-babilonio). (2003, p. 450. La traducción es mía).

77 Avalokiteshvara, "el Señor que mira hacia abajo", personaje santo del budismo que, estando en condiciones de extinguirse en el nirvana, elige permanecer en el mundo humano hasta que el último ser alcance la salvación.

Así, encontramos cierta continuidad en el uso de la escritura religiosa babilonia en el Cercano Oriente, incluso hasta la llegada de la invasión irania de los partos, en el año -126. (ibid. 452). En este tiempo, encontramos que el Mediterráneo oriental se encuentra en pugna entre griegos, romanos, partos y otros pueblos con espíritu colonial disputándose el territorio y también el sentido de las representaciones. En esos territorios, la figura de la diosa y el león, de origen mesopotámico, ya se extiende por toda la región, consolidando la imagen de la Diosa de los Animales, llamada también Madre de los Dioses, Matar o Potnia Therón, cuya expresión iconográfica tantas veces se asemeja a las representaciones que encontramos hacia el este, en India, China, Corea, Japón y el Sudeste Asiático. Hasta aquí, la diosa es representada con un león.

Una dama y dos leones

Nos concentraremos ahora en las representaciones de la diosa con dos leones, cuyo origen se remonta, aparentemente, al neolítico anatolio. Una de las figuras más antiguas en la región corresponde a la llamada *Mujer sentada de Çatalhöyük*, una figura de terracota de unos 8000 años de antigüedad que representa a una mujer sentada, desnuda, con su asiento flanqueado por dos felinos, que se conserva en el Museo de Civilizaciones Anatólicas de Ankara (Turquía).

La información oficial del Museo refiere que:

Entre las figurillas de la Diosa Madre consideradas parte de cultos de la fertilidad, la diosa dando a luz sentada en el trono de leopardos es única. Esta figura femenina, que ha estado siempre asociada a la agricultura y la fertilidad por sus grandes pechos y anchas caderas, es representada sentada entre dos leopardos, sugiriendo una personalidad fuerte. La figura circular entre sus piernas es posible que represente la cabeza de un recién nacido o la calavera de un ancestro venerable.⁷⁸

La imagen proviene del sitio arqueológico anatolio de Çatalhöyük, en lo que hoy es Turquía. De Anatolia proviene el culto frigio a la diosa Cibele. Este culto tuvo gran influencia sobre las historias griegas y romanas que narran fragmentos de la genealogía de estos leones.

78 Museum of Anatolian Civilizations. *A Mysterious Journey Through Anatolian History*, p. 2. La traducción es mía.

En las fronteras entre los opulentos "imperios orientales"⁷⁹ y los territorios de Grecia y Roma, surgieron los relatos y las imágenes que, habiéndose reutilizado continuamente hasta el siglo XX, permiten proponer algunas interpretaciones complementarias a las disponibles sobre los leones del Congreso Nacional.

Afrodita / Venus y Artemis / Diana

La gran diosa que los griegos llamaban Afrodita Urania estaba asociada a las previamente mencionadas Inanna, Ishtar, Astarté. Los romanos la llamaron Venus. Su nacimiento, según Hesíodo (*Teogonía* 160-205) se produjo cuando Cronos cortó los genitales de su padre (Urano) y los arrojó al mar. De la espuma producida nació Afrodita / Venus.

El momento cúlmine del nacimiento de Venus, recopilado por Hesíodo en el siglo -VII, basándose en fuentes aun anteriores, entre las cuales se identifican hititas y frigias (Sale, 1961, p. 508 y ss.), está eruditamente ilustrado por Lola Mora en la Fuente de las Nereidas (Gluzman, 2015).

En los mitos y leyendas que examinaré al respecto de los leones, aparecen las figuras de Afrodita/Venus, señora del amor y la sexualidad y Artemis/Diana, la virgen cazadora descendiente de la Artemis de Éfeso⁸⁰.

Homero llamaba a Artemis *Potnia Theron*, Señora de los Animales. Los Himnos Homéricos (siglo -VII) presentan a la diosa como madre de todos los dioses y los hombres, feliz con el bullicio de los instrumentos musicales del culto, el aullido de los lobos y el rugido de los leones de ojos brillantes, las colinas con eco y las cumbres arboladas, saludándola junto a todas las demás diosas.

XIV.

[1] I Prithee, clear-voiced Muse, daughter of mighty Zeus,
sing of the mother of all gods and men.

79 Representación orientalista de los llamados imperios o reinos egipcio, sumerio, babilónico, asirio, hitita, luvita, lidio, frigio, aqueménida, sasánida, parto, que dominaron los territorios situados entre Afganistán al este y las costas africana y asiática del Mediterráneo al oeste, y desde Armenia en el norte hasta el Golfo Pérsico en el sur, entre los siglos -VIII y VI

80 Se conservan copias romanas del siglo -I de la Ártemis de Éfeso, representada con multiplicidad de "senos". Se trataría de sacos escrotales (de toro u otro macho sacrificado) asociados a los rituales orgiásticos. Para Takacs representan testículos evirados (1996, p. 378).

She is well-pleased with the sound of rattles and of timbrels,
with the voice of flutes and the outcry of wolves and bright-eyed lions,
[5] with echoing hills and wooded coombes.
And so hail to you in my song and to all goddesses as well!

Kybele / Cibeles

Teócrito, el poeta grecosiciliano del siglo -III, describe la fiesta de Artemis y señala que “había muchas bestias alrededor de la diosa, y una era una leona” (en Lloyd-Jones, 1983, p. 91). Limón Gual, en su tesis *La diosa Cibeles en Roma: Una aproximación* (2017), resume así la figura de la diosa Cibeles (también llamada Kubele, Cýbele, Magna Mater o Mater Deorum):

Cibeles es una diosa de origen frigio, un pueblo de stirpe indoeuropea que hacia el 1200 a.C. ocupó esta región de Asia Menor. Es una diosa–madre con una particularidad que la distingue del resto de diosas–madres, nos referimos a sus cultos orgiásticos y a los ritos sangrientos a los que se sometían sus sacerdotes, que eran conocidos como “Galos”.... Su equivalente romana era Magna Mater, la Gran Madre o Idæa mater («Madre del Ida», gran cadena montañosa en Asia Menor, que delimita la región de Troya; en él se situaba desde el siglo VI a.C., un santuario en honor a Cibeles, ya que se pensaba que desde esa posición los dioses olímpicos observaron el devenir de la guerra de Troya).

Señora de los Animales

Su título, “Señora de los Animales”, que también ostentaba la Diosa Madre minoica, revela sus arcaicas raíces paleolíticas (Vermaseren 1977, 13). Es una deidad de vida, muerte y resurrección. Su consorte, cuyo culto fue introducido más tarde, era Attis. Se trata de una de las principales diosas de las antiguas culturas del Oriente Próximo. (...) Se la representa con vestimentas frigias y una corona con forma de muralla. (...) Monta un carro que simboliza la superioridad de la madre Naturaleza, a la que incluso se subordinan los poderosos leones que tiran del mismo. En otras representaciones se sienta en un trono custodiado por las mismas bestias. Esta Diosa Madre fue honrada en todo el mundo antiguo. El centro de su culto estaba en el Monte Dindymon en

Pesinunte, donde cayó el betilo⁸¹ cúbico y negro denominado Kubele que da origen de su nombre (Vermaseren 1977, 36–38 en Limón Gual, 2017, p. 6)

Para la primera mitad del siglo -V, los leones, asociados en Grecia a Artemis, comienzan a ser asociados con la Madre, Cibeles, y poco tiempo más tarde el león y el pandero se vuelven emblemas privilegiados de la diosa. “À partir du milieu du Ve siècle environ, le lion devient, avec le tambourin, l’emblème privilégié de la Mère/Cybèle” (Hermay, 2017, p. 184).

Cibeles fue representada en el mundo griego con los mismos atributos que cristalizan luego en las representaciones romanas. Según Limón Gual, en Grecia se representa a Cibeles sentada en su trono flanqueado por leones (aunque podemos verla ocasionalmente conduciendo su carro tirado por leones en los frontis de algunos templos y en piezas de metal, como lámparas y medallones.

El más completo catálogo de imágenes de la diosa Cibeles es el *Corpus Cultual de Cibeles y Attis* (CCCA) de Maarten Vermaseren, que fue publicado varios volúmenes en el año 1977. Esta obra documenta centenares de representaciones de Cibeles en Europa y Asia.

Un carro con leones

La preponderancia de la representación de Cibeles en su carro tirado por los dos leones lo atribuye Limón Gual al impacto de las Metamorfosis de Ovidio en el arte metróaco⁸² romano:

(...) sentada en un trono con un amplio respaldo, flanqueada por dos leones con una pátera en la mano derecha y sosteniendo un tímpano (especie de gran pandero), con la mano izquierda. La habitual iconografía que encontramos de Cibeles conduciendo su carro tirado por leones, se generalizó en el mundo romano y a ello contribuyó de una manera muy importante la narración que nos hace Ovidio del mito de Cibeles [Metamorfosis X, 570 – 704]. (p. 8)

Birgitte Bøgh, en *Mother of the Gods: Goddess of Power and Protector of cities* (*Numen*, 59,1, 2012) recopila las más antiguas representaciones de la diosa. Es llamada *Meter* en las colonias griegas del Mar Negro desde el siglo -VII, aparece como protectora de la ciudad, representada en

81 Piedra que evoca la presencia de una divinidad, del hebreo betel (casa de dios).

82 Pertenciente o relativo a Meter, la diosa madre, o al culto de Attis y Cibeles.

piedra en su templete (naiskos), con uno o dos leones, a veces de pie y otras veces sentada. Las evidencias más antiguas de su representación antropomorfa provienen de Frigia en el siglo -X.

The earliest evidence of Phrygian Matar dates to the beginning of the first millennium. She is the only Phrygian deity that can be evidenced in anthropomorphic form. (p. 34)

Amazonas

A comienzos del siglo XX, Florence Mary Bennett refiere que las famosas amazonas también adoraban a una forma de Cibeles, la Artemis Táurica, en cuyo ritual extático la hija de un galx accedió a una mastectomía, asociando esta práctica con las "mutilaciones rituales" de los galx y los relatos sobre las amazonas "despechadas".

[Tauric Artemis] deserves special prominence, because the Amazons are shown to have been her votaries. In connection with Aphrodite, who, like Artemis, although less frequently, was identified with the Mother, Arnobius (Adv. Nat. 5. 7) relates that in a frenzy of devotion to this deity the daughter of a Gallus cut off her breasts, a story strikingly reminiscent of the tradition of single-breasted Amazons, and also suggestive of the fact that there were Galli in certain forms of Aphrodite's worship. (Bennett, 1912, p. 27-8)

Poder Real de los leones

El o los leones tienen su origen en las representaciones asiáticas, como símbolos de poder, desarrollado en las representaciones asirias, babilónicas, persas, lidias y de otros pueblos de Asia y luego en toda Europa. Asociados a la diosa en Asia Menor, pronto se convierten en compañeros inseparables.

While this animal is not typically shown with the goddess in the earliest Greek Meter objects (except in the northern part of Asia Minor), it soon becomes an indispensable attribute of Meter. In the Anatolian, especially Lydian, context, it denoted royal power —like the raptor birds of Phrygian Matar. Even though this symbolism would undoubtedly have been reinterpreted in a Greek, non-royal society, the lions are most likely still symbols of power, pointing rather to this as an important aspect of Meter. (Bøgh 2012, p. 42)

El poder que simbolizan estos leones es un poder urbano, político:

we can see the archaic Greek Meter in the northern and western Black Sea area — similar to the Phrygian Matar — as a goddess of power, in the role of city protector, and as an official goddess supported by the elite. (p. 46)

En su rol de Madre de los dioses, las representaciones llegan a juntar a la gran diosa y los leones, en un conjunto simbólico que redobla la idea de poder, en tanto que divinidad de las montañas, asociada a betilos y meteoritos, y en cuanto a su lugar de diosa protectora de la ciudad y las elites, que la importaron en Grecia, y luego en Roma, transformando al mismo tiempo un culto extático en una religión domesticada, moviendo el culto desde la periferia mediterránea y desde los bosques hasta el centro de la polis y al de la propia Roma, apropiándolo y despojándolo al mismo tiempo de sus elementos distintivos.

En tiempos en los que el ateísmo florecía en Grecia y se ponía en debate la efectividad de los rituales religiosos, Aristófanes se burla de las tradiciones olímpicas. Así, incluye a Cibeles como madre de los dioses en Las Aves, protectora de la ciudad y adorada en forma de avestruz (Aristófanes, 1912, §878⁸³). Este era el rol político de Cibeles: "She was a goddess who sustained the leaders with her power and offered protection and welfare for their cities" (Bøgh 2012, p. 64).

Arqueología

La arqueología permite identificar los altares de Cibeles expandidos por las regiones bajo influencia griega y romana, en forma de templete en relieve, generalmente con techo a dos aguas, con la diosa de pie o sentada, a veces acompañada con uno o dos leones. Los más antiguos datan del siglo -VIII. De finales del siglo -VII o principios del -VI es la gigantesca imagen de la diosa en su templete, flanqueada por dos enormes leones rampantes, ubicado en Arslankaya (Roca del León, Frigia).

El culto a la diosa se extendió desde el siglo -VIII hasta las costas septentrionales del Mar Negro hacia el noreste (Johnston, 1996) y hasta la península ibérica hacia el oeste (Ubiña, 1996). A fines del siglo -III y principios del -II se oficializa la recepción del culto metróaco en Roma, desde donde pugnará por su preeminencia hasta los confines de la influencia romana, hasta su desvanecimiento progresivo entre los siglos IV y V. Aunque nunca desaparecerá del todo.

83 El número de párrafo corresponde a la versión griega.

Discos de metal

Existen representaciones de la diosa sobre su carro tirado por leones, en discos de metal, pertenecientes a diversos períodos y regiones. La más antigua corresponde a la excavación arqueológica de Aï Khanoum (Afganistán, S.-III) y representa a la diosa frente a un altar escalonado⁸⁴. Es un disco de plata dorado a la hoja. Otra pieza similar, la Pátera de Parabiago (Milán) corresponde al período de Juliano *el Apóstata* (331/363).⁸⁵

Aún hoy pueden encontrarse figuras como *La Cibeles [de] Madrid*, una medalla conmemorativa realizada en el siglo XX y ofertada como “antigüedad” en la *quasi* monopólica plataforma de mercado libre electrónico.⁸⁶

Virgilio

Virgilio (-70/-19), poeta latino cuya obra *La Eneida* ejerció fuerte influencia en la Comedia de Dante⁸⁷, sostenía que la Diosa Cibeles provenía originalmente de Creta (donde hay también un monte llamado Ida, como el de Anatolia), desde donde es llevada al Ida de Frigia y más tarde trasladada a Roma. En la traducción de Vélez Sarsfield, publicada en 1888, leemos la versión de Virgilio sobre el origen de la Madre de los dioses (conservando la ortografía original):

Aún no existía Troya, ni la ciudadela de Pérgamo. Sus habitantes en los hondos valles se alojaban. De aquí ha venido el culto á Cibeles, la protectora, madre de los Dioses, los símbolos de bronce de sus sacerdotes: de aquí nuestro bosque Ida, los misterios de inviolable secreto, y los leones uncidos que tiran el carro de la Diosa. (Virgilio, 1888, p. 127-128)

84 Met Museum, 2009.

85 Dall'Orto, 2012.

86 Medalla La Cibeles Madrid, producto ofrecido en el sitio MercadoLibre. URL: https://articulo.mercadolibre.com.ar/MLA-1106323410-medalla-la-cibeles-madrid-_JM, (visitado el 9-4-2023).

87 La *Comedia*, escrita por Dante Alighieri entre 1304 y 1321, fue traducida y reeditada innumerables veces. En épocas de Lola Mora circulaban tanto *La Eneida* de Virgilio traducida por Vélez Sársfield como *La Divina Comedia de Dante* traducida por Bartolomé Mitre.

Troya, Pérgamo, y el bosque Ida son todos parajes de la Tróade, situados en un radio de 100 km de la ciudadela troyana de la que Virgilio, a partir de Eneas, construye el linaje de la familia Iulia y de las élites romanas.

Cibeles, de Asia a Roma

Alvar Ezquerra, en "*Escenografía para una recepción divina: la introducción de Cibeles en Roma*" (1994), informa en detalle el proceso de apropiación del culto a la Madre de los Dioses por parte de la República Romana y sostiene que la introducción de Cibeles está relacionada con el origen mítico de Roma, la procedencia asiática:

La percepción del final (...) de la segunda guerra púnica (...) propiciaba la elaboración de mecanismos de reafirmación nacional, entre los que una refundación figurada de la ciudad podría tener una positiva acogida. Es precisamente en este sentido en el que encuentro conexión entre la tardanza en la solicitud de ayuda divina forastera y la fijación de tal ayuda en Cibeles, pues ella, como Eneas, procede de la Tróade. (p. 154)

El momento preciso de esta decisión se sitúa en el año -204, cuando el oráculo profetizó el modo de proteger a Roma de la invasión cartaginesa, apelando a un recurso milenar: la mudanza divina o *evocatio*, ritual en el que se invita a la divinidad del pueblo enemigo a abandonarlo y aceptar la mudanza a Roma para ser adorada allí. Y con ella se trasladan las imágenes a Roma. Alvar Ezquerra explica que

en plena guerra anibálica, una consulta a los libros sibilinos, como consecuencia de anómalas granizadas, descubrió el procedimiento profético para expulsar al cartaginés de suelo itálico: era preciso traer a la diosa Cibeles (la Madre de los dioses del monte Ida, próximo a Pesinunte, en la región de Troya) hasta Roma para que con su concurso Aníbal abandonara Italia. Desde luego no era la primera ocasión en la que Roma se veía obligada a adoptar a un dios extranjero en su ciudad; es más, lo hacía gustosamente con frecuencia, ya que frente a las costumbres más drásticas de otras sociedades (piénsese, por ejemplo, en el mundo mesopotámico y los continuos exilios a cortes extranjeras del dios nacional babilonio Marduk), los romanos consideraban un procedimiento eficazísimo para contribuir a sus éxitos militares arrebatar a los enemigos sus dioses protectores. (p. 150)

El momento de la introducción de la diosa corresponde al final de la segunda guerra púnica y el más completo relato aparece en la obra de Tito Livio (-59/17), *Historia de Roma (ab urbe condita)*, y cuenta los eventos en el libro XXIX, que cubre los años -205 / -204:

Tras deliberaciones y la intervención de las máximas autoridades oficiales, los romanos deciden mandar a buscar a la diosa Cibele a Frigia, gobernado por el rey de Pérgamo, aliado a Roma.

(...) En su camino a Asia, los legados desembarcaron en Delfos, marchando de inmediato a consultar el oráculo y saber qué esperanzas tenían ellos y su patria respecto al cumplimiento de su deber. La respuesta que, según se dice, recibieron fue que alcanzarían su objetivo mediante el rey Atalo, y que cuando hubieran transportado la diosa a Roma deberían procurar que el mejor y más noble hombre de Roma le diera hospitalidad.

Marcharon a la residencia real de Pérgamo, y aquí el rey les dio una cordial bienvenida y los condujo a Pesinunte, en Frigia. Luego les entregó la piedra sagrada que los nativos decían que era "la Madre de los Dioses" y les pidió que la llevaran a Roma. Marco Valerio Faltón fue enviado por delante para anunciar que la diosa estaba en camino, y que el mejor y más noble hombre de Roma debía ir a recibirla con todos los honores debidos. (Livio, XXIX. 11)

En 29.14 se narra la llegada y recepción de la diosa, así como su impacto en la vida romana:

Se ordenó a Publio Escipión que fuese a Ostia, acompañado por todas las matronas, para recibir a la diosa. La recogería conforme abandonase la nave y, al llegar a tierra, debía ponerla en manos de las matronas que debían llevarla a su destino. Tan pronto se divisó el barco en la desembocadura del Tíber, se hizo a la mar según sus instrucciones, recibió la diosa de las manos de sus sacerdotisas, y la trajo a tierra. Allí fue recibida por las importantes matronas de la Ciudad, entre las cuales el nombre de Claudia Quinta destacaba por su excelencia. Según el relato tradicional, su reputación había sido dudosa anteriormente, pero su función sagrada la rodeó con un halo de castidad a los ojos de la posteridad. Las matronas, cada una tomando su turno para llevar la imagen sagrada, trasladaron a la diosa al interior del templo de la Victoria, en el Palatino. Todos los

ciudadanos acudieron a su encuentro; en las calles por donde se la llevaba fueron colocados incensarios quemando incienso delante de las puertas, surgiendo de todos los labios una oración para que ella, por su propia y libre voluntad, se complaciera en entrar en Roma. El día en que este evento se llevó a cabo fue el 12 de abril, y se observó como festivo; el pueblo llegó en masa a hacer sus ofrendas a la deidad; se celebró un lectisternio⁸⁸ y quedaron constituidos los juegos que posteriormente serían conocidos como Megalesios. (Livio, XXIX.14)

Ovidio y la Casta

En Fastos, Ovidio relata la llegada de la diosa a Ostia, en la que se entremezcla ritual y moral sexual, haciéndose eco de los rumores sobre la castidad de Claudia Quinta que mencionaba Livio en el fragmento anterior:

Tendiendo el cable los hombres fatigan sus brazos activos: la nave extraña apenas asciende
adversas aguas. Seco el suelo mucho había estado, sed había ardido las hierbas:
asentose la quilla, presa en limoso vado. 300

Cualquiera que a la obra se allega, más que sus fuerzas labora, y ayuda con sonora voz
a sus fuertes manos. Aquélla, como isla estable en medio del ponto, se asienta. Con
pasma al prodigio se paran y espantan hombres. Claudia Quinta su estirpe desde excelso
Clauso traía, 305

y no fue su hermosura impar a su nobleza: casta por cierto, y no empero creída. La había
dañado rumor inicuo, y fue hecha reo de falso crimen. Su porte, haber salido con
variedad de ornados cabellos le dañó, y su lengua resuelta a ancianos rígidos. 310

Cierta de rectitud su mente embustes río de la fama, mas nosotros somos crédula turba
al vicio. Cuando ésta avanzó desde el grupo de castas matronas, y con sus manos agua
pura bebió del río, moja tres veces su cabeza, tres alza al éter las palmas 315

88 *Lectisternium*, ritual en el que se tienden lechos (y sillas) para los dioses (y diosas) y se les sirven manjares y ofrecen presentes, para invocar el favor de las divinidades (Smith, 1875, p. 673).

(todo el que la ve juzga que de razón carece) y, postrando la rodilla, su rostro en la imagen divina clava y con esparcida crin estas voces lanza: 'de tu suplicante, santa, de los dioses madre fecunda, recibe las preces so condición segura. 320

Niegan que soy casta. Si tú me dañas, diré merecerlo; pena expiaré con muerte, por diosa juez, vencida. Pero si el crimen me falta, tú prendas darás de mi vida en verdad y seguirás casta mis castas manos.' Dijo y arrastró con exiguo esfuerzo el cable. 325 (Ovidio, 1986, p. 11)

La idea de castidad (y los peligros de su transgresión) aparece acá íntimamente ligada a la diosa frigia. Es Cibele quien permite ser ingresada a Roma, dando al mismo tiempo testimonio de la castidad de Claudia Quinta. Ovidio menciona que *todo el que la ve juzga que de razón carece* y que se presenta con *esparcida crin*, recordando otras descripciones similares de oficiantes de la diosa, que veremos a continuación.

Para Alvar, la defensa de Claudia es un recurso de Ovidio, ya que "su pluma se había puesto una vez más al servicio de la casa imperial. Con el salvamento milagroso de Cibele se intentaban acallar las habladurías que ponían en entredicho la reputación de Claudia y, por analogía, de Julia"⁸⁹.

La cuestión de la importancia de la castidad se evidencia en el papel dado a la diosa en el relato de Atalanta, que veremos en la siguiente sección. Pero antes de continuar con el ideal casto de la protectora de la casta gobernante, veamos en el entorno de la diosa a quienes participan del mito y del rito.

Pausanias y los galos de Frigia y Lidia

En su obra, *Descripción de Grecia*, el geógrafo griego Pausanias (110-180), narra la historia de Agdistis y Attis. En este relato, que utiliza fuentes más antiguas, Agdistis es identificada con Cibele, la Madre de los Dioses, en cuyo honor se celebraban rituales orgiásticos. Pausanias relata que no pudo conocer los secretos de Attis, cuya figura acompaña en los santuarios a la representación de la Diosa, pero cita al poeta Hermesianax (activo alrededor del -300), quien afirma que Attis, eunuco de nacimiento, era hijo de Galos, el frigio. De Frigia migró a Lidia y allí celebraba para los lidios en las orgías de la Gran Madre, y que recibía tantos honores que Zéus, celoso, mandó un jabalí para

89 Julia, hija de Augusto, "*tildada de coqueta, ligera e impura*", Alvar, 1994, p. 162.

destruir los sembradíos de los lidios. Attis y varios lidios murieron en el ataque del jabalí y considera que es por ello que los galos de Pessinus no comen cerdo.

La otra leyenda, que Pausanias menciona como más actual, cuenta que Zéus tuvo una polución nocturna y que su semen cayó a la tierra, de la cual surgió luego un demonio con dos sexos, Agdistis, a quien los dioses, temerosos, amputan el pene. Del órgano cortado nace un almendro cuyo fruto preña a la hija del dios del río frigio Sangario.

El niño, Attis, es expuesto al nacer y amamantado por un chivo. Al crecer, desarrolla una belleza sobrehumana y Agdistis, viéndolo, se enamora. El joven es enviado a Pessinus para casarse con la hija del rey de Frigia, pero, durante la ceremonia, se presenta Agdistis y Attis, en un arranque de locura, se corta sus propios genitales. Lo mismo hace el rey de Pessinus, también afectado por el furor divino. Agdistis pronto se arrepiente y pide a Zéus que conceda a Attis un cuerpo incorruptible (Pausanias 1918, *Descripción de Grecia* VII.17.9-13).

Ciclo mítico de Attis

Encontramos, entonces, en el renombrado geógrafo griego del siglo II, la narración de algunas versiones del ciclo mítico de Attis, y la asociación de éste personaje mítico/legendario con el culto que celebran las galas, así como establece "precedentes" para las intervenciones sobre el sexo como medio para modificar genitalidades: ya sea aquellas realizadas sobre cuerpos infantiles con órganos sexuales considerados fuera del binomio (Attis naciendo "eunuco", Agdistis naciendo con dos órganos sexuales y la intervención de los dioses, motivada por el temor, para "atarla y cortarle" el órgano masculino), tanto como aquellas intervenciones sobre los propios genitales consideradas "un rapto de locura" (Attis cortando sus genitales, las emasculaciones de las galas, oficiantes del culto de Cibele). En todos los casos, tanto la locación como el origen se sitúan en Asia occidental (Frigia, Lidia, Siria...), y son presentadas como prácticas extranjeras.

Jabalíes y castraciones

El episodio de la ira de Zeus y el envío del jabalí a destrozarse los labradíos se asemeja a la ira de Afrodita y el envío del jabalí a destrozarse los labradíos de Caledonia (evento en el que participan Atalanta y Ceneo⁹⁰). Estas historias, relacionadas a los celos culturales, son utilizadas para explicar

90 Las metamorfosis VIII, 305.

la abstención del consumo de cerdo por parte de los galos de Pessinus. Y las versiones sobre el origen mítico de estas "castraciones" funcionarían como modelo para explicar las prácticas rituales de emasculación entre fieles de la Diosa Madre, l*s gall*s (galos -galli-, o galas -gallae-, como les llama Ovidio) y de otras personas que, sin participar del culto metróaco, operan sobre sus cuerpos intervenciones sobre los caracteres sexuales.

Las fuentes clásicas atribuyen a estas prácticas origen un "oriental" y se conservaron en el Imperio Bizantino y Otomano (Ringrose, 1996).

Panayotis Pachis (1996) refiere que la aversión ateniense al culto de la diosa y hacia su sacerdocio se comprende en el contexto de la xenofobia anti oriental, posterior a las invasiones persas. Sin embargo, en las afueras de Atenas, en el Pireo y muchos otros lugares de Grecia, el culto a la diosa y su sacerdocio de galas estaba bien extendido (Pachis, 1996, p. 197).

Entusiasmo

De los diversos aspectos del culto, el que más resistencia encontraba era el aspecto orgiástico, la locura divina, considerada una práctica extranjera a la religiosidad helénica que, además, borronaba los rígidos contornos del sistema de sexo-género griego:

[I]l faut aussi faire remarquer qu'à part les essais permanents de la part des Grecs, pour helléniser le caractère de la déesse ayant comme base les données du panthéon grec, on remarque encore une forte résistance dans le nouveau milieu où se répandait le culte de la déesse. Cette résistance concerne la conservation de certains éléments qui discernent particulièrement la figure initiale de la déesse. Dans ces éléments, c'est l'élément orgiastique qui prédomine.

(...) Il se poursuit ainsi l'acquisition de l'expérience qui exprime la relation profonde et réciproque qui se crée entre l'élément divin et l'élément humain. Cette influence de l'un sur l'autre s'exprime principalement dans le culte de la déesse par la participation d'un groupe particulier de fidèles qui atteignent une situation qui se caractérise comme "enthousiasmos". Aussi le seul élément qui caractérise particulièrement pendant cette époque la vie culturelle du rite metroaque est la manie sacrée qui constitue l'aspect principal de l'ensemble mystique du culte. (Pachis, 1996, p. 199-200)

Esta idea del “entusiasmo”, *locura sagrada* o posesión divina que afectaba al sacerdocio de Cibeles, era usada para explicar las prácticas de eviración (o *desmasculinización* y también *desfeminización*) que se les atribuían, una preocupación que vemos repetirse en autores tanto clásicos como modernos.

In Greek religion enthusiasm (ἐνθουσιασμός/enthousiasmós) refers to being taken by a higher power, usually personified by the gods (cf. θειασμός/theiasmós, ‘inspiration’; ἔνθεος/éntheos, ‘possessed by god’). The individual leaves an ordinary state and enters one that is determined from without and strange, to being no longer ‘him- or herself’ (ἔκστασις/ékstasis; cf. Ecstasy). What humans achieve in this state, which is experienced as paranormal, is god-given.⁹¹

India y China

Will Roscoe, en *Priests of the Goddess* (1996), compara el ciclo mítico y las funciones sociales y religiosas del culto de Cibeles y Attis y su sacerdocio (*galli/gallae*) en Grecia y Roma con las prácticas religiosas del Cercano Oriente Antiguo (ocupándose especialmente de Sumeria y Babilonia, pero también de las regiones Siro-Palestina y Anatolia) y las prácticas religiosas de la India moderna y contemporánea, en la figura de I*s GA-LA en Mesopotamia y las Hijra en India y otros lugares del Sudeste Asiático. Roscoe destaca las similitudes entre los ciclos míticos de la gran diosa y su paredro o joven amante y la existencia de un sacerdocio "afeminado" (o de algún modo, trans*, raro, amanerado y feminizado -o masculinizado- para los estándares de género de su época) común a los cultos a Cibeles, Ishtar/Inanna (Mesopotamia), Nana (Asia Central) y Bahuchara Mata (India).

En Gujarat, "the cult of the hijra is closely linked to the worship of Bahuchara Mata. A temple was erected on the spot where she cut off her breasts and died" (Roscoe, 1996, p. 211). Gasparro (1985) sostiene que "the theme of the amputation of the breasts also exists in the mythical cycle of the Anatolian Amazons, connected with the Artemis of Ephesus" (p. 40).

91 “Enthousiasmos”, en New Pauly (2006).

Cirugías

Excede los objetivos de este trabajo el análisis de los términos originales, pero corresponde destacar cierto énfasis coordinado en el uso de cortar, amputar, desgarrar, morir. Sin embargo, es evidente que las fuentes previenen contra los riesgos de salud asociados a la intervención quirúrgica de mastectomías y orquiectomías, aunque según Plinio "los galos, sacerdotes de la Madre de los Dioses, se los amputan sin perjuicio grave" (*Historia Natural* XI, 49, 262, p. 581). Este texto se estaba publicando en 1906, con traducción de Teubner, mientras Lola Mora instalaba sus Leones. Plinio continúa diciendo, sobre las leonas, que estas gustan de aparearse con cualquier animal, y que los leopardos son las crías de las leonas con panteras (VIII, 37, 41, p. 136).

La lengua ga-la

Siguiendo con l*s GA-LA de Sumer y Mesopotamia, el estudioso Jerrold Cooper indica que, en las tablillas con textos de Uruk, datadas alrededor del -3100, se lee que esta clase sacerdotal utilizaba para sus inscripciones y locuciones el *eme-sal*, forma dialectal femenina utilizada en lamentaciones e himnos como lenguaje exclusivo de las diosas (Cooper, 2006, p. 42). Esto quiere decir que se expresaban *en femenino*, utilizando una variante de la lengua reservada para el habla femenina divina.

En estos casos que mencionamos de India, Mesopotamia y el mundo grecorromano, encontramos la figura de una diosa madre con leones, un sacerdocio relacionado al templo o santuario de dicha diosa, y una asociación con la "prostitución ritual", los rituales extáticos y las modificaciones corporales. Incluyen a personas que hoy llamaríamos travestis-trans*, que llevaban vida de fieles mendicantes, ofrecían protección y buenos augurios frente a matrimonios y nacimientos y se les temía por su poder de echar maldiciones a quien no les ofreciera limosnas o pago por los "servicios prestados". Gran parte de la información que se tiene sobre las tradiciones mesopotámica y grecorromana provienen de fuentes hostiles, tanto paganas como cristianas, siendo estas últimas las más virulentas (Roscoe, 1996).

El estudio más completo que pude encontrar sobre los aspectos trans* de las galas lo constituye la tesis de K.A. Lucker, *The Gallae Transgender Priests of Ancient Greece, Rome, and the Near East* (New College of Florida, 2005). Lucker compara las experiencias de las galas (extáticas, marginales que buscan crear su propia comunidad), con las de las mujeres transexuales modernas, que buscan

integrarse haciendo pasar desapercibida su transgeneridad (p. 67). En mi opinión, las representaciones de las galas sumerias, griegas, romanas, se parecen más a las representaciones de las identidades *travesti-trans-nb* sudacas de hoy, en tanto visibilidad.

Juliano

Volviendo al Mediterráneo, desde el siglo -VII en el sur de Italia, Sicilia y Marsella se encuentran templos dedicados a Cibeles, así como en Creta y las costas orientales del Mediterráneo (Roscoe, 1996, p. 200). En el siglo IV seguían dando de qué hablar.

Según Juliano, en su *Himno a la Madre de los Dioses* V. 8. 1 y ss. (mediados del siglo IV), el primer monje mendicante de la Diosa apareció en Atenas alrededor del año -500 y fue expulsado a pedradas. Poco después una plaga golpeó a Atenas y en arrepentimiento erigieron un Metroón o templo de la Diosa, que fue destruido por la invasión persa de -480 y posteriormente reconstruido (Juliano, 1913, p. 336). Según esta tradición, el desprecio al sacerdocio de la diosa precede a los tiempos de la invasión aqueménida, y no responde a la agresión persa, sino que la antecede.

El culto a Attis, en todos los casos, floreció tiempo después de la introducción del culto a Cibeles como Diosa Madre o Madre de los dioses, tanto en Grecia como, especialmente, en Roma (Roscoe, 1996, p. 200).

Catulo

Catulo (-87/-57), en su Poema 63, en lo que parece ser la "primera referencia literaria" (Limón Gual, 2017, p. 29), cantó la historia de Attis, y su *transición*, inmediatamente posterior a su emasculación (o eviración, términos que refieren a la pérdida de la masculinidad o la virilidad).

Catulo ofrece un largo monólogo sobre el género de Attis, feminizada. En la traducción de Ana Pérez Vega (2008), puede leerse la siguiente historia. Comienza narrando la llegada de Attis a Frigia y como, apenas ingresando a los bosques de la diosa, operó sobre su cuerpo su propia emasculación.

Sobre los altos mares llevado Atis⁹² en rápida balsa,
cuando el frigio bosque con su pie, por el deseo excitado, tocó

92 Atis o Attis, a veces Athis, son sólo variantes ortográficas producidas por las diversas tradiciones de trasliteración y no representan a nombres distintos.

y se acercó a los opacos, de espesuras coronados lugares de la diosa,
aguijado allí por enfurecedora rabia, errante él en sus ánimos,
se desgarró del pubis, con agudo contra sí sílice, los pesos, 5
y de este modo, cuando dejados sintió para él unos miembros sin su hombre,

Así, apenas operada la remoción de los *pesos*, su cuerpo y su voz se transformaron, feminizándose. Catulo comienza, a partir de este momento, a utilizar el modo femenino para referirse a Atis. Se mencionan aquí los instrumentos musicales que acompañaban el culto, el tímpano (antiguo pandero), los címbalos (antecesores de las castañuelas) y el cálamo:⁹³

de todavía reciente sangre los suelos de la tierra manchando,
con unas níveas manos, agitada, cogió el leve tímpano,
el tímpano tuyo, Cibebe⁹⁴, los inicios, Madre, tuyos,
y golpeando los lomos de un toro, cavos, con tiernos dedos, 10
a cantar esto a sus acompañantes comenzó, temblorosa:

“Vamos, id a los altos bosques, galas, de Cíbeles juntas,
(...)

donde de los címbalos suena la voz, donde los tímpanos rugen,
donde el flautista frigio canta grave con su curvo cálamo,
donde sus cabezas las Ménades con fuerza sacuden, de hiedra ornadas,
donde los sacrificios santos con agudos alaridos hacen,
(...)

rápidas, a su conductora de apresurado pie siguen las galas.

Y de este modo, cuando la casa de Cibebe tocaron, cansaditas, 35
por su demasiada fatiga sueño toman, sin Ceres⁹⁵.

93 Flauta de caña, en su origen nacida de la metamorfosis de Cálamo, joven hijo del río frigio Meandro que pierde a su enamorado, Carpos y, por la pena, se convierte en caña que crece junto al río donde éste se ahogó. Nono de Panópolis, *Dionisiacas*, XII. 99-101.

94 Catulo utiliza el nombre Cibebe para la diosa y Cíbeles para la montaña frigia de la que la diosa proviene.

95 Sin tomar alimento.

Pero el amanecer disipa el efecto del ritual y Attis se encuentra con su nueva identidad, describiendo los efectos sociales que produce su transición y la pérdida de privilegios que conlleva su nueva identidad femenina:

De ese modo, tras la quietud muelle, sin arrebatada rabia,
una vez que ella en su pecho, Atis, sus hechos recordó, 45
y con clara mente vio sin qué y dónde estaba,
con ánimo bullente de nuevo de regreso a los vados fue.

Allí, mares vastos divisando, lagrimantes los ojos,
a su patria se dirigió, afligida, de este modo, con la voz, tristemente:

“Patria, oh, mi creadora, patria, oh, mi engendradora, 50
(...)

¿Es que de mi casa apartada me tornaré a estos bosques?

¿De patria, bienes, amigos, padres, lejos estaré?

¿Estaré lejos de foro, palestra, estadio y gimnasios? 60

Triste, ah, triste, de quejarte has más y más, ánimo mío.

¿Pues qué género⁹⁶ y figura hay que yo no enfrentara?

Yo mujer, yo adolescente, yo efebo, yo niño,

yo del gimnasio fui la flor, yo era la honra del aceite.

Mis puertas concurridas, mis umbrales tibios, 65

(...)

¿Yo ahora de los dioses en ministra y de Cíbeles en sirvienta devendré?

¿Yo Ménade, yo de mí parte, yo hombre estéril seré?

(...)

Ya, ya me duelo lo que hice, y ya, ya me pesa.” (...)⁹⁷

Diosa, Magna diosa, Cibebe, diosa dueña del Dídimo,

96 Pérez Vega usa la palabra "género" para traducir *genus*. El texto latino dice: *Quod enim genus figurae est ego non quod obierim? / ego mulier, ego adulescens, ego ephebus, ego puer* (...). C. Valerius Catullus (1893), *Carmina*. E.T. Merrill, Ed. Edición digital en Perseus, Tufts University.

97 Sobre los versos omitidos aquí, volveremos más adelante.

lejos de la mía tu furor sea todo, ama, de mi casa:

a otros lleva, excitados, a otros lleva, rábidos. (Catulo, 2008, Poema LXIII, 55 y ss.)

Catulo presenta el corte de genitales de Attis como un rapto de locura nocturna, de la que luego se arrepiente, y describe el instrumento (sílice afilado) con el cual efectúa sobre sí la operación: *se desgarró del pubis, con agudo contra sí sílice, los pesos* (LXIII, 5), decisión que luego *le pesa* (LXIII,73).

Este hecho desencadena la transición de Attis. Sus manos, su piel, su voz, se vuelven ahora femeninas. Quedará sin casa, sin familia, sin su antiguo prestigio, experiencia que parece justificar la invocación final a la diosa por parte del poeta.

El énfasis en el arrepentimiento acompaña la reflexión de Attis sobre la pérdida de privilegios junto con la masculinidad (una masculinidad encarnada en los testículos). Debe alejarse de su hogar, del gimnasio, honras, amistades, de la posibilidad de dejar descendencia... y retirarse fuera de la civilización, a vivir entre los animales salvajes, convertirse en presa. Cierra pidiendo a la diosa que no se le acerque y que su furor no le toque.

La respuesta de la Diosa, en su voz y la de uno de sus fieros leones, aparecerá más adelante.

Apuleyo

Sobre las galas como oficiantes de Cibeles, Lucio Apuleyo (124/180) en su *Metamorfosis*, o *El asno de oro*, describe las celebraciones sangrientas de las peregrinaciones de la diosa y el aspecto afeminado de sus integrantes, que se desplazan con su música y sus vestimentas y zapatos coloridos, pidiendo limosnas y donaciones, mientras pasean la imagen de la diosa sobre un burro (que no es otro que Lucio, el protagonista y narrador en primera persona).

Apuleyo se detiene con especial detalle en los rituales sangrientos, aunque no hace mención a cortes en los genitales, sino en brazos y torsos, habla específicamente de su amaneramiento y del hecho de que se refieran a sí mismas en femenino. Sin embargo, no se priva de burlarse del grupo de mendicantes. En el libro VIII, 24-28, Lucio, metamorfoseado en burro y puesto en venta en un mercado, narra la siguiente historia:

24.1. (...) la Fortuna volvió una vez más su ciega mirada contra mí y, por uno de sus sorprendentes procedimientos, me hizo topar con el comprador más adecuado para eternizar mi dura situación.

2. Ved qué clase de individuo: un invertido, y un invertido viejo, calvo, pero con algunos pelos colgando en rizos canosos; un maleante del hampa, hez de la sociedad, que va por las calles y plazas tocando los platillos y las castañuelas, con la diosa siria como compañera forzosa en su oficio de mendigo (...)

25.3. He aquí cómo se divertía el pregonero a expensas de nuestro vagabundo; pero él, advirtiendo la sorna, exclama con evidente indignación: *«¡Ojalá te veas sordo y mudo como un cadáver, pregonero estúpido! ¡Que la diosa siria, madre universal y todopoderosa, que el augusto dios de Saba y Belona y la divina Cibeles con su Atis, y la excelsa Venus con su Adonis hagan de ti un ciego por molestarme tanto con tus graciosas groserías.*

4. *¿Te figuras acaso, imbécil, que yo puedo confiar la estatua de la diosa a una caballería indómita para que se espante cuando menos lo pienses y tire al suelo la divina imagen, con lo que yo, desventurada de mí⁹⁸, me veré obligada a salir corriendo, con la cabellera al viento, en busca de un médico para mi diosa estrellada en el suelo?».* (...)

26.1. Filebo, pues, se hizo cargo de su nuevo servidor para llevárselo a casa y, antes de entrar por la puerta, ya anuncia a gritos: *«Mirad, hijitas mías, os he traído del mercado un esclavo encantador».*

2. Pero las «hijitas» aquellas eran en realidad un coro de invertidos. «Ellas» se ponen a dar saltos de alegría, dejando oír el discordante griterío de su voz cascada, ronca y afeminada: creían, naturalmente, que tendrían a su servicio un joven esclavo de verdad.

3. Pero al ver no ya una cierva en lugar de una doncella (como en el caso de Ifigenia, n.t.), sino a un asno sustituyendo a un muchacho, empezaron a hacer muecas y a ridiculizar a su director en todos los tonos: lo que les había traído, decían, no era un esclavo, sino un marido en regla y, evidentemente, para uso exclusivo del jefe.

4. Y, dirigiéndose a él directamente: *«Oye, no se te ocurra comer solo ese pollito delicioso; comparte alguna vez la ración con nosotras, es decir, con tus palomitas».*

98 En la nota a la versión española, Lisardo Rubio Fernández, el traductor, anota al pie: "Estos afeminados hablan de sí mismos en femenino, como lo hace Catulo hablando de Attis después de su mutilación voluntaria" (1983, p. 243, n. 86).

(...)

27.1. Al día siguiente se ponen unas túnicas de abigarrado colorido; cada cual se arregla un monstruoso disfraz aplicándose una pasta arcillosa a la cara y sobrecargando sus ojos de pinturas. Salen a la calle con mitras y con blusones de amarillo-azafrán, unos de lino y otros de seda;

2. algunos llevaban túnicas blancas adornadas con franjas de púrpura como puntas de lanza en desorden; un cinturón sujetaba su indumentaria, y sus pies lucían sandalias amarillas.

3. Me confían el transporte de la diosa, envuelta en manto de seda; ellos, arremangándose hasta el hombro, blanden en sus brazos puñales y hachas enormes, y, como bacantes, saltan al son de la flauta cuya música estimula su frenética danza.

4. Dejando atrás varias chozas, llegan a la casa de campo de un rico propietario, y ya en la entrada se anuncian con estrepitosos y discordantes alaridos; luego, irrumpen dentro como fanáticos,

5. hacen largas reverencias entre lúbricas contorsiones, formando círculos con sus cabellos sueltos; a veces concentran en sí mismos su furor, mordiéndose la carne y acabando cada cual por clavarse en el brazo el puñal de doble filo que llevaba.

6. Entretanto, uno de la cofradía se distingue por su acentuado frenesí: arrancaba del fondo de su corazón frecuentes suspiros y, como si en su persona rebosara el espíritu divino, fingía sucumbir a un delirio irresistible: como si ante la presencia de la divinidad los hombres no debieran superarse a sí mismos, sino, al contrario, empequeñecerse o enfermar.

28.1. Y para acabar, veréis cómo premió sus méritos la divina Providencia. El iniciado empezó por forjar una impostura proclamando a voces su culpabilidad: se acusaba a sí mismo de cierta profanación sacrílega y anunciaba que con sus propias manos se iba a imponer el castigo que su crimen exigía.

2. Empuñó, pues, el látigo especial que llevan consigo esos eunucos⁹⁹ (consistía en unos cabos fuertemente trenzados de lana natural, con abundante guarnición de tabas de

99 *Semiviris*, en Apuleyo, 1915, p. 391.

borrego debidamente anudadas) y se puso a golpearse a latigazo limpio, resistiendo el dolor del suplicio con la previsible valentía.

3. Bajo el filo de los puñales, bajo los zurriagazos de los látigos, podía verse chorrear por el suelo la sangre impura de esos afeminados¹⁰⁰.

4. El espectáculo me inspiró una viva inquietud: ante la sangre que manaba a borbotones de tantas heridas, yo veía la temible posibilidad de que a aquella extraña diosa se le antojara beber sangre de burro, como a ciertas personas se les antoja la leche de burra.

(Apuleyo, 1983, p. 241-245)

La operación de cisexismo que evidencia Apuleyo puede verse en estas líneas. La gala se refiere a sus compañeras en femenino, "chicas" (*puellae*), pero el autor se da permiso para "rectificar" su género, diciendo que son en realidad "una manada de afeminados" (*cinaedorum, effeminati*). Exactamente lo mismo dice el traductor, Rubio Fernández, en su nota al texto de Apuleyo citada más arriba, sosteniendo la continuidad en el tratamiento cisexista.

Gal*s

Una cuestión al respecto del origen del nombre Galo (plural, galli) ya se planteó en tiempos de Ovidio, quien, en *Fasti* 4,361, escribe el siguiente diálogo:

“Why then do we give the name of Galli to the men who unman themselves, when the Gallic land is so far from Phrygia?”

“Between,” said she, “green Cybele and high Celaenae a river of mad water flows, ‘tis named the Gallus. Who drinks of it goes mad. Far hence depart, ye who care to be of sound mind. Who drinks of it goes mad.”

Ovidio, en pocas líneas, explica dos cuestiones que preocupan al público romano: por qué l*s gal*s se llaman así, si están en Frigia y no en la Galia, y la causa de la locura subyacente a la castración: beber de las aguas del río Galo, en Galacia (Frigia) que tra(n)stornan la mente de quien de ellas bebe, por lo que recomienda mantenerse alejado de aquel lugar, para conservar la cordura.

Lane cita al gramático romano del siglo II, Sextus Pompeius Festus, quien en su obra *De verborum significatione* 7,71 explicita nuevamente que la locura inducida por los efluvios del río

100 En el texto latino original, *effeminati*.

Galo lleva a l*s acompañantes de la gran madre a cortarse el miembro viril: "The companions of the great mother, who are called galli, take their name from a river called Gallus, because those who have drunk from it begin to go mad this way, that they deprive themselves of their virile organ" (Lane, 1996, p. 124).

Lane sostiene que en la antigüedad hubo tanta reticencia como entre los autores modernos por conectar el nombre de l*s oficiantes de Cibeles con el pueblo galo, y menciona a Jerónimo¹⁰¹, quien, interpretando la palabra hebrea que traduce como "afeminados", sostiene que hay gal*s en Roma que fueron liberad*s por los romanos, que se emascularon en honor a Attis, identificando a la diosa con la madre de los demonios, prostituta que hace eunucos a sus oficiantes, y explica que por ello los hombres galos son afeminados y desea a quienes invadieron Roma que sean "golpeados por esta desgracia":

These are those whom nowadays at Rome they call galli -they serve the mother not of the gods but of demons- because the Romans freed some priests of this race who were deprived of their sex-drive in honor of Atys, whom the harlot goddess made a eunuch. On this account therefore men of the Gallic race are made effeminate, that those who seized the city of Rome might be struck by this disgrace. (Jerónimo, comentario a *Oseas* 1,4 citado en Lane, 1996, p. 124)¹⁰²

Ovidio, en *Ibis* (454 y ss.), asocia las prácticas de emasculación con el delirio, muestra desprecio por los genitales -despreciables partes- y asocia la práctica con la cultura frigia. Asume también que ello le convertirá en un ser ni mujer ni hombre, una fiera, deshumanizad*, como les ocurrió a

101 Eusebio Hierónimo (347-420) llamado también San Jerónimo o Jerónimo de Estridón, comentarista bíblico y santo cristiano, autor de la Vulgata, traducción de la Biblia al latín corriente, declarada como la edición "auténtica" por el Concilio de Trento (1545-1563). Revisando la versión en castellano (San Jerónimo, Obras completas. I. Obras Homiléticas. Introducción general de Juan Bautista Valero. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1999)., no pudo encontrarse este pasaje en el Comentario a *Oseas* ni en ninguna otra parte de la obra.

102 El original, en latín, también es citado por Lane (1996), p. 124: Hi sunt quos hodie Romae, matri, non deorum, sed daemoniorum servientes, Gallos vocant, eo quod de hac gente Romani truncatos libidine in honorem Atys (quem eunuchum dea meretrix fecerat) sacerdotes illius manciparint. Propterea autem Gallorum gentis homines effeminantur, ut qui urbem Romanam ceperant, hac feriantur ignominia.

Atalanta e Hipómenes. Pretendiendo insultar por asociación, Ovidio evidencia aquí varias marcas de cisexismo y racismo en su *invectiva*, mientras explica el castigo sufrido por l*s jóvenes atletas:

Y que delirante te cercenes, como aquellos a los que incita la madre Cibeles, tus despreciables partes al modo frigio. Y que de hombre te vuelvas ni mujer ni hombre, como Atis, y golpees con blanda mano los roncós tímpanos. Y que de repente te conviertas en un animal de la Gran Madre, como les ocurrió al vencedor de veloz pie y a la vencida. (Ovidio, 1994, p. 257-258)

Estos misterios, explicados por Ovidio como deshumanizantes (por *bestificación* o *animalización*), son presentados como *extranjería* por algunos autores griegos y romanos. El historiador (citado en Summers, 1996) Dionisio de Halicarnaso, a fines del S. -I, ya había escrito sobre las diferencias entre la religión romana, *piadosa y respetuosa de los dioses*, y los misterios secretos, bacanales, travestismos y posesiones extáticas de los inmigrantes, que se presentan como prácticas extranjeras, bárbaras y, por lo tanto, prohibidas a los romanos:

And one will not see among them [Romanos] -even though now their manners are corrupted- ecstatic possessions, Corybantic frenzies, begging under the guise of religion, bacchanals or secret mysteries, no all-night vigils of men and women together in the temples, nor any other such antics; rather, they act piously and with restraint in all their words and actions in respect to the gods, unlike the Greeks or barbarians. (...)

Aunque algunos cultos extranjeros se practicaban en Roma, se hacían a la manera romana, pero reconoce que fue necesario un decreto del Senado para impedir a los romanos nativos participar del culto frigio.

But even though Rome has, at the bidding of oracles, introduced certain rites from abroad, she observes them in accordance with her own traditions, after casting off all the mythical nonsense, as in the case of the rites of Cybele. Every year the aediles perform sacrifices and put on games in her honor according to Roman customs, but it is Phrygian men and women who carry out the actual rites and lead her image throughout the city in procession, begging alms according to their custom, and wearing images around their necks, striking their timbrels while their followers play tunes upon their flutes in honor of the Great Mother.

But by a law and decree of the senate no native Roman walks in procession through the city decked in flamboyant robes, begging alms or escorted by flute-players, or worships the goddess with the Phrygian ceremonies.¹⁰³

Así, tanto griegos como romanos atribuyeron los aspectos extáticos del culto a Cibeles y las prácticas de castración ritual y vestimenta afeminada como elementos extranjeros, específicamente orientales, especialmente frigios. Sin embargo, entre los antiguos, los nombres de algunas divinidades eran prácticamente intercambiables.

En la obra citada previamente, en su Introducción a la Oración V (Himno a la Madre de los Dioses), Juliano sostiene que los atenienses que rechazaron el culto de la diosa, introducido por un tal Galo, no sabían con qué Diosa estaban tratando y que ya estaban, en realidad, adorándola bajo otros nombres: Dea, Rea (identificada con Cibeles, leones incluidos) o Démeter (su hija).

For it is said that they wantonly insulted and drove out Gallus, on the ground that he was introducing a new cult, because they did not understand what sort of goddess they had to do with, and that she was that very Dea whom they worship, and Rhea and Demeter too. (Juliano, 1913, p. 336),

Una peste inmediatamente posterior al rechazo del Galo, atribuida a la impiedad griega, habilitó el ingreso formal del culto a Cibeles en Grecia. También a Roma el culto metróaco llegó en medio de una crisis (336-337).

El ingreso oficial de Cibeles a Roma, en la forma de un betilo negro proveniente de Pérgamo, se dio en el año -204, en plena guerra contra Cartago. El oráculo Sibelino indicó que, para rechazar la invasión cartaginesa, debían traer a la Madre de los Dioses del monte Ida, de la misma forma en que había llegado Eneas, desde Troya.

Pocos años más tarde (-191) la diosa tuvo su propio templo en el Palatino y, aunque en un principio los romanos tenían prohibido participar del culto, para el siglo I la religión de la Diosa estaba totalmente institucionalizada y contaba con un *archigallus* nombrado por la República (Townesley, 2011, p. 713-714). Este proceso lo encontramos mencionado en el fragmento de Dionisio de Halicarnaso citado previamente.

103 Dionisio de Halicarnaso 2.19.3-5, citado en Summers, 1996, pp. 347-348.

Las celebraciones y el culto a Cibeles y Attis continuaron desarrollándose y el último gran sacrificio a la Madre de los dioses tuvo lugar en el año 390, justo antes de los decretos de Teodosio del 391 y 392 que prohibían las celebraciones paganas y perseguían a sus fieles. Así y todo se siguieron realizando rituales privados y dedicaciones en los santuarios de la Madre de los Dioses durante largo tiempo.

San Agustín

Según Agustín de Hipona, en el siglo V todavía podían verse gal*s en Cartago, y menciona su aspecto afeminado como motivo de vergüenza tanto para cristianos como para paganos (Varrón, en este caso). Incluso, según Agustín, ni los crímenes de Júpiter (a quien sólo le reprocha la violación y raptó del joven Ganímedes) se ponen a la altura de la profanación que significa el afeminamiento de sus oficiantes.

Sobre los torpes misterios de la gran Madre. Tampoco Varrón quiso decir nada ni recuerdo haber leído algo en parte alguna sobre los invertidos consagrados contra todo pudor, hombres y mujeres, a la misma gran Madre; hasta ayer, como quien dice, los hemos visto con los cabellos perfumados, rostro maquillado, miembros relajados, andares femeniles, deambular por las plazas y barrios de Cartago pidiendo con exigencia al pueblo con qué mantener sus torpezas. No tuvo Varrón una interpretación para esto, se avergonzó la razón, enmudeció la palabra.

Superó la gran Madre a todos los otros dioses, no por la grandeza de su divinidad, sino por su crimen. Ni la monstruosidad de Jano puede parangonarse con esta monstruosidad. Tenía Jano la deformidad sólo en las imágenes; ésta, en cambio, en sus mismos misterios muestra la crueldad de su deformidad; aquél acrecentaba sus miembros con piedras, ésta los ha arrasado en los hombres. Ni tanta torpeza ni tan grandes crímenes de Júpiter superan esta desvergüenza: éste, entre la corruptela femenina, deshonoró el cielo únicamente con Ganímedes; aquélla, con tantos invertidos profesionales y públicos, profanó la tierra y ultrajó al cielo. (Agustín de Hipona, La Ciudad de Dios VII, XXVI, § 1-2)

Pónense la gorra

Desde la Antigüedad, Ganímedes, Attis, Atalanta, Orfeo, Mitra, y los Reyes Magos (así como las modernas representaciones de La Libertad y La República), entre otros, fueron representados con gorros frigios, marcando así su origen oriental en las representaciones griegas y romanas.

Su uso, así como el de otros tocados, se asociaba con diversos marcadores de etnicidad y género y estaba por lo tanto bastante codificado. Con el paso de los siglos, el gorro frigio terminó siendo el símbolo de la Libertad, llegando dicha asociación hasta nuestros tiempos, tal como puede verse en nuestro Escudo Nacional. Según Orobon, "el gorro (frigio) ya se hallaba representado en los tratados de iconología en los siglos XVI, XVII y XVIII, como atributo de la libertad" (2005, p. 94).

La figura de La Libertad con su gorro frigio y su león tenían su simbolismo consolidado cuando Lola Mora los incorpora en sus alegorías para el Congreso Nacional. El gorro frigio se conservará como símbolo republicano en América Latina, España y Francia. En Italia, sin embargo, la matrona (Italia Turrita) conservará su tradicional corona amurallada de Cibele. La Britannia preferirá el casco heleno.

El gorro frigio, el píleo, la mitra, aparecen en el contexto literario y plástico asociado al culto metráco. Las representaciones griegas y romanas utilizan la imagen del *gorro frigio* para marcar la extranjería de algunos personajes: Attis (frigio), Ganímedes, Paris y Eneas (troyanos), los partos, escitas, lidios y otros pueblos "bárbaros", el rey Midas (señor de Gordion, capital de Frigia, a quien se atribuye el *nudo gordiano* que llegaría a cortar Alejandro Magno), los *Reyes Magos* (representados en el Mosaico de San Apolinar Nuovo, Rávena, Italia, en el siglo V), Atalanta, las Amazonas, Orfeo y los tracios, Mitra/Mithras (divinidad romana de origen indoiranio) y sus asistentes Cautes y Cautopates, los Dióscuros, entre otros.

En tiempos de la República Romana, se otorgaba el píleo, un gorro cónico, de fieltro, también de origen "oriental", común a diversos pueblos asiáticos y centro-europeos, para marcar la manumisión informal o recuperación de la *Libertas* de un esclavo, que una vez liberado podía ser ciudadano con derecho a voto. Esta liberación se prometía a cambio de servir en la guerra. Era considerada "menos legal" que la libertad otorgada por la vía administrativa y el deber de llevar el píleo una forma de marcar su inclusión diferencial en la República. Aulo Persio Flaco (34/62) en

Sátiras (V. 82), sostiene: "Hé aquí la mera Libertad: esa que nos brinda el píleo" (1879, p. 65). Este simbolismo cristalizó en el gorro frigio.

Benda-Weber sostiene que los gorros *orientales* se manufacturaban antiguamente con escrotos de toro entre frigios, escitas y persas, y alternaban entre los gorros apuntados y los que sostienen el pelo con bandas, o *mitras* (Benda-Weber, 2014, p. 104).

Dalmasio Vélez Sársfield, en su traducción de la *Eneida* (Libro IV, 205-220), acerca al público argentino de fines del XIX esta invocación a Júpiter, que evidencia el reproche de Virgilio hacia el nuevo culto oriental y afeminado que se expresa gozosamente en las calles:

¡Jupiter Omnipotente, á quien en sus convites la Mauritania gente, sentada ahora en sus bordados lechos, honra con libaciones de vino! ¿Ves estas cosas? ¡Oh Padre mio! ¡es en vano el temor que te tenemos cuando lanzas tus rayos! Y los fuegos ocultos en la nube, ¿por qué nos espantan, y para qué hacen oír inútiles bramidos? Una mujer que peregrina en nuestras fronteras, fundó una pequeña ciudad comprándome el suelo, á quien di la ribera que posee para que la cultivara imponiéndole leyes en el régimen de ese lugar, desdeñó mi mano y recibe en su reino por señor de ella á Eneas; y ahora este nuevo Paris entre una turba afeminada, con su barba y cabellos empapados de aceites, y ceñidos con la mitra lidia, goza de su robo. ¿Para qué entonces llevar nuestras ofrendas á tus templos, y gloriarme con un renombre vano?". (Virgilio, 1888, p. 172)

Vélez Sarsfield menciona, en una nota a su traducción, que "La Mitra Meoneana ó Lidia, era una especie de cofia que usaban las mujeres de la Lidia. Era deshonoroso á los hombres el llevarla, y mas cuando se la ceñían con cintas bajo de la barba"¹⁰⁴.

Sexismo y xenofobia aparecen aquí, dando forma al discurso que identifica a Eneas con Paris, ambos orientales (troyanos), afeminados, tocados con la mitra o gorro frigio, con sus cabellos largos y rizados, bañados en aceites y seguidos por afeminad*s semivarones, todo por culpa de una mujer "que peregrina en nuestras fronteras", que le compró la tierra y se junta con *deshonrados orientales*.

104 Vélez Sarsfield, nota al pie n° 4 en Virgilio 1888, p. 196.

Marina Fischer (2008) dedica su tesis a los adornos de la cabeza, tocados y mitras de las prostitutas griegas. En su trabajo, documenta cómo la mitra es considerada originalmente una pieza de vestimenta masculina, oriental, que aparece en relieves persas y frigios. La moda orientalizante griega la adoptó como accesorio de uso femenino, específicamente relacionado con la prostitución femenina.

Por alguna razón, que excede al marco de este trabajo, los sacerdotes y autoridades religiosas del catolicismo terminaron adoptando la mitra como distintivo de los obispos, así como las ropas de seda y colores brillantes, que tanto criticaban a oficiantes del culto a la Madre de los dioses. Instauraron la Pascua en fechas concordantes con las celebraciones de Cibele y regalan huevos de chocolate...

Mitra es un antiguo dios indoiranio, protector de los contratos, hijo de la diosa Anahita, su madre-virgen, cuya muerte y resurrección al tercer día se celebraba entre el 21 y el 24 de diciembre, durante el solsticio de invierno del hemisferio norte. Se lo representaba con gorro frigio. Su culto se extendió entre los soldados romanos y compitió con el cristianismo por el favor popular. Muchas iglesias, comenzando por San Pedro en el Vaticano, fueron construidas directamente sobre antiguos mitreos. Los sitios donde se celebraban los misterios mitraicos y los metroacos de Cibele solían estar juntos en los distintos enclaves del imperio romano. Su introducción oficial en Roma fue en tiempos de Nerón. El poder de Roma se extendía hacia Asia Central y en las urbes latinas nacía un orientalismo suntuario (Limón Gual, 2017, p. 17) que incluía gorros frigios y leones.

Otra vez los leones

Entre el mito y el rito, dos leones aparecen como perennes compañeros de la Madre de los Dioses. Ya habíamos visto que cuando aparece un solo león, este puede estar a upa de ella (Louvre CA 1797), la diosa sentada sobre el león (friso sur del Altar de Pérgamo, actualmente en Berlín, AvP III.2 GF3,1-3,6; Bol de Hasanlu, Bol de Jorasmia) o su trono sobre el león (Kubaba de Karchemish), la diosa de pie sobre el león (como en los sellos acadios de Istar/Inanna y representaciones siropalestinas y egipcias como la estela de Qadesh o Estela de Houy-C 86 del Reino Nuevo egipcio, alrededor del siglo -XIV), entre las representaciones de la Diosa con un solo león.



Img. 24. Estela de Qadesh, Deir el-Medina (-1291/-1213), Egipto. Museo del Louvre

Otras veces aparecen dos leones, junto a la figura femenina, a los lados, con la figura de pie y los leones rampantes (figurilla de marfil del santuario de Artemis Ortia en Esparta) o con la figura sentada y los leones flanqueando el trono (la más antigua en Çatalhöyük, Turquía). Finalmente, aparecen tirando del carro de la diosa en una enorme cantidad de representaciones alrededor del mundo romano, una versión moderna de las cuales es la Cibeles de Madrid (c. 1780).

La forma que más me interesa es aquella que los representa tirando del carro, en pinturas y esculturas, como potenciales antecedentes de los leones del Congreso Nacional.

Los leones en la escultura aparecen sujetos al yugo, atados al carro de la diosa. Sin embargo, en la literatura llegan a tener cierta personalidad, apenas esbozada, y un poco más de libertad de movimientos, y es a través de las obras literarias clásicas que podemos encontrar indicios de la identidad de los leones.



Img. 25. Pátera de Parabiago, Museo Arqueológico de Milan. Foto Giovanni Dall'Orto (2012).

Leones en Catulo

En el fragmento del poema 63 de Catulo transcrito previamente, casi podemos escuchar la voz de uno de los leones cuando se exhorta, se anima a sí mismo para saltar sobre la tierna Attis, destruyendo todo a su paso, ante la incitación de la Diosa, que pretende así castigar el arrepentimiento de Attis por la castración. Luego que Attis expresa su dolor (*Ya, ya me duelo lo que hice, y ya, ya me pesa*) sigue el verso así:

Cuando de los rosas labiecillos suyos este sonido veloz salió,
a los gemelos oídos de los dioses estos nuevos mensajes trayendo, 75
al punto, su uncida junta desatando Cíbele a sus leones,
y al de la izquierda, de los ganados enemigo, aguijando, de este modo habla:
“Vamos ya”, dice, “vamos, feroz ve, haz que a él el furor lo mueva,
haz que del furor por la herida de vuelta a los bosques vaya ... 80
Vamos, hiérete las espaldas con la cola, tus azotes sufre,
haz que todos con tu mugiente rugido estos lugares retruenen,
tu rútila crin, feroz, sobre tu torosa cerviz agita.”

Dice esto amenazante Cibebe, y desliga los yugos con la mano.

El fiero por su parte, a sí mismo, arrebatador, exhortándose, se incita en su ánimo, 85
avanza, brama, rompe brozas con pie errante.

Mas cuando a los húmedos lugares del blanqueciento litoral se acerca
y tierna vio a Atis cerca de los mármoles del piélagos,
lanza su embestida: ella demente huye a los bosques fieros.

Allí siempre, todo de su vida el espacio sirvienta fue. 90 (Catulo, 2008, Poema LXIII,74-90)

Catulo cierra el poema mandando a Attis fuera del ámbito social, a los *bosques fieros*, relegándola como sierva de la diosa, patologizándola (demente huye). El *mugiente rugido* del león se asemeja al de los instrumentos, "el tímpano remuge" y hace correr a Attis a los bosques, como en el verso de Simonides la gala hace correr al león con el sonido del pandero de Cibeles. El rol de los leones, en este caso, es el de poner a *la loca* en su lugar.

Cuevas

Es conocida la versión de mediados del siglo -II del epigrama helenístico atribuido a Simonides y que se repite en otras fuentes, donde el personaje es un* gall* que, acechad* en una cueva por un león, hace sonar el gran tambor sagrado de la diosa y el sonido ahuyenta a la fiera pero, en realidad, más miedo le daba a la fiera est* oficiante, mitad-mujer, de vestidos y largos cabellos teñidos de rubio. Esta escena de la cueva, el león y el pandero se basaría a su vez en un fragmento previo de Stesicoro (Calabria, -630 / -555):

"An ox-eating lion came to the cave-mouth; with the flat of his hand he struck the great timbrel he was carrying, and the whole cave rang with the din: the forest beast could not abide the holy booming of Kybele and raced quickly up the forested mountain, afraid of the goddess' half-woman servant --who hung up for Rheia these garments and yellow locks. (Stesichorus, Fragment 59)

Carrera de Atalanta y pesos de oro

Ovidio narra en el libro X de su Metamorfosis una historia que también arroja algo de luz sobre la identidad de los leones, siendo una de las fuentes principales. Orfeo canta la historia de Venus, quien le cuenta a su joven amante, Adonis, la historia de Atalanta e Hipómenes, la carrera a pie, la transformación en leones y la muerte de Adonis, atacado y despedazado por un jabalí. También Orfeo, el bardo tracio que participó de la argonáutica, fue despedazado. Aunque los autores clásicos dan diversas razones, en casi todos los casos Orfeo es atacado por un grupo de mujeres en

rito extático. Higino, en su *Astronómica* (§ 2.7.5) dice que fue muerto por su gusto por los muchachos: "Some say that because Orpheus first favored love for youths, he seemed to insult women, and for this reason they killed him." (Higino, 1960:275). Ovidio (*Met.* X.84) sostiene que (Orfeo) "para los pueblos de los tracios, fue el autor de transferir el amor hacia los tiernos varones", reforzando la idea de extranjerismo y barbarismo de las prácticas sexuales con varones jóvenes. Orfeo, por supuesto, es representado siempre con gorro frigio.

Reproducimos a continuación una selección de los versos 560 a 705, traducidos por Ana Pérez Vega (2008¹⁰⁵). Dice Venus a Adonis:

«Quizás hayas oído de una mujer que en el certamen de la carrera superó a los veloces hombres... [560] ... los superaba, y decir no podrías si por la gloria de sus pies, o de su hermosura por el bien, más destacada fuera. Al interrogarle ella sobre su esposo, el dios: «De esposo», dijo, «no has menester, Atalanta, tú. Huye del uso de un esposo. Aun así no le huirás y de ti misma, viva tú, carecerás». [565]

Aterrada por la ventura del dios, por los opacos bosques innúbil vive y a la acuciante turba de sus pretendientes, violenta, con una condición ahuyenta y: «Poseída no he de ser, salvo», dice, «vencida primero en la carrera. Con los pies contended conmigo. De premios al veloz esposa y tálamos se le darán; [570] la muerte el precio para los tardos. Tal la ley del certamen sea». (...)

Esta amenaza, de perder su vida en caso de casarse, le había sido proferida a Atalanta en el pasado. O esa es la excusa por la cual no desea casarse y establece estas carreras como condición para desposarse. Hasta que se presenta Hipómenes, descendiente de Neptuno, de cuya juventud Atalanta se conmueve, todavía un niño y ya arriesga su vida por un matrimonio heterosexual.

...la Esqueneide¹⁰⁶ lo contempla y duda si ser superada o vencer prefiera, y así: «¿Qué dios a éste, para los hermosos -dice- injusto, [610] perder quiere y con el riesgo le ordena de su amada vida este matrimonio perseguir? No merezco, a juicio mío, tanto. Y no su

105 Los números entre corchetes que aparecen en la traducción hacen referencia a los números de línea de la versión latina.

106 Atalanta, hija de Esqueneo.

hermosura me conmueve -podía aun así de ella también conmoverme-, sino el que todavía un niño es. No me conmueve de él sino su edad. (...) [615]

Sin embargo, sabiendo que la prueba se presentaba difícil, Hipómenes invoca la ayuda de la diosa Venus (Citerea). Ésta lo escucha y atiende a su solicitud, acercándole las famosas frutas de oro, indispensables para alcanzar a la veloz Atalanta.

...llevaba, en número de tres, arrancadas de mi mano, unas frutas de oro, y sin que nadie ver me pudiera, salvo él mismo, a Hipómenes me acerqué y le instruí de qué su uso en ellas. (650)

(...)

Le añaden ánimos al joven el clamor y el favor y las (655)

palabras de quienes decían: Ahora, ahora de aligerar es el tiempo, Hipómene, apresura, ahora de tus fuerzas usa todas. Rechaza la demora: vencerás». (...) Oh, cuántas veces, cuando ya podía pasarlo, demorose, (660)

y contemplado mucho tiempo su rostro a su pesar lo dejó atrás. (...) Entonces al fin de los tres uno, de los retoños del árbol, envió el descendiente de Neptuno. Quedó suspendida la doncella, y del nítido fruto por el deseo (665)

declina su carrera y el oro voluble recoge. La deja atrás Hipómenes: resuenan las gradas del aplauso. Ella su demora con rápida carrera, y los cesados tiempos, corrige, y de nuevo al joven tras sus espaldas deja. Y de nuevo, con el lanzamiento de un fruto demorada, del segundo, (670)

es alcanzada, y pasa ella al varón. La parte última de la carrera restaba. «Ahora», dice, «acude, diosa, autora de este regalo». Y a un costado del campo, para que más tarde ella volviera, lanza oblicuamente, nítido, juvenilmente, el oro.

Atalanta sabe que los frutos de oro sólo la demoran, y duda sobre recogerlos y ser cómplice de la trampa que le tienden. Se resiste a perderse a sí misma en matrimonio. Por eso la diosa la obliga:

Si lo buscaría la doncella pareció dudar, la obligué (675)

a recogerla y añadí, por ella levantada, pesos a la manzana y la impedí a la par por el peso de su carga y la demora, y para que mi discurso que la propia carrera no sea más lento, atrás dejada fue la doncella: se llevó sus premios el vencedor.

Pero el joven, creído del valor de su esfuerzo individual y su logrado mérito, olvida rápidamente la ayuda recibida por parte de la diosa.

«¿Digna de que las gracias me diera, de que del incienso el honor (680)

me llevara, Adonis, no fui? Ni las gracias, olvidado, me dio ni inciensos a mí me puso. A una súbita ira me torno y, dolida por el desprecio, de no ser despreciada por los venideros, con un ejemplo me cuido y a mí misma yo me incito contra ambos¹⁰⁷.

Venus se incita a sí misma contra la pareja y, aunque el desagradecido fuera Hipómenes, ambos sufren el castigo. Venus incita a Hipómenes a tener sexo en un recinto sagrado de Cibeles, escondido en el bosque.

Allí, el intempestivo deseo de yacer con ella se apodera de Hipómenes, excitado por la divinidad nuestra. De luz exigua había cerca de esos templos un receso, (690)
a una caverna semejante, de nativa pómez cubierto, por una religión primitiva sagrado, adonde su sacerdote, de leño, había llevado muchas representaciones de viejos dioses.

La pareja ingresa a la cueva ocupada por imágenes sagradas a Cibeles. El sexo de los jóvenes ofende a la Gran Madre y a los viejos dioses:

Los sagrados objetos volvieron sus ojos, y coronada de torres la Madre (695)

en la estigia onda a los pecadores duda si sumergir. Condena leve le pareció. Así pues, unas rubias crines velan, poco antes tersos, sus cuellos, sus dedos se curvan en uñas, de sus hombros unas espaldillas se hacen, hacia su pecho todo su peso se va, las supremas arenas barridas son de su cola. (700)

Ira su rostro tiene, en vez de palabras murmullos hacen, en vez de sus tálamos frecuentan los bosques y, para otros de temer, con su diente domado aprietan de Cíbeles los frenos, los leones. De ellos tú, querido mío, (...) (705)

rehúye....

En este relato, Ovidio da la narración más completa del mito de la carrera hasta la transformación en leones de Atalanta e Hipómenes. En esta historia encontramos varios elementos

107 Como el fiero león de Cibeles se incita a sí mismo para cazar a Atis, arrepentida por desgarrarse los pesos.

de interés: El oráculo mandando la soltería a Atalanta, so pena de perderse a sí misma («De esposo», dijo, «no has menester, Atalanta, tú. Huye del uso de un esposo. Aun así no le huirás y de ti misma, viva tú, carecerás»), pero imposibilitada de sustraerse al designio divino y al complot de Venus para conseguir su sumisión al matrimonio casto y aceptable socialmente, Atalanta termina pagando el precio de la impiedad y desagradecimiento del joven Hipómenes, beneficiado por Venus con las manzanas de oro que le permiten ganar la carrera con trampa.

La presión social y familiar que organizaba certámenes y entregaba coronas de premiación aparece como (una proto-) "heterosexualidad obligatoria" ("compulsory heterosexual orientation" Rich, 1980, p. 4). El matrimonio de Atalanta no es una cuestión privada sino una institución social, bien normada, que impone las reglas que la condenan a la despersonalización, "de ti misma, viva tú, carecerás" [565]. Esta idea se completa con el destino final, cruelmente pedagógico, de Atalanta y su joven amante: "para otros de temer, con su diente domado aprietan de Cíbeles los frenos" [705].

Por la fuerza de la diosa, los fieros leones son domados y convertidos en serviles bestias de tiro, como Lucio, el burro de Apuleyo. Como tales, los leones tendrán la *tarea sucia* de ejercer la violencia disciplinadora contra quienes transgredan las normas de la Madre. Estos dos leones se multiplicaron en gran cantidad de representaciones, hasta la actualidad.

Sexualidades leoninas

En varias ocasiones se menciona que estos dos leones nunca se miran entre ellos. Algunos autores interpretaron que eran un león y una leona. Frazer, traductor y comentarista de Apolodoro, menciona en la edición de 1921 que los mitógrafos antiguos consideraban que las leonas sólo se apareaban con leopardos y no con leones:

The sacrilege and its punishment are recorded also by Hyginus, *Fab.* 185; Serv. Verg. *A.* 3.113; and the First Vatican Mythographer (*Scriptores rerum mythicarum Latini*, ed. Bode, I, p. 14, *Fab.* 39). The reason why the lovers were turned into a lion and a lioness for their impiety is explained by the ancient mythographers to be that lions do not mate with each other, but with leopards, so that after their transformation the lovers could never repeat the sin of which they had been guilty (J.G. Frazer en Apolodoro 1921, p. 392 n.154).

La conversión en leones fue un castigo para evitar el apareamiento, incluso el heterosexual, como en la *Dionisiaca* de Nono de Panópolis, donde Atalanta y su marido (inflamados por la vengativa pasión enviada por Venus) tienen relaciones sexuales en un espacio sagrado y Júpiter es quien los transforma en "*león y leona, animales a los que los dioses niegan el coito del amor*"

(...) inflamed with passion through the anger of Venus, he lay with Atalanta in the shrine, and Jupiter because of this changed them into lion and lioness, animals to whom the gods deny intercourse of love. (Nono, 1940, *Dionysiaca* XII, p. 185)

Suetonio

Suetonio (69-122), en *Vidas de los Doce Césares* 3,44, refiere a una obra de arte, "a picture, painted by Parrhasius, in which the artist had represented Atalanta in the act of submitting to Meleager's lust in the most unnatural way" (Suetonio, 1889, p. 3,44). Desafortunadamente la obra se perdió y no sabremos cuál era para Suetonio la forma más antinatural de aparearse. En *Monumens de la vie privée des douze Césars*, publicado en 1780, Pierre-François d'Hancarville, incluye una ilustración que hace referencia a esta obra de Parrhasius.¹⁰⁸

En cualquier caso, se castiga a Atalanta (e Hipómenes, o Melanión o Meleagro... el compañero parece ser casi indistinto en las diferentes versiones) a llevar una vida asexual convertida en leona, o en león. En algunas ocasiones, ambos se representan como leones machos, siendo el objetivo de la metamorfosis impedir la copulación ¡como si los leones machos no se aparearan entre sí!

Naturaleza contra natura

Vale mencionar que la idea de que los animales tienen relaciones "naturalmente heterosexuales" y que "la diversidad es una anomalía antinatural" fue un discurso que trascendió a los naturalistas y geógrafos clásicos y permeó la ciencia durante siglos, aparentemente indiferente a la "revolución científica". Algunos ejemplos, incluso, son contemporáneos de Lola Mora, pero los ejemplos se multiplican durante todo el siglo XX. Los títulos de algunas de estas publicaciones son bastante elocuentes:

108 d' Hancarville, 1780, p. 128, il. 9. m

"Sexual Perversion in Male Beetles" (1896), "Sexual Inversion in Animals" (1908)¹⁰⁹, "Disturbances of the Sexual Sense [Baboons] (1922), "Pseudomale Behavior in a Female Bengalee (1957), "Aberrant Sexual Behavior in the South African Ostrich" (1972), "Abnormal Sexual Behavior of Confined Female *Hemichienus auritus syriacus* (Puercoespín de orejas largas)" (1981), "Pseudocopulation in Nature in a Unisexual Whiptail Lizard" (1991) ... (Bagemihl, 1999, p. 89)

Volviendo a los leones, es evidente que estos grandes felinos no sólo se aparean entre sí sino que también tienen a menudo comportamientos homosexuales: ¿Cómo pudo haber escapado ese dato a siglos de mitografía?

Bagemihl, en su monumental obra *Biological Exuberance* (1999), sostiene que los leones constituyen parejas del mismo sexo, a veces monógamas (p.21), que exceden en estabilidad y duración las uniones de distinto sexo, las cuales apenas existen más allá de las épocas de apareamiento (p. 23). Tanto los leones como las leonas sostienen relaciones homosexuales, pero son especialmente los machos quienes establecen relaciones homosexuales duraderas (p. 28). Los machos nómadas forman vínculos largos con otros machos, más fuertes que los vínculos heterosexuales entre residentes (p. 432). 47% de los vínculos entre ejemplares nómades son entre machos y 37% entre hembras, incluso cuando tienen amplia disponibilidad de ejemplares del sexo contrario (p. 434). Por otro lado las relaciones homosexuales entre leones son más afectuosas que las relaciones heterosexuales (que suelen ser bastante violentas) y las hembras tienden a formar comunidades entre ellas, con cuidado común de crías (p. 435). Nada indica que lo natural en los leones sea la heterosexualidad. Pero, como en los casos precedentes, las explicaciones y narrativas sobre lo natural, lo esperable y sus disidencias, abundan también en los relatos sobre Atalanta, en su estado previo al leonino.

Vida de Atalanta

Hay muchas leyendas y versiones de la historia de Atalanta, sus orígenes, sus padres y madres, debates sobre si es siempre la misma o si eran dos (una arcadia y otra beocia), relatos sobre su exposición a las fieras en el monte Partenio, por no haber nacido varón, haber sido amamantada

109 Publicado como "L'inversion sexuelle chez les animaux", por Grollet & Lepinay en 1908 en la *Revue de Hypnotisme* 23, pp. 34-37.

por una osa (enviada por Artemisa) y encontrada por cazadores, criada entre animales salvajes y dedicada a la caza y la vida en los bosques, devota a la diosa cazadora, su juventud como partícipe en el viaje de los Argonautas, vencedora en los juegos funerarios y exitosa en la caza del jabalí de Caledonia, sobre la exposición de su hijo Partenopeo¹¹⁰ para ocultar un embarazo extramatrimonial producto de una relación furtiva con un héroe casado, etc. Para los detalles sobre las diversas versiones del mito de Atalanta recomiendo algunos artículos de la bibliografía.¹¹¹

Cada una de estas historias tiene diversas versiones, que se han ido transmitiendo a través de las artes, sin escapar a la filosofía, la religión y otros tratamientos y usos que tuvieron estas narrativas, en general moralizantes. Veremos algunos ejemplos de la literatura y las imágenes transmitidas hasta el comienzo del siglo XX.

Los estudios más completos sobre las representaciones de Atalanta en la producción cultural mediterránea los encontré en las tesis de María Jesús Franco Durán (*El mito de Atalanta e Hipómenes: fuentes grecolatinas y su pervivencia en la literatura española*, Universidad Complutense de Madrid, 2016) que se ocupa especialmente de fuentes y derivaciones literarias, y en la de Daniela Filipa dos Santos Pereira (*O mito de Atalanta. Das fontes clássicas à receção na arte ocidental*, Universidade de Coimbra, 2016) que documenta las apariciones de Atalanta en fuentes iconográficas. Entre ambos trabajos puede hacerse un mapa muy completo de las manifestaciones y apariciones de Atalanta desde el período homérico hasta el siglo XX.

En la Grecia clásica podemos encontrar representaciones de Atalanta en vasos de cerámica pintada de los siglos -VII y -VI, y en narraciones de poetas y filósofos griegos y romanos de los siglos -V a III.

Atalanta es presentada como una figura liminal, criada en los bosques, virilizada, distinta a las jóvenes griegas, que revierte el orden natural, ya que no es presa sino cazadora. Será representada

110 "That is Parthenopaeus, Atalanta's son", dice Eurípides (1938) en *Phoenissae*, 150.

111 Especialmente Boardman (1983), "Atalanta"; Swain (1988), "A Note on Iliad 9.524-99: The Story of Meleager"; Barringer (1996), "Atalanta as Model: The Hunter and the Hunted"; Berbel (2017), "La figura de Atalanta a través de la estética modernista"; Rodríguez López (2018), "Atalanta e Hipomenes: recreación iconográfica de un mito"; Ciabaton (2020), "Multiplicity (Intertextual et al.) in Metamorphoses 10.560–707: Atalanta's Duplicity Unveiled", entre otros.

como extranjera, con vestimenta y botas escitas, gorro frigio, a veces con pieles de animales, como las feroces Ménades, o como Amazona (Barringer, 1996).

Ceneo el Invulnerable

En sus aventuras, Atalanta no sólo se dedica a actividades masculinas, sino que las comparte con el primer varón trans que retrata la mitología: Ceneo. El joven, hijo del rey de los Lapitas, fue asignado mujer al nacer. Fue violado por Neptuno en su juventud, y el dios le ofrece una reparación. Ceneo pide ser convertido en hombre y se le concede el favor. Como varón, participa en la cacería del jabalí de Caledonia y en la Argonáutica, acompañando a Atalanta en sus aventuras. Muere por un ataque de centauros. La más antigua referencia literaria aparece en la *Ilíada* 1, 266, y Ovidio lo vuelve a popularizar en sus *Metamorfosis* XII, 18-209.

Atalanta medieval

En la Edad Media vemos aparecer escenas de la metamorfosis de Atalanta e Hipómenes en leones, influenciada por el relato ovidiano. Por ejemplo, el grabador anónimo que ilustra una traducción de las *Metamorfosis* de Ovidio, basándose en los diseños del grabador alemán del Renacimiento, Virgil Solis. Una copia, se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Reims (inv. 2007.0.550.104)¹¹²

Es de destacar que el grabador decidió dar a Atalanta el aspecto de una leona, no de un león macho, quizás siguiendo a Paléfato (siglo -IV), quien en el capítulo 14 de su libro *Sobre Fenómenos Increíbles*: cuenta esta historia sobre Atalanta:

On prétend qu'Atalante fut métamorphosée en lionne et que Milanion fut changé en lion. Voici ce qui en est : Atalante et Milanion chassaient ensemble. Milanion parvint à séduire Atalante et la fit entrer avec lui dans une grotte. Cette grotte était la retraite d'un lion et d'une lionne. Ces animaux entendant la voix de leurs nouveaux hôtes s'élançèrent sur eux et les dévorèrent. Quelque temps après, le lion et la lionne sortant de la grotte, les compagnons de chasse de Milanion crurent que c'étaient les deux amants qui avaient revêtu cette nouvelle forme, et, en rentrant dans la ville, ils

112 Museo de Reims, Anónimo (s/f) Atalanta e Hipómenes convertidos en leones [Grabado].

répandirent le bruit que Milanion et Atalante avaient été transformés en lions (Paléfato, 1838, p. 28).

En esta explicación racionalizante, Paléfato sostiene que Atalanta y Melanión¹¹³ fueron convertidos en leona y león respectivamente, pero que en realidad cazaban juntos, que Melanión sedujo a Atalanta y la hizo entrar en una cueva donde se encontraba una pareja de leones; los animales, advertidos por la voz humana, atacaron y comieron a la pareja. Cuando la leona y el león salieron de la cueva, los compañeros de caza de Melanión creyeron que eran los amantes que se habían transformado en leones y así lo hicieron saber a la gente del poblado vecino. Heráclito Paradoxógrafo (Ss. I / II), en *De incredible* 12, cuenta la misma historia racionalizada, pero llama al pretendiente Hipómenes. Para Torres Guerra, tanto Paléfato como Heráclito muestran el

empeño por justificar el mito antiguo y hacer ver que lo que se relata en él no es absurdo aun cuando nos lo pueda parecer en una primera lectura. En su superficie, el mito puede presentar elementos ilógicos. Sin embargo, bajo esa superficie laten contenidos irreprochables. (Torres Guerra, 2010, p. 143)

Atalanta en Rubén Darío

Atalanta aparece miles de veces en la literatura y el arte europeo, y para fines del siglo XIX su figura es bien conocida en América. *Diálogo de una mañana de Año Nuevo* fue escrito por el poeta nicaragüense Rubén Darío en Buenos Aires, en diciembre de 1897. Los personajes son Atalanta y El Poeta, que hablan y cantan en turnos, mientras el poeta intenta avanzar sobre la virginidad de Atalanta.

El poeta, en su insistencia por quebrar la voluntad de Atalanta, no duda en traer a colación algunas violaciones célebres (Leda, Europa) para lograr poseerla, a ella y a todo lo que la rodea, logrando que deje atrás la caza y la vida libre de los bosques, se conmueva por un niño y se adecue al destino de las mujeres: pertenecer a un hombre.

113 Al respecto de los nombres de los compañeros de Atalanta, así como los nombres de sus padres, parecen intercambiables y se modifican en cada versión.

Otro texto en el que Darío se refiere a la heroína griega es *Envío de Atalanta*, del año 1899, donde el poeta invoca a Atalanta para hacer uso instrumental de su velocidad, para, en un entorno oriental, servir de mandadera entre el poeta y su *nostálgica mora*:

Corre, Atalanta, corre, y tus rosas al viento
dejen de su perfume la embriagadora estela;
corre, Atalanta, corre, vuela, Atalanta, vuela
veloz como el relámpago o como el pensamiento.
Deja atrás las montañas pintorescas,
en donde Diana
y sus ninfas hermosas,
al triunfo de la lírica mañana,
se coronan de rosas frescas.

...

Y en un palacio de oro maravilloso mira
a la bella señora
que nostálgica mora;
y dile de mi parte si ha llegado la hora
que mi espíritu anhela...
Y si dice que sí, ven al momento.
Corre, Atalanta, corre; vuela, alma mía, vuela
veloz como el relámpago y como el pensamiento... (Madrid, 1899)

Interesante resulta ver cómo el poeta nicaragüense que, con promesas de casamiento y sugerencias de violación, había conseguido la virginidad de Atalanta en 1897, está pidiéndole, apenas dos años más tarde, que cruce el mar corriendo para mandarle mensajes a una mujer mora.

Bohemia

Pocos años más tarde, el 12 de octubre de 1904, se fundaba en Buenos Aires el Club Atlético Atlanta, que llegó a ser conocido como "los bohemios" o "los judíos", asociado desde sus orígenes con migración y alteridad (Rein, 2013) y en Italia, el 17 de octubre de 1907, se fundó en Bérgamo (Lombardía) el *Atalanta Bergamasca Calcio*, club popularmente llamado "*La Dea*".

El club porteño fue bautizado Atlanta en homenaje al crucero *U.S.S. Atlanta II*, barco de guerra estadounidense que visitó Buenos Aires en diciembre de 1901 y en 1904 (Imas, 2012) y cuyos tripulantes disputaron juegos deportivos con residentes locales. El barco llevaba ese nombre en homenaje a la ciudad norteamericana de Atlanta (Georgia) que adoptó ese nombre alrededor de 1850, y según el antiguo gobernador Wilson Lumpkin, el nombre se basaba en el segundo nombre de su hija, Atalanta.¹¹⁴

En 1910, alrededor del primer Centenario y durante el período de los grandes encargos de estatuas europeas, en el Parque General San Martín (Mendoza) fue instalado un conjunto de dos estatuas representando a Atalanta e Hipómenes que "adornaba uno de los accesos al Kiosco de Música, actualmente desaparecidas. Se trataba de copias de los originales en mármol que adornaban los jardines del Palacio de Marly a comienzos del siglo XVIII. "Atalanta" fue realizada por Lepautre entre 1703 y 1705 sobre una estatua romana, a su vez basada en un original helenístico.... Réplicas de dichas obras eran realizadas por diversas fundiciones como Val d'Osne, Durenne y Thiriot. (Favre, 2015, p. 76)

En el año 1938 el Kiosco de Música fue demolido y las estatuas retiradas, desconociéndose su destino después de la renovación conservadora del parque (ibid. 141).

En cualquier caso, la historia de Atalanta que se plasmó plásticamente en la representación escultórica de los leones del carro de Cibeles, tanto en Italia como en España, es la que refleja su conversión en leones machos. Ilustramos esta sección con la reproducción de una estatuilla de Cibeles en un carro tirado por leones, pieza de bronce romana del siglo II, conservada en el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York. Este tipo de representación podría ser el antecedente directo de la Cibeles de Madrid, que también reproducimos más adelante.

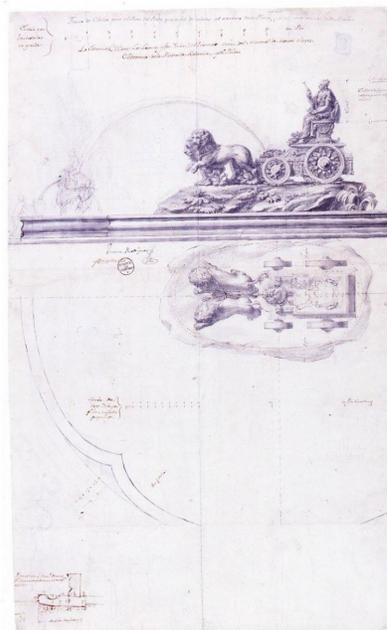
114 Ambrose, Andy (s/f), Atlanta. New Georgia Encyclopedia.



Img. 26. Carro de Cibeles, Roma, S. II. MetMuseum.

Plaza de Cibeles

El diseño original de la fuente de Madrid es del artista Ventura Rodríguez y el dibujo que se reproduce a continuación se conserva en el Museo Municipal de Madrid. En el texto que lo acompaña puede leerse:



Img. 27. Diseño de la Fuente de Cibeles, Ventura Rodríguez, 1777.

Planta y alzado de la fuente dedicada a la diosa Cibeles que representa a la Tierra, montada en un carro triunfal en el contexto del ambicioso esquema compositivo y simbólico del escenario de tradición clásica, inspirado en la *Iconología* de Cesare Ripa, pensado por el arquitecto Ventura Rodríguez para el Paseo del Prado.

Los leones fueron realizados por Roberto de Michel (1720-1786) quien tras haber hecho unas maquetas de cera, que hoy se conservan en la Casa de la Moneda, terminó su obra a finales de 1781. Son dos regios machos, de foscas melenas y majestuoso porte que, con la zarpa izquierda levantada, parecen dispuestos a proseguir su marcha de un modo acompasado, sin descubrir el flanco de su vigilancia, con pupila alerta y marcada con la misma técnica que la utilizada en los ojos de la diosa. En cuanto a ese darse la espalda, para no verse, sabido es que es parte del castigo impuesto a los célebres amantes, Hipómenes y Atalanta, como castigo a su impiedad. (González Serrano, 1994, p. 9)



Img. 28. Fotografía de los modelos de cera de los leones, conservados en la Casa de la Moneda, España (González Serrano, 1994).



Img. 29. Fuente de Cibeles, Madrid, Fotografía de Carlos Delgado.

La fuente es obra de los escultores Roberto Michel y Francisco Gutiérrez Arribas y fue realizada entre 1777 y 1782. Existen algunas copias exactas de esta escultura, donadas por España, una a

México, emplazada en la Plaza de Madrid del D.F. en 1980, otra donada a Japón en 1994 y una copia encargada por empresarios chinos ubicada en un barrio residencial de Beijing.¹¹⁵

Además de los leones atados al carro de Cibeles, en Madrid hay otro par de leones famosos. Al respecto de su identidad, se suscitaron acalorados debates durante 2012 y 2013. A ambos lados de la escalinata principal de acceso al edificio del Congreso de los Diputados, en Madrid, se ubican dos leones que, identificados como los leones de Cibeles, son popularmente conocidos como *Daoíz y Velarde*, porque imaginaron que su estampa reflejaba la imponente y la fiereza de los dos militares (Concostrina, 2019). Sin embargo, uno de los dos leones no presenta testículos, por lo cual se realizó una gestión para agregárselos. Se juntó dinero para el bronce y se presentaron proyectos para oficializar el trabajo, impulsados por el canal Historia; según Nieves Concostrina, la controversia “rozó el ridículo” en 2012 cuando el Canal Historia “se ofreció a donar un par de testículos para subsanar la supuesta pifia del león castrado”. (Concostrina, 2019).

En agosto de 2012, el Canal de Historia investigó las razones de la 'tara' de unos de los dos felinos de bronce que custodian el Palacio del Congreso, llegando a la conclusión de que no existía razón artística, histórica, biológica o de cualquier otro tipo que justifique la ausencia de ese elemento. (...) según el Gobierno, "muy posiblemente" se trate de "un defecto de origen", ocasionado en la propia fundición de la escultura al proceder a extraerla del molde, un trabajo que corrió a cargo de la Real Fundición de Bronces de Sevilla, que fue la encargada de transformar el metal que procedía de los cañones arrebatados al enemigo en la batalla de Wad-Ras en la guerra de África.¹¹⁶

En 2013, el Festival Iberoamericano de la Comunicación Publicitaria premia al Canal Historia por intentar recuperar los testículos de uno de los dos felinos del Congreso.¹¹⁷ Finalmente, al ser considerados patrimonio, se decidió que los bronce no podían ser modificados y se abortaron los esfuerzos para dotar de testículos al león. La *pifia, tara o defecto de origen* era patrimonio de

115 Aguilera Concepción (s/f)

116 El Gobierno desaconseja añadir testículos a uno de los leones del Congreso. *La Vanguardia*, 29/06/2014 15:25. <https://www.lavanguardia.com/politica/20140629/54411402042/testiculos-leones-congreso.html>

117 *El Correo* (Madrid), 2013.

Atalanta. Una reseña completa de los argumentos puede leerse en La Voz de Galicia del 24 de junio de 2014.¹¹⁸ Esta historia me llevó a pensar si los leones de Lola Mora serían también los leones de Cibeles, si puede rastrearse su genealogía a través de las imágenes y relatos clásicos, modernos y contemporáneos, para indagar en la identidad de los leones del Congreso Nacional.

7. NOTAS AL MARGEN

Ponga huevo...

Una vez instalados en la Plaza Hipólito Yrigoyen, Los Leones se convirtieron en parte del paisaje cultural jujeño, siendo frecuentemente pintados y apropiados por el pueblo, espacio de disputas y sitio de festejos deportivos, tal como los Leones de Cibeles en Madrid.

Durante los últimos años Los Leones estuvieron tapados, en medio de obras de restauración. La Sra. Valentina Millón, Directora de Patrimonio de la Provincia de Jujuy, fue muy amable en ofrecerme fotos de Los Leones tomadas durante el proceso de limpieza de los mármoles.



Img. 30. Los Leones, plaza Hipólito Yrigoyen, Dirección de Patrimonio Provincial, Jujuy.

En esta fotografía reproducida aquí, puede verse que Lola Mora, al separar las piezas del conjunto escultórico y prepararlas para ubicarse exentas, debió replantear la grupa trasera del león izquierdo, que había quedado expuesta al separar la figura de los bloques de El Comercio y La Libertad.

118 Europa Press, 2014.

Al completar la cola y anca trasera del león con una nueva pieza de mármol (tal como puede verse en el cambio de color y textura) Lola Mora decidió no dotar de testículos al león, aunque su pareja, el felino de la derecha, si los tenía. Tal decisión evidenciaría que Lola Mora era consciente de la identidad del león como Atalanta metamorfoseada, y lo habría marcado así los genitales de la fiera. Aunque tuviera una espesa melena que indicara su “masculinidad leonina”, la escultora decidió remarcar la diferencia sexual omitiendo los testículos de Atalanta.

Por alguna razón, ningún texto de la bibliografía sobre la obra de Lola Mora menciona una sola palabra sobre la diferencia sexual entre ambos leones machos. En Jujuy tuve oportunidad de conversar con la señora Silvia Rey Campero, autora del libro "Lola Mora de Hernández en Jujuy" y madre de la Directora Provincial de Patrimonio. En comunicación personal, indagando sobre la anatomía de Los Leones, la profesora fue muy vehemente al hacerme saber que "¡ambos leones tienen testículos!". Ella, que escribió un libro sobre la obra de Lola Mora, que reside en San Salvador, a metros de la escultura original, que incluyó en su libro esta misma fotografía, vio los testículos donde no existían. El cisheterosexismo puede afectar la visión y el análisis de las obras de arte.

Que pin que pan...

Así, como Atalanta y l*s gal*s pertenecen a los márgenes, las obras de Lola Mora fueron también relegadas. La Fuente de las Nereidas, por ejemplo, inaugurada en mayo de 1903, fue concebida para la Plaza de Mayo, instalada en el Bajo en el Paseo de Julio (donde hoy se encuentra el Monumento a Juana Azurduy) y posteriormente, en 1918, fue trasladada a la Costanera Sur, que estaba siendo inaugurada, y allí se encuentra hasta hoy en día.

En los 90, un “suceso policial” que involucró a dos travestis de Constitución, un taxista y a la Policía Federal, fue registrado por las cámaras de Crónica. La siguiente fotografía, de Adriana, travesti fallecida en 2015, trepada a la fuente de Lola Mora, en franca resistencia a la autoridad, fue tomada el 25 y publicada el 26 de enero de 1996.

Adriana fue demorada, terminó golpeada por la policía en el Hospital Argerich y fue entrevistada por Crónica TV, su historia se repitió durante algunos días de ese verano en *Crónica* (Buenos Aires): “Travesti desnudo en la Costanera” (25 de enero de 1996, p. 2), “Cayó travesti que asaltaba taxistas” (25 de enero de 1996, *Sexta*), “Travesti ‘pesado’” (1 de febrero de 1996), etc.

Las fotografías reproducidas a continuación pertenecen al archivo de Crónica en la Biblioteca Nacional Mariano Moreno (Argentina), Departamento de Archivos, Fondo Editorial Sarmiento, Archivo de redacción Crónica, AR00105323:2 y AR00105328:6; amorosamente conservadas y digitalizadas, fueron gentilmente enviadas por el Departamento de Archivos, al que llegué gracias a las redes de activismo lesbitransfeminista.



Img. 31. Adriana en Costanera Sur (25-1-1996), *Archivo de redacción Crónica* (1996), BNMM.

Si hay foto, hay video. Pero las reglas del cisheterosexismo se extienden hasta los bosques digitales en forma de censura. El video de *Crónica TV* del 25 de enero de 1996, 18:40, disponible el 4 de junio de 2023 subido por el usuario @DePaulelrusito, el 21-09-2012 y titulado *Que Pin Que Pan Crónica* estuvo disponible en Youtube y fue removido con la siguiente leyenda: “Este video se quitó debido a que infringe la política de YouTube sobre contenido sexual o imágenes de desnudos”.

Este suceso, de alguna manera, condensa la marginalización como destino para ciertas identidades. En la Costanera Sur confluyen los mármoles indecentes de Lola Mora y los *yires* de las travestis relegadas a los márgenes de la ciudad, como Atalanta y las galas se refugiaban en los montes y periferias para ocupar espacios más vivibles para sus vidas. Pero allí también quedaban a merced de la arbitrariedad y violencia disciplinadora de Las Fuerzas, especialmente la Federal. El

espacio aceptable para lo inaceptable es en los márgenes, en los bosques de la Diosa, en las montañas, atravesando los mares, en los límites exteriores de la *polis*, en la Costanera Sur...

Que valor!

Lola Mora es también contemporánea de Raúl Suárez, hombre trans casado con una mujer cis y primer empleado público trans de la administración nacional. Mientras ella trabaja en las obras para el Congreso Nacional, Raúl trabajaba en el Ministerio de Obras Públicas; Carlos Lambra ya había sido reconocido como un gran maestro de música por la sociedad porteña¹¹⁹, y diversos tipos trans aparecían en los diarios porteños.

Un ejemplo de estas co-presencias, lo constituye el semanario *Caras y Caretas* (Buenos Aires). Tal es el caso del N° 378 (1-1-1906), que presenta el vaso François donde está representado Ceneo siendo matado por los centauros, Atalanta cazando el jabalí de Caledonia y la Madre de los Dioses y los leones (p. 28) y las obras de Lola Mora para el Congreso (“Lola Mora en Roma. Las estatuas para Buenos Aires”, pp. 138, 140). No me cabe ninguna duda de que Lola Mora tuvo que haber leído este ejemplar.

Otro caso de co-presencias, en la revista *Fray Mocho*, lo encontramos el 28 de junio de 1912, cuando en la página 44 aparecen Los Leones del Congreso burlándose de los políticos, en la página 81 aparece Mme. Bonnet vestida con ropa masculina, esculpiendo, y en la página 85 se cubre la historia de E. Rodríguez, masculinidad trans viviendo entre Buenos Aires y Montevideo, donde intenta recuperar a su hijo, retenido por su padre.

Varios hombres trans fueron retratados en revistas de la época, como Carlos Lambra (*La Mujer*, 6-4-1900; *Caras y Caretas*, 20-5-1905), Jorge Gillson (*P.B.T.*, 13-1-1906), Arturo Aragón (llamado D. Vaccari, *Caras y Caretas*, 21-7-1906), M. López (*P.B.T.*, 23-3-1907), E. Rodríguez (*Fray Mocho*, 28-6-1912), entre otros. Ya en 1896 Eduardo Holmberg había publicado la primera novela policial argentina, *La bolsa de huesos*, en la que [SPOILER!] un tipo trans resulta ser el asesino.

En ese tiempo aparecen los artículos y reportes sobre uranismo o inversión sexual previamente citados, y el tema es acaparado por psiquiatras y otros profesionales de la salud, quitando a la

119 Raffetta, 2023.

justicia el dominio exclusivo del tema. La policía, como antiguos centauros, golpea con el brazo del cisheterosexismo racista.

En cuanto a las narrativas sobre los personajes trans, vemos algunas diferencias con el correr de las generaciones. En la tradición de Homero y Hesíodo, la transexualidad aparece unida a la intervención divina. Ceneo, Tiresías y otros personajes cambian de sexo por razones mítico-religiosas. En ese contexto los cambios de sexo humanos son dominio de las divinidades y sus oficiantes.

Atalanta fue contemporánea de Ceneo, el impenetrable. Asimismo, aparece en relatos latinos contemporáneos la figura de Megilo¹²⁰, un acomodado *trans* casado también con una mujer *cis*.

Encarnados

En el período helenístico y primeros siglos de nuestra era, los autores latinos comienzan a incorporar perspectivas humanas de dichos personajes, así las Galas de Apuleyo y el Megilo de Luciano representan a seres de carne y hueso, ya no salidos de la leyenda sino firmemente establecidos en la sociedad y evidentemente optando por estos devenires (también Ceneo había optado por su cambio de sexo, eligiéndolo voluntariamente¹²¹ a diferencia de Tiresías, a quien le fue impuesto y buscó revertirlo:¹²²

Venus para él era, una y otra, conocida, pues de unas grandes serpientes, uniéndose en la verde espesura, sus dos cuerpos a golpe de su báculo había violentado, y, de varón, cosa admirable, hecho hembra, siete otoños pasó; al octavo de nuevo las mismas vio y: «Es si tanta la potencia de vuestra llaga», dijo, «que de su autor la suerte en lo contrario muda: ahora también os heriré». Golpeadas las culebras mismas, su forma anterior regresa y nativa vuelve su imagen (Ovidio, *Met.* III, 323-331).

120 Luciano, Diálogos de las Cortesanas, 5

121 Ovidio, *Met.* VIII, 199-207

122 Son muchísimas las apariciones de (¿varios?) Tiresías, diversas las versiones sobre sus cambios de sexo (de uno a seis cambios a lo largo de su vida, según las distintas versiones) y las circunstancias de su vida y de su muerte. Dante, por ejemplo, en el Canto XX de la Divina Comedia, lo ubica en el 8vo Círculo del Infierno, reservado a los personajes fraudulentos.

Tanto las Galas como Megilo tienen voz propia y sus voces suenan extremadamente plausibles. Casi nos parece estar oyendo a un grupo de travestis del *Gondolín*¹²³. En todos estos casos, la posibilidad del vínculo matrimonial aparece en el relato, y algunos de estos personajes tienen sus propios hijos (Ceneo, Tiresías).

El cisexismo toma forma aquí poniendo la idea de *matrimonio* en suspenso. En el caso de las galas, a través del chiste: al traer el burro (el metamorfoseado Lucio), las galas reprochan a su líder que se trajo "*un marido para ella sola*"¹²⁴. En el caso de Megilo, a través de las traducciones que ponen en duda los términos utilizados, intentando interpretar que Megilo no estaría "casado" sino que la palabra debería tener otro sentido, o insistiendo en usar el nombre femenino del personaje que reclama el respeto de su nombre masculino, como es el caso de Boehring (2010)¹²⁵.

En ambos casos lo que se trasluce es la idea de que, al igual que las mujeres autónomas, las machonas y las asexuales, las personas trans no están destinadas al matrimonio y la vida familiar tal como son entendidas en la sociedad cisheteronormal.

8. CONCLUSIONES

En este aparente desorden de citas de voces del pasado, ordenadas con criterios volubles que se ahijan en tradiciones enciclopedistas occidentalizadas, vistas desde un punto de vista *raro*, eché -arbitrariamente- algo de luz sobre algunos textos previamente iluminados, y fui encontrando en ellos, más y más referencias a existencias descisheterosexualizadas, señaladas en leyendas, canciones, poesías, relatos de viajeros, obras de divulgación, en fin, en el arte, la religión, la estatuaria pública y la prensa. Estas fuentes confirman que tanto en la antigüedad como en la modernidad, los discursos a propósito de las personas trans* son muy similares y evidencian la

123 Hotel *Gondolín*, hotel y refugio de la comunidad travesti-trans en el centro de Buenos Aires, existente desde 1987 y constituido como Asociación Civil en el año 2003 (Nana Pe, 2001).

124 Apuleyo, 1983: 244.

125 En *Pratiques érotiques antiques et questions identitaires : ne pas prendre Lucien au mot*, Boehring, ya desde el título, reconoce que no tomará al pie de la letra las palabras de Luciano.

continuidad del cisexismo en la cultura (de la misma manera que sucede con el heterosexismo y el *sexismo-a-secas*).

Este trabajo partió de la hipótesis de que los leones de Lola Mora en el Congreso Nacional representan a Atalanta e Hipómenes y que su leyenda y genealogía evidencian rasgos de cisheterosexismo que se remontan a los tiempos clásicos y se mantienen durante la modernidad.

Así, en el *Motivo escultórico N°2 (sur)* de la fachada del Congreso que da a la Avenida Entre Ríos encontraríamos una representación de la soberanía, en la figura de la Libertad, ubicada en la posición de la diosa Cibeles, acompañada por El Comercio, un joven de menor tamaño que recuerda la figura de Attis como acompañante de la Diosa. Los dos leones completan la evocación de una divinidad rodeada de elementos raros.

Si los leones del Congreso Nacional representan la pareja de Atalanta e Hipómenes, castigados por Cibeles, convertidos en leones y ungidos a su carro, la figura de Cibeles ha sido reemplazada por la de la Libertad. Esta alegoría lleva el gorro frigio típico del paredro o joven acompañante de la Diosa, Attis en la mitología y culto. De alguna manera, Lola Mora obra una transposición entre las figuras del mito romano y las de las alegorías nacionales. Attis parece haber tomado la delantera, ocupando el lugar de la diosa. Su joven compañero evoca las masculinidades trans que se mencionan tanto en los relatos sobre el culto como los personajes que habitaban las tradiciones clásicas y los que poblaban las páginas de diarios y revistas de la época. Presente, aunque opacado por la imponente prestancia femenina.

Los dos leones que acompañan a las alegorías, corresponderían a las figuras de Atalanta e Hipómenes, de la misma manera que los leones del Congreso de los Diputados de Madrid y los de las fuentes y carros de Cibeles reproducidos en innumerables obras. La falta de testículos que presenta uno de los leones corroboraría la hipótesis de una identificación *cisexista* con Atalanta, aquella que aunque *parezca macho*, no tiene testículos, depositarios de la “verdadera” (cis) masculinidad.

La asociación de Lola Mora con una mujer francesa con la que se insinúa que habría tenido una relación amorosa, y el énfasis de algun*s autor*s para subsumir esa relación a una imaginaria melancolía por el fracaso de su matrimonio con Hernández, o asumir que sus emprendimientos mineros fueran un modo de olvidar el amor perdido del exmarido, el énfasis en el uso del apellido

"de Hernández" aunque haya estado unida al esposo apenas unos pocos años, no hacen más que reforzar la frágil "heterosexualidad" de Lola Mora.

La falta de feminidad de Lola Mora (pese a sus esfuerzos por fotografiarse con elegantes vestidos femeninos, además de las imágenes tomadas en su taller, donde se la muestra trabajando con su ropa "masculina") y su pertenencia a círculos masculinos de artistas e intelectuales, como puede verse en fotografías publicadas por el semanario *Caras y Caretas* (Buenos Aires) en fecha de su inauguración de la Fuente, se convierten en una aparición permanente en la bibliografía, tanto en la de la época como en la contemporánea. La cita a su vestimenta masculina es tan recurrente como los comentarios sobre su color de piel.

Aparentemente, los escultores encargados de la restauración de las obras de Lola Mora llevan apellidos españoles, franceses e italianos, y aparecen como conservadores de la "esencia iconográfica". Entre los obreros y artesanos se multiplican los apellidos andinos, los saberes familiares y comunitarios, indispensables para la materialización de las obras. Al mismo tiempo, los restauradores y obreros son todos varones, mostrando ahí un resultado de la división racial y sexual del trabajo, similar a la debatida en tiempos de Lola Mora. Es posible que tanto ella como sus ayudantes del sur de Italia fueran vistos como *marrones*, tanto en Roma, como en Rosario y en Buenos Aires. De aquellos, decía Manuel Lara, la artista se distinguía empolvándose (1935, p. 20).

Los personajes del grupo escultórico estudiado pueden ser analizados bajo la misma luz. La Libertad, con su gorro frigio y el joven a su lado, en escala menor, los leones, remiten a la imagen de Cibeles con Attis, la diosa que inspira la *locura* que explica el cambio de sexo de Attis y que conduce a la metamorfosis de Atalanta, la que encabeza procesiones y recibe culto por parte de las galas, quienes -si el relato de Apuleyo es verosímil- suenan bastante como un grupo de amigas travestis. La corona amurallada, que aparece en la Cibeles romana y española, y en la Italia Turrita, es cambiada por el gorro frigio, cuyo significado migró, de "oriental" y "extranjero" a significar la "libertad" y, en tiempos de la Revolución Francesa, pasó a adornar la cabeza de la Libertad / República, en los siglos siguientes.

Las discusiones sobre el género, los debates sobre Naturaleza y Cultura en la construcción del género, el travestismo, los cambios de sexo y de género tenían una larga trayectoria para cuando los leones de Lola Mora se instalaban en el Congreso Nacional. No sería anacrónico pensar que

algunas de estas ideas estuvieran en cabeza de la escultora. Es evidente que conoce los clásicos, y podría estar empapada en las discusiones sobre el género y la sexualidad que se estaban discutiendo y publicando en esos años de comienzos del siglo XX.

Las burlas de los poetas, la curiosidad morbosa, las violencias de los centauros, las malgeneraciones, los reportes sobre el "verdadero" o sobre el "usurpado" sexo, son todas expresiones del cisheterosexismo, que parecen resumirse en el poder de la Madre, la que convierte a Atalanta e Hipómenes en leones machos, destinados a no mirarse nunca y jamás volver a aparearse. Es evidente que Atalanta, Ceneo, la Madre de los Dioses y sus Leones ilustrados en el vaso François, estaban vigentes en el contexto cultural porteño de la primera década del siglo XX.

Finalmente, y sabiendo que todas las comparaciones son odiosas, van algunas semejanzas entre las narrativas sobre Atalanta y Lola Mora.

Omnipresente en las escenas de caza, el jabalí es símbolo de Atalanta en referencia a la expedición de Caledonia. *La Fuerza*, alegoría cuyas ilustraciones mencionamos previamente, lleva un escudo con león y jabalí. El escudo de armas de la familia Mora también lleva un jabalí. Puede ser una perfecta casualidad, pero es evidente que el simbolismo del jabalí obra como señal de una identidad y una tradición que se remonta a los orígenes (sean estos familiares o míticos).

Lola Mora quedó huérfana de padre y madre con pocos días de diferencia, durante su adolescencia. Siendo aún menor de edad, quedó a cargo del marido de su hermana. Atalanta fue expuesta al nacer en el monte Partenio y recogida por una osa. Fue criada por cazadores. En ambas historias se enfatiza el lugar vulnerable de la mujer o niña que ni es hombre ni tiene uno que la defienda, debiendo ser criada por cazadores la una, administrada por los varones de la familia la otra. En ambos casos, con siglos de diferencia, la autonomía de las mujeres está fuera de la discusión, aunque la realidad las lleve a desarrollar vidas autónomas. Lola Mora fue celebrada como artista y reconocida más allá de su época. También Atalanta fue laureada, como cazadora, como luchadora y como corredora.

Se dice de Lola que tuvo un fugaz romance con un joven político tucumano (quizás Benjamín Aráoz) y de esa unión habría nacido un hijo extramatrimonial. Atalanta, aparentemente con Meleagro, tuvo también un hijo fuera del matrimonio: Partenopeo (cara de virgen), también expuesto en el monte Partenio, como su madre; llegó a la adultez y participó en diversas aventuras,

destacándose por su valor y belleza. Lola Mora se casó con el joven Hernández, varios años menor. Atalanta con Hipómenes, bastante más joven que ella. De ambas se dice que las sedujo la juventud del varón. Lola Mora tardó muchos años en casarse, para los estándares de la época. Y su matrimonio duró muy pocos años. También Atalanta rehuyó el casamiento, imponiendo la carrera como obstáculo a las pretensiones matrimoniales masculinas.

Lola Mora anduvo por Europa y por Argentina, sin padre ni marido, haciendo despliegue de una autonomía que las mujeres de su tiempo no gozaron. También Atalanta residía en los bosques, sin autoridad paterna ni marital. Lola Mora fue una y otra vez empujada a la heterosexualidad, por ejemplo cada vez que un autor o autora hace énfasis en su matrimonio con Hernández, omitiendo -salvo una honrosa excepción- cualquier referencia a su vínculo con Mme. Bonnet y otras artistas contemporáneas, sobre cuya homosexualidad o bisexualidad se rumoreaba tanto en Italia como en Argentina. Lo mismo sucede a Atalanta, a quien se le impone la heterosexualidad a través de la trampa divina, y el consiguiente matrimonio.

Lola Mora viaja a Europa y recorre ciudades y países en su trayecto formativo y profesional. Atalanta viaja entre bosques y montañas, incluso en la larga excursión de los Argonautas. La capital italiana es para Lola Mora el lugar de su formación y desarrollo y donde brilla como artista, donde se le rinden los más altos honores en contacto y donde entra en contacto con las máximas autoridades argentinas e italianas. Atalanta llega a Roma en forma de leyendas y versos, y también en forma de león atado al carro de Cibeles. Roma se transforma entonces en un centro que irradiará elementos culturales que entrelazan a ambas.

Lola Mora fue famosa como Escultora, pero también incursionó en otros rubros masculinos: innovando con el cine, diseñando obras públicas, explorando la minería de recursos naturales innovadores. Aunque tuvo bastantes inconvenientes en la administración de sus bienes, justamente por ser mujer. También Atalanta se la pasó haciendo *cosas de machos*: fue cazadora, viajera, luchadora, exploradora, atleta y amante. Tanto Lola Mora como Atalanta son representadas en escenas rodeadas exclusivamente de hombres: Lola en las fotos de agasajos e inauguraciones, Atalanta en pinturas de la Argonáutica y la expedición a Caledonia.

La Fuente de Venus (o de las Nereidas) es quizás la obra más famosa de Lola Mora, en ella narra el nacimiento de la diosa luego de la castración de Cronos por Zéus. Es la misma diosa que luego

cuenta a Adonis la historia de Atalanta, justamente para prevenir a su amante de *los animales filosos que no dan la espalda al combate*, justamente los leones del Congreso.

Lola Mora, extranjera en Roma, modela el gorro frigio como símbolo republicano. Los pintores antiguos usaban el gorro frigio como símbolo de extranjería, así son representados con gorro frigio Attis, Perseo, los Reyes Magos y, por supuesto, también Atalanta. Su extranjería fue más sexual que étnica, al mantenerse fuera de la sociedad griega por su rechazo al casamiento y a las leyes de la *polis*, ya que las fuentes la llaman beocia o arcadia, en cualquiera de esos casos, griega, no extranjera.

Lola Mora es maltratada por ser mujer, por dedicarse a un oficio masculinizado, por casarse con un hombre varios años menor, por rumores sobre su sexualidad, por sus supuestos romances con hombres notables (Aráoz, Roca, D'Annunzio), por irse a la montaña, por su calidad artística, nada de eso hubiera sido motivo de rumor o crítica si hubiese nacido varón. Atalanta es también maltratada por ser mujer: expuesta en el nacimiento, se objeta su participación en la cacería del jabalí, se objeta su premio por haber sido la que primero golpeó al animal, se objeta su participación en la expedición de los argonautas, sufre oposición a su voluntad de permanecer virgen y luego, finalmente, se objeta su sexualidad de casada, tanto por sus prácticas sexuales (Suetonio) como por tener sexo en lugar prohibido.

Lola Mora es tratada en las crónicas y cartas de la época como "un varón" a la hora de esculpir, es llamada "escultor" (Schiaffino), un "hombre para ejecutar". Atalanta también es considerada poco femenina y termina convertida, literalmente, en macho. Lola Mora es "altiva" y su "cabeza leonina"¹²⁶. Atalanta también.

Lola Mora abandona la escultura y el taller y se dedica a explorar las montañas en busca de minerales. Atalanta se va a las montañas en busca de bosques para cazar. Ambas deciden vivir en contextos masculinos, alejadas de la sociedad, procurando vivir de lo que la naturaleza indómita ofrece (y quita).

Violadores debe haber habido siempre. En un relato sobre la vida de Lola Mora, se habla de un empleado despedido en Roma que, borracho y en busca de sexo y dinero, se mete en el dormitorio

126 Soiza Reilly, 1930, p. 6, col. 2.

de la escultora amenazándola con un cuchillo. Lola Mora logra defenderse, detener el ataque y dar aviso al resto del personal de la casa, que acude en su ayuda¹²⁷. Se menciona también lo cerca que estuvo de ser atacada sexualmente por dos ayudantes que la acompañaban en las prospecciones mineras y que, en busca de sexo y dinero, pretendieron atacarla (Jurcich, 1991). Esta vez, una escopeta y un perro salieron en su defensa. Atalanta también sufrió un intento de violación, por parte de dos centauros, de los que se defendió a los flechazos, matando a ambos. Ceneo también comienza su metamorfosis de género, de mujer a varón, luego de un intento de violación por parte de Neptuno.

Tanto Lola Mora como Atalanta fueron "inmortalizadas", la primera, como artista, la segunda como motivo artístico. Lola Mora fue "institucionalizada", y hoy su nombre invoca escuelas de bellas artes y un premio feminista. Atalanta dio nombre a ciudades, barcos y clubes de fútbol.

Los elementos de cisheterosexismo y orientalismo, transmitidos por las tradiciones europeas y tan vigentes a principios del siglo XX, impregnan las obras dedicadas al espacio público y, a través del Neoclasicismo, se manifiestan en obras de arte ubicadas en lugares emblemáticos de la sociedad. Así como pudimos rastrear el origen de los leones de Lola Mora, pudimos ver como el cisheterosexismo se infiltra en los diversos relatos sobre Atalanta, Cibeles, Attis y Los Leones, pero también en los relatos sobre Lola Mora y su obra. En ese sentido, el arte público aparece como un legitimador de narrativas sobre una sociedad, y elementos ubicuos como los sesgos del racismo y el cisheterosexismo se manifestaron también en las obras de arte y en las crónicas sobre la artista.

La recepción social e institucional de alegorías que evidencian estos sesgos y de narrativas (principalmente transmitidas a través de la prensa, pero también por parte de académicos y referentes del arte), y su celebración pública, acompañan las manifestaciones de las ciencias y las políticas destinadas a cristalizar estas teorías en la cultura nacional. Así, una ciencia racista y sexista estará acompañada por obras de arte público que se harán eco de esta ideología. Serán probablemente las mismas razones las que llevaron a la remoción de las estatuas de su lugar privilegiado en el Congreso y su intento de envío al zoo, en un esfuerzo de invisibilización de la artista (mujer, marrona, chonga) y su obra (rara, de simbología ambigua y sentidos amenazantes).

127 La agresión a Lola Mora, *El Orden* (Tucumán), 20-4-1906 en Haedo, 1974, pág. 44.

El proceso de restitución de derechos a colectivos históricamente oprimidos fue acompañado por la restauración y reinstauración de las obras, en forma de réplicas, esta vez formalmente inauguradas. La reivindicación de la obra de Lola Mora acompaña el proceso de ampliación de derechos a aquellas personas que fueron perseguidas, doblegadas, ridiculizadas, vigiladas y sistemáticamente negadas, entre las cuales las personas lgbtiq, marronas, afro, extranjeras de esa Nación *racisheterosexista* del Centenario.

Actualmente, los escultores encargados de la restauración de las obras de Lola Mora llevan apellidos españoles, franceses, italianos, se presentan como conservadores de una "esencia iconográfica". Entre los obreros y artesanos se multiplican los apellidos andinos, los saberes familiares y comunitarios, indispensables para la materialización de las obras. Al mismo tiempo, sólo se ven hombres a cargo, mostrando un resultado de la división racial y sexual del trabajo similar a la debatida en tiempos de Lola Mora. Es posible que tanto ella como sus ayudantes del sur de Italia fueran vistos como *marron*s*, tanto en Roma, como en Rosario o Buenos Aires. De aquellos, decía Manuel Lara, la artista se distinguía empolvándose (1935, p. 20).

Tomando esto en cuenta, concluyo pensando que estos relatos y narraciones antiguas, estas explicaciones de los intérpretes clásicos, modernos y contemporáneos, tienen en el fondo un sentido pedagógico: no te desvíes, porque las consecuencias serán la muerte (Ceneo), la pérdida de la libertad y dignidad (Atalanta), la burla y el desprecio (Galas), el ninguneo, el olvido y la pobreza (Lola Mora).

Que estos personajes hayan llegado hasta hoy en forma de obras de arte transmitidas durante milenios, que se tradujeran y publicaran estos textos, y que se erijan estos monumentos permite ver que tanto hoy como ayer, las diversidades existen y resisten al racismo y al cisheterosexismo.

9. BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES

Referencias

- Aguilera Concepción, P. J. (s/f) Las otras Cibeles. La Gatera de la Villa [portal], <https://gateravilla.es/las-otras-cibeles/>
- Aliata y otros (2015) Palacio del Congreso Nacional. Historia de su arquitectura, Editorial de la Imprenta del Congreso de la Nación, Buenos Aires.
<https://www.hcdn.gob.ar/institucional/LIBROC5abril.BAJA2.pdf>
- Alloteau, Majérus, Gerony et al. (2022-03) Microscopic-Scale Examination of the Black and Orange-Yellow Colours of Architectural Glazes from Aššur, Khorsabad and Babylon in Ancient Mesopotamia. *Minerals*, 12 (3), pp. 311-340. DOI: 10.3390/min12030311
- Alvar Ezquerro, J. (1994) Escenografía para una recepción divina: la introducción de Cibeles en Roma. *Dialogues d'histoire ancienne*, 20, 1, pp. 149-169. https://www.persee.fr/doc/dha_0755-7256_1994_num_20_1_2151
- Amaya, R. (2019) 124 obras de todo el país fueron declaradas Monumento Histórico Nacional, 5 de ellas son jujeñas. *Todo es Cultura*, Jujuy, 3 de diciembre de 2019,
<https://todoesculturajujuy.com.ar/2019/12/03/124-obras-de-todo-el-pais-fueron-declaradas-monumento-historico-nacional-5-de-ellas-son-jujenas/>
- Ambrose, A. (s/f) Atlanta [Entrada de diccionario]. *New Georgia Encyclopedia*.
<https://georgiaencyclopedia.org/>
- Ambrosino, B. (2017-03-15) The invention of 'heterosexuality'. *BBC Future*, British Broadcasting Corporation. <https://www.bbc.com/future/article/20170315-the-invention-of-heterosexuality>
- Andrade, S. (2023) Elon Musk says 'cis' is a slur. It's basic Latin. *Lifestyle / The Washington Post*, 30 de junio de 2023, <https://www.washingtonpost.com/lifestyle/2023/06/30/cisgender-twitter-musk-suspension>
- Archivo General de la Nación (1903) La escultora Lola Mora trabajando en su taller con un modelo. Documento fotográfico 52606.
- Arévalo, M. B. (2012) El Mausoleo al Dr., Adolfo Alsina en Recoleta. Junta de Estudios Históricos de la Recoleta, Buenos Aires. <http://www.slideshare.net/juntarecoleta/beatriz-arvalo-el-mausoleo-al-dr-adolfo-alsina>

- Azarpay, G. (1976) Nanâ, the Sumero-Akkadian Goddess of Transoxiana. *Journal of the American Oriental Society*, 96 (4), pp. 536-542, DOI: 10.2307/600086
- Baeza, V., Molinos, R. y M. Sabugo (1997-05) Vittorio Meano. *Crítica* 10, 77. Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, UBA. <https://www.iaa.fadu.uba.ar/publicaciones/critica/0077.pdf>
- Bagemihl, B. (1999) *Biological Exuberance: animal homosexuality and natural diversity*. New York, St. Martin's Press.
- Bailey, C. (2009) Embracing the Icon: The Feminist Potential of the Trans Bodhisattva, Kuan Yin. En *Hypatia*, 24 (3), pp. 178–196, DOI: 10.1111/j.1527-2001.2009.01051.x
- Barrancos, D. (2010) *Mujeres en la sociedad argentina: una historia de cinco siglos*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Barringer, J. (1996) Atalanta as Model: The Hunter and the Hunted. *Classical Antiquity*, 15 (1), pp. 48-76. University of California Press. DOI: 10.2307/25011031
- Bayer, O. (2014). La otra historia. En *Página/12*, Buenos Aires, 8 de noviembre de 2014. *Contratapa*. URL: <https://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-259378-2014-11-08.html>
- Benda-Weber, I. (2014) Non-Greek Headdresses in the Greek East. *Alfaro Giner, Ortiz García y Peset (Eds.) Tiarae, Diadems and Headdresses in the Ancient Mediterranean Cultures. Symbolism and Technology*, pp. 95-113. *Monografías del SEMA de Valencia, III*. Universitat de València.
- Benjamin, W. (1940-1955) Tesis de Filosofía de la Historia, 7. *Revolta Global / Formacio*. <http://www.anticapitalistas.org/IMG/pdf/Benjamin-TesisDeFilosofiaDeLaHistoria.pdf>
- Bennett, F. M. (1912) *Religious Cults Associated with the Amazons*. New York, Columbia University Press.
- Berbel, S. (2017) La figura de Atalanta a través de la estética modernista. *Revista de Literaturas Modernas*, 47, (1), pp. 47-67, https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/12333/05rlm-1-21.pdf
- Bermejo, T. (2020) El museo Marcovich: una acción en cuatro tiempos. *Estudios Curatoriales*, 11, <http://revistas.untref.edu.ar/index.php/rec/article/view/927>
- Bertolini, L. M. (2020) *Soberanía travesti: una identidad argentina. Introducción a la teoría travesti latinoamericana*. Buenos Aires, Acercándonos Ediciones.
- Bidal, L. (Director) (2014) *Lola Mora. La mirada original [Documental para televisión]*. Senado TV - Diputados TV (coproducción). (23'38") <https://youtube.com/vfu9JgGi1x21hZj>
- Boardman, J. (1983) Atalanta. *Art Institute of Chicago Museum Studies*, 10, The Art Institute of Chicago Centennial Lectures, pp. 2-19, DOI: 10.2307/4104327

- Boehringer, S. (2010). Pratiques érotiques antiques et questions identitaires : ne pas prendre Lucien au mot (Dialogues des Courtisanes, V). *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, 31, 19-52.
<https://doi.org/10.4000/clio.9569>
- Bøgh, B. (2012) Mother of the Gods: Goddess of Power and Protector of Cities. *Numen*, 59 (1), pp. 32–67, DOI: 10.1163/156852712X610556
- Bonassi, B. C. (2017) Cisnorma: Acordos Societários Sobre o Sexo Binário e Cisgênero (Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do Grau de Mestre em Psicologia), Florianópolis,
<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/182706>
- Brison, O. (2014), Nudity and Music in Anatolian Mythological Seduction Scenes. Goodnick Westenholz, Maurey y Seroussi (Eds.) *Music in antiquity: the Near East and the Mediterranean*, pp. 185-200. Proceedings of the conference *Sounds from the past: Music in the Near East and Mediterranean worlds* (2008), Jerusalem.
- Burchard, E. (1914), *Lexikon des gesamten Sexuallebens*. Berlín.
<https://portal.dnb.de/bookviewer/view/1098541251#page/32/mode/2up>
- Cabral, M. (Ed.) (2009). *Interdicciones. escrituras de la intersexualidad en castellano*. Córdoba, Anarrés.
- Cabrera, R. (2018) The Three Faces of Inanna: An Approach to her Polysemic Figure in her Descent to the Netherworld. Van der Merwe (Ed.), *Journal of Northwest Semitic Languages* 44, 2 pp.41-79.
<https://www.academica.org/rodrigo.cabrera.pertusatti/16.pdf>
- Carlà-Uhink, F. (2017) "Between the human and the divine": Cross-dressing and transgender dynamics in the Graeco-Roman world. Campanile y Carlà-Uhink (Eds.), *TransAntiquity: Cross-dressing and Transgender Dynamics in the Ancient World*, pp. 3-37. Routledge, Taylor & Francis Group.
- Chiesa, P. (2017) *Palacio del Congreso Nacional – El proyecto inacabado de Meano y su despojo artístico*.
<https://miradaatenta.wordpress.com/2017/07/27/palacio-del-congreso-nacional-el-proyecto-inacabado-de-meano-y-su-despojo-artistico/>
- Ciabatton, M.A. (2020) Multiplicity (Intertextual et al.) in *Metamorphoses* 10.560–707: Atalanta's Duplicity Unveiled. *Classical Philology* 115, pp. 186–208, The University of Chicago,
<https://www.journals.uchicago.edu/doi/abs/10.1086/708305>
- Colina Salazar, C. (2010) La homofobia: heterosexismo, masculinidad hegemónica y eclosión de la diversidad sexual. *Razón y Palabra* 67. Proyecto Internet del ITESM Campus Estado de México,
<http://www.razonypalabra.org.mx/N/N67/varia/ccolina.html>

- Collins, P. (1994) The Sumerian Goddess Inanna (3400-2200 BC), Papers from the Institute of Archaeology 5, pp. 103-118, <https://student-journals.ucl.ac.uk/pia/article/311/galley/445/view/>
- Compareti, M. (2017) Nana and Tish in Sogdiana: The Adoption from Mesopotamia of a Divine Couple. Dabir Digital Archive of Brief notes & Iran Review 1, 4, pp. 1-8. Samuel Jordan Center for Persian Studies & Culture. University of California, Irvine, https://www.academia.edu/34502914/Nana_and_Tish_in_Sogdiana_The_Adoption_from_Mesopotamia_of_a_Divine_Couple
- Concostrina, N. (2019-08-01) ¿Y los huevos de Atalanta? El País, Madrid, https://elpais.com/ccaa/2019/08/01/madrid/1564653960_046539.html
- Cooper, J. (2006), Genre, Gender and the Sumerian Lamentations. Journal of Cuneiform Studies 58, pp. 39-47. The University of Chicago Press on behalf of The American Schools of Oriental Research. DOI: 10.1086/JCS40025222
- Corsani, P. (2001) Lola Mora: una figura polémica en el Buenos Aires del 900. Su obra escultórica como parte del proyecto de modernización del país. Poderes de la Imagen. I° Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes, IX Jornadas CAIA, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Arte, <http://www.caia.org.ar/docs/Corsani.pdf>
- Corsani, Patricia (2006a). Conquistas e intenciones de una escultora argentina. Algunos conflictos en torno a Lola Mora y Eduardo Schiaffino. IV Jornadas sobre Arte y Arquitectura en Argentina. Instituto de Arte Argentino y Americano. URL: https://www.academia.edu/32685472/_Conquistas_e_intenciones_de_una_escultora_argentina_Conquistas_e_intenciones_de_una_escultora_argentina_Algunos_conflictos_en_torno_a_Lola_Mora_y_Eduardo_Schiaffino_En_IV_Jornadas_de_Investigaci%C3%B3n_en_Arte_y_Arquitectura_en_Argentina_La_Plata_2006
- Corsani, P. (2006b) "Lobos contra Caballos", la disputa por la cuadriga para el Congreso Nacional. VII Jornadas Estudios e Investigaciones Artes Visuales y Música, pp. 171-184. Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró" de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Corsani, P. (2007). Honores y renunciaciones: la escultora argentina Lola Mora y la fuente de los debates. Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material 15 (2), pp. 169-196. DOI: 10.1590/S0101-47142007000200017
- Corsani, P. (2009). Lola Mora: el poder del mármol, obra pública en Buenos Aires, 1900-1907. Buenos Aires, Vestales.

- Cragolini, M. B. (2019) Patriarcado: sexismo, racismo y especismo. Avatares filosóficos 6, pp. 128-136.
Revista del departamento de Filosofía,
<http://revistas.filo.uba.ar/index.php/avatares/article/download/3683/2462>
- De Courcy, A. (2010) All dressed up, ready to hoax. *The Daily Mail*. 13 de abril de 2010,
<https://www.dailymail.co.uk/home/books/article-1265454/All-dressed-ready-hoax-THE-SULTAN-OF-ZANZIBAR-THE-BIZARRE-WORLD-AND-SPECTACULAR-HOAXES-OF-HORACE-DE-VERE-COLE-BY-MARTIN-DOWNER.html>
- De Giovanni, N. (2010) Lola Mora l'Argentina di Roma. Roma, Edizioni Nemapress.
- Dexter, M. R. (2009). Ancient Felines and the Great-Goddess in Anatolia: Kubaba and Cybele. Jamison, Melchert & B. Vine (Eds.), *Proceedings of the 20th Annual UCLA Indo-European Conference 1*, 2008, pp. 53-69. Bremen, Hemen Verlag.
- Días Scarelli, R. (2024) Un "affaire" entre escultores y fundidores: Alejo Joris, Marguerite Bonnet, José Garzia y la construcción del Mausoleo de Adolfo Alsina en Buenos Aires (1912-1916). CAIANA, Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA). N° 23 | Primer semestre 2024, pp. 1-21. <https://caiana.caiana.com.ar/articulo/2024-1-23-a01/>
- dos Santos Pereira, D. F. (2016) O mito de Atalanta. Das fontes clássicas à recepção na arte ocidental [Dissertação de Mestrado em Estudos Clássicos, na área de especialização em Mundo Antigo], Universidade de Coimbra.
- Duffau, N. (2019) Historia de la locura en Uruguay (1860-1911). Alienados, médicos y representaciones sobre la enfermedad mental. Universidad de la República, Montevideo,
https://udelar.edu.uy/portal/wp-content/uploads/sites/48/2022/05/Duffau_Historia-de-la-locura-en-Uruguay-1860-1911_FHCE.pdf
- Espinosa-Miñoso, Y. (2014) Una crítica descolonial a la epistemología feminista crítica. *El Cotidiano* 184, pp. 7-12. Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco, México D.F. .
<https://www.redalyc.org/pdf/325/32530724004.pdf>
- Favre, P. (2015) Escenarios del poder. La escultura en el Parque General San Martín. UNCuyo, EDIFYL.
https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digiales/14049/favre-escenariosdelpoder.pdf
- Fellner, Liliana (2013), Fundamentos del Proyecto de Ley S-3590/13, Dirección General de Publicaciones del Senado de la Nación, p.3.

- Fernández, Graciela (2015) Lola Mora. La implicancia de resignificar el espacio público en espacio político. Dirección de Archivo, Publicaciones y Museo. Congreso de la Nación, 13 de Marzo de 2015. <https://apym.hcdn.gob.ar/publicaciones/articulos/16>
- Fernández Romero y Mendieta (2023) Toward a Trans* Masculine Genealogy in South America. *TSQ Transgender Studies Quarterly*, 9(3). <https://doi.org/10.1215/23289252-9836204> / <https://zenodo.org/record/7700224>
- Ferré-Pavia, C. & Zaldívar, G. (2022) El feminismo trans excluyente en Twitter: un monólogo sesgado en #ContraElBorradoDeLasMujeres. *ICONO 14. Revista Científica De Comunicación Y Tecnologías Emergentes*, 20 (2). DOI: 10.7195/ri14.v20i2.1865 <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/8564648.pdf>
- Fischer, Marina (2008) *The Prostitute and Her Headdress: the Mitra, Sakkos and Kekryphalos in Attic Red-figure Vase-painting ca. 550-450 BCE.* [M.A. Thesis], Department of Greek and Roman Studies, Calgary.
- Foucault, Michel (1996), *Genealogía del Racismo*. Editorial Altamira, La Plata.
- Foucault, Michel (2000), *Vigilar y Castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI
- Francfort, H.-P. (2008). A Note on the Hasanlu Bowl as Structural Network: Mitanni-Arya and Hurrian? *Bulletin of the Asia Institute New Series* 22, Zoroastrianism and Mary Boyce with Other Studies, pp. 171–188. <http://www.jstor.org/stable/24049242>
- Franco Durán, M. J. (2016). *El mito de Atalanta e Hipómenes: fuentes grecolatinas y su pervivencia en la literatura española*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, Departamento de Literatura Española.
- Freud, S. (1919) *Totem and Taboo*. The Project Gutenberg eBook of Totem and Taboo, by Sigmund Freud. Traducido por A. A. Brill. <https://www.gutenberg.org/files/41214/41214-h/41214-h.htm>
- García Neira, N. y Falcone, R. (2014) Perversión e inversión sexual en la psiquiatría argentina a principios del siglo XX. *Anuario de investigaciones*, 21 (2), pp. 171-180, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=369139994062>
- Gasquet, A. (2015) El orientalismo periférico de Hispanoamérica: nueva conceptualización de un viejo problema. *Al Irfan*, N° 1, pp. 75-85. https://cvc.cervantes.es/literatura/alirfan/pdf/alirfan1/alirfan_1_04.pdf

- González Serrano P. (1994) La Diosa Cibeles Nous de Madrid. Historia e Iconografía. Actas del Congreso "Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los descubrimientos", pp. 429-448. Madrid.
- Gluzman, G. (2015), Mujeres y arte en la Buenos Aires del siglo XIX: prácticas y discursos. Tesis de doctorado en Historia y teoría de las artes, FFyL, UBA.
- Gutiérrez Viñuales, R. (2003) El papel de las artes en la construcción de las identidades nacionales en Iberoamérica, Historia Mexicana LIII, 2, pp. 341-390. El Colegio de México.
- Gutiérrez Viñuales, R. (2004) Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica. Buenos Aires, Cátedra.
- Gutiérrez, N. (2017) Lola Mora – Nuestra primera escultora. Legado, La revista del Archivo General de la Nación, N° 7. Buenos Aires.
- Haedo O. F. (1974) Lola Mora. Vida y obra de la primera escultora argentina. Buenos Aires, Eudeba.
- Halberstam, J. (2018) Trans* - A Quick and Quirky Account of Gender Variability. University of California Press.
- Halperin, D. M. (2012) How To Be Gay. Harvard University Press.
- Harding, S. (2002) ¿Existe un método feminista? Eli Bartra (Comp.), Debates en torno a una metodología feminista, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Harding, S. (2010) ¿Una filosofía de la ciencia socialmente relevante? Blazquez Graf, Norma (Comp.), Investigación feminista: epistemología, metodología y representaciones sociales, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Hermay, A. (2020) Les lions, entre Artémis et Cybèle. Kerschner (Comp.) Der Kult der Meter/Kybele in Westanatolien und in der Ägäis, pp. 175-186. Akten des internationalen Symposions an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften am 24. Oktober 2017. Österreichisches Archäologisches Institut, Vienne. <https://shs.hal.science/halshs-03462745>
- Houston, S., Baines and Cooper (2003) Last Writing: Script Obsolescence in Egypt, Mesopotamia, and Mesoamerica. Comparative Studies in Society and History, 45, 3, pp. 430-479. Cambridge University Press. <https://www.jstor.org/stable/3879458>
- Johnston, G. (2009). Virginia Woolf's Talk on the Dreadnought Hoax. Woolf Studies Annual 15, pp. 1–45. <http://www.jstor.org/stable/24907113>

- Johnston, P. A. (1996) Cybele and her Companions on the Northern Litoral of the Black Sea. Lane E. (Ed.) *Cybele, Attis and Related Cults, Essays in Memory of M.J. Vermaseren*, pp. 101-115. Brill.
- Jung, P. B. y R. Smith (1993) *Heterosexism: an ethical challenge*. Albany, State University of New York.
<https://archive.org/details/heterosexismethi0000jung>
- Jurcich, M. J. (1991) *Lola Mora: "El secreto de su Sueño Mineral"*. Salta, Imprenta de la Universidad Nacional de Salta.
- Kaas, H. (2014). O que é cissexismo. URL: <http://transfeminismo.com/o-que-e-cissexismo/>
- Kiernan, S. (2014-03-01) *Lola Mora de vuelta, Página/12*, <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-240892-2014-03-01.html>
- Kosofsky Sedgwick, E. (1990), *Epistemología del Armario*. Barcelona, Ediciones de la Tempestad.
- Lanaro, A. (2015) A goddess among Storm-gods. The stele of Tavşantepe and the landscape monuments of southern Cappadocia. *Anatolian Studies* 65, pp. 79-96. British Institute at Ankara,
<https://www.jstor.org/stable/24878379>
- Lane, E. (1996) The Name of Cybele's Priests the "Galloi". Lane E. (Ed.) *Cybele, Attis and Related Cults, Essays in Memory of M.J. Vermaseren*, pp. 117-133. Brill.
- Latham, J. (2012) "Fabulous Clap-Trap": Roman Masculinity, the Cult of Magna Mater, and Literary Constructions of the galli at Rome from the Late Republic to Late Antiquity. *The Journal of Religion*, 92 (1), pp. 84–122, DOI: 10.1086/662205
- Limón Gual, P. J. (2017) *La diosa Cibeles en Roma: Una aproximación*. Máster en Mundo Antiguo y Patrimonio Arqueológico, Universidad de Zaragoza, Facultad de Filosofía y letras.
- Lloyd-Jones, H. (1983) Artemis and Iphigeneia. *The Journal of Hellenic Studies* 103, pp. 87-102, DOI: 10.2307/630530
- Loiácono, E. (2013) *España rendida a los pies de la Argentina. El león de mármol de Juan Ferrari en la Exposición Continental de 1882. XIV Jornadas Interescuelas / Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza*.
- Loiácono, E. (2020) *Trozos de modernidad. La construcción de un campo escultórico moderno en la ciudad de Buenos Aires entre 1882 y 1919. Tesis de Doctorado dirigida por María Isabel Baldasarre. IDAES, UNSAM*.

- Lucker, K. A. (2005), *The Gallae Transgender Priests of Ancient Greece, Rome, and the Near East*. Tesis de licenciatura dirigida por D. Rohrbacher, New College of Florida, Sarasota.
<https://ncf.sobek.ufl.edu/NCFE003536/00001>
- Mignona, S. (2009) *Bio.ar*, Temporada 1, Episodio 3: Lola Mora - Canal Encuentro HD. Producción: El Perro en la Luna. Duración: 02'45". <http://encuentro.gob.ar/programas/serie/8109/3666>
- Miller, M. (2017) Quoting 'Persia' in Athens. Strootman & Versluys (eds.), *Oriens et Occidens* 25: Persianism in Antiquity, p. 49-67. Stuttgart, Steiner.
- Molinos, R. (2011) La piedra en el papel. La construcción del Palacio del Congreso Nacional. *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazso"* 41, 1.
http://www.iaa.fadu.uba.ar/ojs/index.php/anales/rt/printerFriendly/27/html_7
- Moody, R. (2007) *Oil & Gas Shales, Definitions & Distribution in Time & Space*. Moody, R. (Comp.) *The History of On-Shore Hydrocarbon Use in the UK / ABSTRACTS*. Petroleum Exploration Society of Great Britain Newsletter, April 20th-22nd, 2007.
https://web.archive.org/web/20160304001142/https://www.geolsoc.org.uk/Groups-and-Networks/Specialist-Groups/History-of-Geology-Group/~media/shared/documents/specialist%20and%20regional%20groups/hogg/hogg_weymouth%20abstract%20book.ashx
- Museum of Anatolian Civilizations (S/F) *A Mysterious Journey Through Anatolian History*. General Directorate for Cultural Assets and Museums, Ministerio de Cultura y Turismo, República de Turquía, <https://kvmgm.ktb.gov.tr/Eklenti/91279,ankara-museum-of-anatolian-civilizationspdf.pdf>
- Namaste, V. K. (2000) *Invisible Lives: the erasure of transsexual and transgendered people*. The University of Chicago Press.
- Nana Pe (M. Peluso) (2021) *El Gondolín, hogar de una familia diversa*. *Feminacida*, 7 de mayo de 2021, <https://feminacida.com.ar/el-gondolin-hogar-de-una-familia-diversa/>
- Nauta, R. R. (2004), *Catullus 63 in a Roman Context*, en *Mnemosyne*, Vol. LVII, Fasc. 5, pp. 596-628. Brill.
<https://www.jstor.org/stable/4433596>
- New Pauly (2006) *Encyclopaedia of the Ancient World – Antiquity*, Vol. 9 [online]. Brill, DOI: 10.1163/1574-9347_bnp_e12221560
- Orobon, M.A. (2005) *Marianne y España: la identidad nacional en la Primera República española*. *Historia y Política* 13, pp. 79-98.

- Orobon, M.A. (2007) *La symbolique républicaine espagnole : aux sources*. J.L. Guereña (Ed.), *Image et transmission des savoirs dans les mondes hispaniques et hispano-américains*, pp. 101-111. Presses universitaires François-Rabelais, <https://books.openedition.org/pufr/5666>
- Ottone, E. G.(2016) *Sobral y la geología del Ñirihuau*. *Revista del Museo de La Plata*, Vol. 1 “La Historia de la Geología en el Bicentenario de la Argentina”, pp. 195-204. Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Ciencias Naturales y Museo.
- Pachis, P. (1996) *L'élément orgiastique dans le culte de Cybele*. Lane E. (Ed.) *Cybele, Attis and Related Cults, Essays in Memory of M.J. Vermaseren*, pp. 193-222. Brill.
- Pachis, P. (2020) *The Rites of the Day of Blood (dies sanguinis) in the Graeco-Roman Cult of Cybele and Attis: A Cognitive Historiographical Approach*. *Journal of Cognitive Historiography*, 5(1-2), pp. 37-55. DOI: 10.1558/jch.39915
- Páez de la Torre, C. y Terán, C. (1997) *Lola Mora. Una biografía*. Buenos Aires, Planeta.
- Parpola, A. (2007) *Human sacrifice in India in Vedic times and before*. Bremmer, J. N. (Ed.), *The Strange World of Human Sacrifice*, pp. 157-175. Leuven, Peeters.
https://tuhat.helsinki.fi/ws/portalfiles/portal/127257464/Parpola_A_2007._Human_sacrifice_in_India._In_JN_Bremmer_ed_.pdf
- Parsons, P. (2006) *New texts and old theories* en T. P. Wiseman (Ed.) *Classics in Progress: Essays on Ancient Greece and Rome*. British Academy Publications Online. DOI: 10.5871/bacad/9780197263235.001.0001
- Pérez, M. (2013) *Building queer histories: A celebration of the epiphany of inadequacy - Versión en castellano*. *Metahistory 40th Anniversary*. Universidade Federal do Espírito Santo.
<https://www.aacademica.org/moira.perez/9/1.pdf>
- Posse, José María (2020) *Lola Mora: la artista era tucumana, y se lo puede probar*, *La Gaceta*, 08 de noviembre de 2020. URL: <https://www.lagaceta.com.ar/nota/868093/actualidad/lola-mora-artista-era-tucumana-se-lo-puede-probar.html>
- Potts, D.T. (2001) *Nana in Bactria*. *Silk Road Art and Archaeology: Journal of the Institute of Silk Road Studies, Kamakura*, Vol. 7, pp. 23-35.
https://www.academia.edu/1902098/Potts_2001_Silk_Road_Art_and_Archaeology_-_Nana_in_Bactria

- Quereilhac, S. (2012) Sociedades espiritualistas en el pasaje de siglos: Entre el cenáculo y las promesas de una ciencia futura (1880-1910). Prismas. Revista de historia intelectual, 16, 2, pp. 183-186. Universidad Nacional de Quilmes.
- Radi, B. (2019) Políticas del conocimiento hacia una epistemología trans. López Seoane (Ed.) Los mil pequeños sexos: intervenciones críticas sobre políticas de género y sexualidades, pp. 27-42. UNTREF
- Radi, B. (2020) Epistemología del asterisco: una introducción sinuosa a la Epistemología Trans*. Mafia, Sardá, Espinosa Miñoso y Radi, Apuntes epistemológicos, pp. 107-121. Rosario, Editorial de la Universidad Nacional de Rosario. https://ruge.cin.edu.ar/attachments/article/24/9ee8a_01-Apuntes%20Epistemol%C3%B3gicos.pdf
- Raffetta, P. (2000) El arte kushan. Transoxiana, Journal Libre de Estudios Orientales 1, <http://www.transoxiana.org/0101/kushan.html>
- Raffetta, P. (2023) En busca del maestro Lambra. Fuentes para una genealogía trans. Buenos Aires, Ediciones Z.
- Rein, R. (2013), Fútbol, etnicidad y otredad: el Club Atlético Atlanta de Buenos Aires. Iberoamericana XIII, 50, pp. 65-78.
- Reiner, E. (1974). A Sumero-Akkadian Hymn of Nanâ. Journal of Near Eastern Studies, 33(2), 221–236. URL: <http://www.jstor.org/stable/544734>
- Revisionistas (2008), La otra historia de los argentinos, <http://www.revisionistas.com.ar/?p=21168>
- Rey Campero, S. y N. José (2013) Lola Mora de Hernández en Jujuy. San Salvador de Jujuy, Ideas Nuestras.
- Rich, A. (1980), Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana. DUODA Revista d'Estudis Feministes 10, <http://www.mpisano.cl/psn/wp-content/uploads/2014/08/Heterosexualidad-obligatoria-y-existencia-lesbiana-Adrienne-Rich-1980.pdf>
- Riedel, J. (2022-05-11) Himno Nacional Argentino: La invisibilización de lo Indígena. ENDEPA, Equipo Nacional de Pastoral Aborigen, https://endepa.org.ar/endepa_22/himno-nacional-argentino-la-invisibilizacion-de-lo-indigena/
- Ringrose, K. M. (1996) Living in the Shadows: Eunuchs and Gender in Byzantium. Herdt, G. (Ed.), Third Sex, Third Gender. Beyond Sexual Dimorphism in Culture and History, Pp. 85-108. New York, Zone Books.
- Roscoe, W. (1996) Priests of the Goddess: Gender Transgression in Ancient Religion. History of Religions, 35, 3, pp. 195-230. The University of Chicago Press, <https://www.jstor.org/stable/1062813>

- Rovira, L., Roldán, D. y Martínez, I. (1999) 'La Patria a su Bandera' Discusiones en torno a la erección de un Monumento a la Bandera en la ciudad de Rosario. *Prohistoria* 3, pp. 209-310. Rosario, <https://dialnet.unirioja.es/download/articulo/5851809.pdf>
- Said, E. W. (2002), *Orientalismo*. Barcelona, Random House Mondadori.
- Sale, W. (1961) Aphrodite in the Theogony. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 92, pp. 508–521. DOI: 10.2307/283834
- Salvioni, A. (2001) Sirenas bajo la lluvia. Lola Mora y la parábola de Roma en el imaginario artístico argentino. *Ramona* 19-20.
- Santoro, L, Santoro, E. y T. Santoro (1979) Lola Mora. Una vida fascinante. Buenos Aires, Ameriberia.
- Sayce, A. H. (1891) *Lectures on the Origin and Growth of Religion as Illustrated by the Religion of the Ancient Babylonians*. Londres, Williams and Norgate.
- Serano, J. (2007) *Whipping Girl: A Transsexual Woman on Sexism and the Scapegoating of Femininity*, Seal Press.
- Serano, J. (s/f) Terminology [Glosario], <https://www.juliaserano.com/terminology.html>
- Sfameni Gasparro, G. (1985) Soteriology and Mystic Aspects in the Cult of Cybele and Attis. Vermaseren, M.J. (Ed.) *Etudes Préliminaires aux Religions Orientales dans l'Empire Romain*, Leiden, Brill.
- Smith, W., D.C.L., LL.D. (1875) *A Dictionary of Greek and Roman Antiquities*, London, John Murray, https://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/secondary/SMIGRA*/
- Smithsonian (2017), *Blackface: The Birth of An American Stereotype*. National Museum of African American History & Culture. Oct 30, 2017 URL: <https://nmaahc.si.edu/explore/stories/blackface-birth-american-stereotype>
- Smythe, V. (2018-11-29) I'm credited with having coined the word 'Terf'. Here's how it happened. *The Guardian* <https://www.theguardian.com/commentisfree/2018/nov/29/im-credited-with-having-coined-the-acronym-terf-heres-how-it-happened>
- Summers, K. (1996) Lucretius' Roman Cybele. Lane, E.N. (Ed.) *Cybele, Attis and Related Cults, Essays in Memory of M.J. Vermaseren*, pp. 337-365. Leiden, Brill
- Swain, S.C.R. (1988) A Note on Iliad 9.524-99: The Story of Meleager. *The Classical Quarterly*, 38, 2, pp. 271-276. Cambridge University Press, <https://www.jstor.org/stable/638977>
- Talledo, J. (2012) ¿Conoces el origen de las esculturas públicas de Piura? Universidad de Piura, <https://www.udep.edu.pe/hoy/2012/10/conoces-origen-las-esculturas-publicas-piura/>

- The University of Pennsylvania Museum of Anthropology and Archaeology (s/f) The Pennsylvania Sumerian Dictionary, <http://psd.museum.upenn.edu/epsd/e4431.html>
- Tola, F. y C. Dragonetti (1999) *El Sutra del loto: de la verdadera doctrina Saddharmapundarikasutra*. El Colegio de México.
- Torres Guerra, J. B. (2010). Modelos de narración breve de la Antigüedad: las Historias increíbles de Paléfato, Heráclito y el Anónimo Vaticano. *Studia Philologica Valentina*, Vol. 12, 9, pp. 139-157.
- Townsley P. (2011) The Goddess Religions, and Queer Sects: Romans 1: 23–28. *Journal of Biblical Literature* 130, 4, pp. 707–728.
- Ubiña, J. F. (1996) *Magna Mater, Cybele and Attis in Roman Spain*. Lane E.N. (Ed.) *Cybele, Attis and Related Cults, Essays in Memory of M.J. Vermaseren*, pp. 405-433.
- Vanegas Carrasco, C. (2020) “Estatuomanía” en América Latina. Aproximaciones a la escultura conmemorativa de fines de siglo XIX y comienzos del siglo XX. *ARQUITEXTOS*, Año 27, N° 35, pp. 67-82. <https://revistas.urp.edu.pe/index.php/Arquitextos/article/view/3892/4770>
- Vermaseren, M.J. (1977) *CORPUS CULTUS CYBELAE ATTIDISQUE (CCCA)*. Leiden, Brill.
- Vincent, I (2022) Why a forgotten black female artist is getting her own US postage stamp. *New York Post*, 22 de enero de 2022, <https://nypost.com/2022/01/22/why-forgotten-artist-edmonia-lewis-is-getting-her-own-us-stamp/>
- Warburg, A. (1999 [1932]) *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*. Los Angeles, The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, <https://www.getty.edu/publications/resources/virtuallibrary/9780892365371.pdf>
- Winter, I. (1989) The ‘Hasanlu Gold Bowl’ Thirty Years Later. *Expedition*, Vol. 31 N° 2-3, pp. 87-106, <https://www.penn.museum/documents/publications/expedition/PDFs/31-2-3/The%20Hasanlu.pdf>
- Wittig, M. (2006 [1992]) *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Trad. Javier Sáez y Paco Vidarte. Editorial EGALES
- Ziogas, Ioannis (2011) "Ovid as a Hesiodic Poet: Atalanta in the Catalogue of Women (fr. 72-6 M-W) and the Metamorphoses (10.560-707) 1)" en *Mnemosyne* 64 (2011) 249-270, Leiden, Brill.

Bibliografía general

- Arroz, A. (Director) (1997) *La desconocida vida y obra de Lola Mora en el noroeste argentino* [Película]. Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales - INCAA. <https://vimeo.com/35113882>

- Badgley, J. (Ed.) (2023-01-29) Impostor Syndrome. The Gender Dysphoria Bible [Enciclopedia colectiva].
<https://genderdysphoria.fyi/en/impostor-syndrome>
- Barrancos, D. (2000) Inferioridad jurídica y encierro doméstico. Historia de las Mujeres en la Argentina, I, pp. 4-21. Buenos Aires, Alfaguara.
- Bottéro, J. y H. Petschow, (1973) "Homosexualität" en Reallexikon der Assyriologie, 4 (1972–75) 459–68.
Edited by Erich Ebeling et al., Berlin: Gruyter, 1928-2000
- Bottoni, Luciano (2002) Leonardo e l'androgino: l'eros transessuale nella cultura, nella pittura e nel teatro del Rinascimento. Franco Angeli.
- Bulger, Monica, The François Vase: story book of Greek mythology. Google Classroom. URL:
<https://www.khanacademy.org/humanities/ancient-art-civilizations/greek-art/greek-pottery/a/the-francois-vase-story-book-of-greek-mythologym>
- Burucúa, José y Nicolás Kwiatkowski (2017), Atlas de la iconografía de inspiración europea (de la Antigüedad al Renacimiento) en la arquitectura civil, pública y privada, de la ciudad de Buenos Aires (1880-1930) en Figura: Studies on the Classical Tradition, Vol. 5, N° 1. URL:
<https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/figura/article/view/10002>
- Cejas Rivas, David (2020), La influencia de la Iconología de Cesare Ripa en las alegorías del catafalco palermitano de María Luisa de Orleans (1689), en Arte y Patrimonio, nº 5 (2020), pp. 10-29. URL:
<https://revistarteypatrimonio.files.wordpress.com/2020/09/arte-y-patrimonio-5-cejas-rivas.pdf>
- Chaban, Andrew (2012), What Women and Men Hold Between Them: The Negotiation of Gender in the Fifth of Lucian's Dialogues of the Courtesans. En Hirundo, the McGill Journal of Classical Studies, Vol. X 2011-12. Department of History and Classical Studies, Mc Gill University, Montreal, pp.1-8 [pdf] URL: <https://www.mcgill.ca/classics/teaching/hirundo/volume-x-2011-12>
- Coll, Marcela Inés y Perriot, María Celina (2022) Identidad y cambio de género en Metamorfosis de Ovidio. En Revista de Estudios Clásicos, ISSN 0325-3465, N° 52, 2022, págs. 15-34. URL:
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8623891>
- Corsani, Patricia (2003) Logros y fracasos en torno a una misión de Eduardo Schiaffino: el monumento a la memoria de Aristóbulo del Valle (de Jules Dalou a Lola Mora). En: Avances. Revista del Área Artes, N° 6, 2002-2003. Córdoba, Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades Universidad Nacional de Córdoba, noviembre de 2003, p. 43-57. URL: https://www.academia.edu/32880544/_Logros_y_fracasos_en_torno_a_una_misi%C3%B3n_de_Edua

rdo_Schiaffino_el_monumento_a_la_memoria_de_Arist%C3%B3tulo_del_Valle_de_Jules_Dalou
_a_Lola_Mora_ISSN_1667_927_X

- Corsani, Patricia (2014) El espacio doméstico de una escultora profesional. Generalidades sobre Lola Mora. En Manuel Cabrera Espinosa y Juan Antonio López Cordero (dirs.) VI Congreso Virtual sobre Historia de las Mujeres, 15 al 31-octubre-2014. Archivo Histórico Diocesano de Jaén. URL: https://www.academia.edu/32685471/_El_espacio_dom%C3%A9stico_de_una_escultora_profesional_Generalidades_sobre_Lola_Mora_En_VI_Congreso_Virtual_sobre_Historia_de_las_Mujeres_Ja%C3%A9n_2014_D_L_J_449_2014
- Corsani, Patricia (2016). Desde el Taller. Lola Mora y Roma: Acerca de Maestros, Proyectos y Visitas Reales. Gramma, Año XXVII, 56 (2016)
- de Linares, Antonio G. (1929) Tercer sexo. El hombre-mujer, la mujer-hombre y el caso neutro. Mundo Gráfico, Buenos Aires, 15-5-1929 pp 12-13
- Duffau, Nicolás (2016) Urano, Onán y Venus: La sexualidad psicopatologizada en el Uruguay del Siglo XIX en Passagens. Revista Internacional de História Política e Cultura Jurídica, Rio de Janeiro: vol. 8, no.1, janeiro-abril, 2016, p. 21-39. DOI: 10.15175/1984-2503-20168102 URL: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5329296>
- Dumezil, Georges (1999), Los dioses soberanos de los indoeuropeos, Herder.
- Escuela de Bellas Artes Lola Mora, GCBA (2007?) Lola Mora, homenajes y notas. URL: <https://www.buenosaires.gob.ar/areas/educacion/escuelas/escuelas/artistica/lolamora/comentarios.html>
- Fear, A.T. (1996) Cybele and Christ en Cybele, Attis and Related Cults, Essays in Memory of M.J. Vermaseren. Edited by E.N. Lane. EJ Brill. Pp. 37-50.
- Fischer, Marina (2007) "Sport Objects and Homosexuality in Ancient Greek Vase-Painting: the New Reading of Tampa Museum Vase 86.70" en Nikephoros: Journal for Sports and Culture in Antiquity, 2007
- Fischer, Marina (2011). "Headdresses as Attributes of Ancient Greek Prostitutes" en It's Good to Be King: The Archaeology of Power and Authority: Proceedings of the 41th (2008) Annual Chacmool Archaeological Conference, University of Calgary, Alberta Canada. Calgary: University of Calgary, Chacmool Archaeological Association.

- Foucault, Michel (1979), *Microfísica del poder*. Edición y traducción de Julia Varela y Fernando Alvarez-Uría 2da edición. Las Ediciones de La Piqueta. Madrid.
- Gastron, Andrea L. (2020) *De negros anónimos y racismos invisibles: el "Monumento a Falucho"*, de Francisco Cafferata y Lucio Correa Morales. Pp. 29-47 en *Cinceles y martillos, balanzas y espadas: representaciones escultóricas de la justicia en Buenos Aires*. 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Facultad de Derecho. Secretaría de Investigación / Departamento de Publicaciones.
- Gluzman, Georgina (2013), «El trabajo recompensado: mujeres, artes y movimientos femeninos en la Buenos Aires de entresiglos», *Artelogie* [En línea], 5 | 2013, Publicado el 16 octubre 2013. URL: <http://journals.openedition.org/artelogie/5306>
- Gluzman, Georgina (2014), *La primera artista argentina: Lola Mora y la construcción mítica de una heroína*. /Synchronicity/ *Contacts and Divergences in Latin American and U.S. Latino Art: 19th Century to the Present*.
- Gluzman, Georgina (2015) *La Fuente de las nereidas de Lola Mora: nueva lectura de una vieja polémica en 19&20*, Rio de Janeiro, v.X, n.1, jan./jun. 2015.
https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/51675/CONICET_Digital_Nro.550c22cf-5de4-467b-9fe0-e20cb75ee7a2_A.pdf / <http://www.dezenovevinte.net/uah1/ggg.htm>
- Gómez, Laura (2022). "Mandinga", una reflexión sobre la afrodescendencia". *Página/12*, 19 de junio de 2022 – 19: 53. URL: <https://www.pagina12.com.ar/430567-mandinga-una-reflexion-sobre-la-afrodescendencia>
- Green, Tamara (1996) *The Presence of the Goddess in Harran en Cybele, Attis and Related Cults, Essays in Memory of M.J. Vermaseren*. Edited by E.N. Lane. EJ Brill. Pp. 87-99.
- Greenberg, Steven (2004) *Wrestling with God and Men : Homosexuality in the Jewish Tradition: Vol. Updated ed*. University of Wisconsin Press.
- Grosfoguel, Ramón (2013) *Racismo/sexismo epistémico, universidades occidentalizadas y los cuatro genocidios/ epistemicidios del largo siglo XVI*, en *Tabula Rasa*, núm. 19, julio-diciembre, 2013, pp. 31-58, Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca, Bogotá. DOI: 10.25058/20112742.153
- Hasler, Johann F. W. (2011) "Performative and Multimedia Aspects of Late-Renaissance Meditative Alchemy: The Case of Michael Maier's *Atalanta Fugiens* (1617)" en *Revista de Estudios Sociales* No. 39, abril de 2011: Bogotá, Pp. 135-144.

- Howell, Reet A. and Maxwell L. Howell (1989), "The Atalanta Legend in Art and Literature", *Journal of Sport History*, Summer, 1989, Vol. 16, No. 2 (Summer, 1989), pp. 127-139 Published by: University of Illinois Press. URL: <https://www.jstor.org/stable/43609443>
- Imas, Edgardo (2012), "117° aniversario; el origen de nuestro amor". En *Sentimiento Bohemio*, 2012. Republicado el 12/10/2021 en URL: <https://caatlanta.com.ar/historia-bohemia/117o-aniversario-el-origen-de-nuestro-amor/>
- Jenkins, Thomas E. (2005), An American "Classic": Hillman And Cullen's "Mimes Of The Courtesans". *Arethusa*, FALL 2005, Vol. 38, No. 3 (FALL 2005), pp. 387-414. The Johns Hopkins University Press. URL: <https://www.jstor.org/stable/44578877>
- Kaczan, Gisela (2012), Figuras femeninas en la mira. Cuerpos, vestidos, imágenes en las dos primeras décadas del siglo XX. *Mora* 18: 11-28.
- Keith, A. (2009). *Sexuality and Gender*. En P.E. Knox (Ed.), *A Companion to Ovid*. URL: <https://doi.org/10.1002/9781444310627.ch25>
- Lozano, E. (2009) Sobre la persistencia de la homofobia: reflexiones a partir de: la obra "Los invertidos" y, algunos discursos académicos. En I Congreso sobre Género y Sociedad. Debates y Prácticas en torno a Violencias de Género". PIEMG - Programa Interdisciplinario de Estudios de Mujer y Género, Córdoba, 27, 28, 29 y 30 Mayo de 2009. Organizado por el CIFYH Centro de Investigaciones María Saleme de Burnichon. Fac. Filosofía y Humanidades - Universidad Nacional de Córdoba Argentina. URL: https://ffyh.unc.edu.ar/generoysoiedad/Ponencias/Ponencia_Ezequiel_Lozano.pdf
- Maffei, Sonia (2009), Cesare Ripa e gli spazi dell'allegoria. *Atti del Convegno. Università degli Studi di Bergamo (9-10 settembre 2009)*.
- Malosetti Costa, Laura (2010). Arte e historia en los festejos del Centenario de la Revolución de Mayo en Buenos Aires en *Historia Mexicana*, Vol. 60, No. 1 (237), Los Centenarios en Hispanoamérica: la historia como representación (JULIO-SEPTIEMBRE 2010), pp. 439-471. El Colegio de Mexico. URL: <https://www.jstor.org/stable/20788332>
- Morales, M. (1995) Breve historia de los primeros barrios que se levantaron alrededor de la ciudad de San Salvador de Jujuy desde sus orígenes hasta la actualidad. S.S. de Jujuy, mimeografiado. URL: <http://www.jujuyenlinea.com/engine/0/68/1/Lola%20Mora/false/es/>
- Morgan, Charles H. (1962), The Sculptures of the Hephaisteion. *Hesperia*, XXXI, 3, pp. 221-235. URL: <https://www.ascsa.edu.gr/uploads/media/hesperia/147117.pdf>

- Northrop, Charlotte (2020) *Caeneus and Heroic (Trans)Masculinity in Ovid's Metamorphoses*, Arethusa 53 (2019) 25–41, Johns Hopkins University Press.
- Peña, José María y Edward Shaw, (1992) "Public Sculpture", *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, Vol. 18, Argentine Theme Issue (1992), pp. 206-221. Florida International University Board of Trustees on behalf of The Wolfsonian-FIU. URL: <https://www.jstor.org/stable/1504096>
- Quattrone, Stefania (1993), "Iconografia e iconologia del mito di Atalanta dall'antichità classica all'età barocca" en *Arte Lombarda*, 1993, Nuova serie, No. 105/107 (2-4), *METODOLOGIA DELLA RICERCA ORIENTAMENTI ATTUALI: Congresso internazionale in onore di Eugenio Battisti - Parte prima* (1993), pp. 148-152 Published by: Vita e Pensiero – Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore. URL: <https://www.jstor.org/stable/43132625>.
- Rampley, Matthew (1997), "From Symbol to Allegory: Aby Warburg's Theory of Art" en *The Art Bulletin*, Vol. 79, No. 1 (Mar., 1997), pp. 41-55. CAA. URL: <https://www.jstor.org/stable/3046229>
- Robertson, Noel (1996) *The Ancient Mother of the Gods*. En *Cybele, Attis and Related Cults, Essays in Memory of M.J. Vermaseren*. Edited by E.N. Lane. EJ Brill. Pp. 193-222
- Rodríguez López, M. I. (2018), *Atalanta e Hipomenes: recreación iconográfica de un mito*. *Eikón Imago* 13: 167-196
- Roller, Lynn (1996) *The Mother of the Gods in Attic Tragedy* en *Cybele, Attis and Related Cults, Essays in Memory of M.J. Vermaseren*. Edited by E.N. Lane. EJ Brill. Pp. 305-321
- Rossi, Elena (1997), 'Ruoli e scambi di ruoli nelle "Metamorfosi" ovidiane' en *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, 1997, Serie IV, Vol. 2, No. 2, pp. 453-480.
- Rowling, J.K. (2020) *J.K.Rowling planta cara al fundamentalismo trans violento y explica sus 5 razones para no achantarse*. Trad. P.J. Ginés. *Religion En Libertad*, 11 junio 2020 14: 45. URL: <https://www.religionenlibertad.com/polemicas/186126387/JKRowling-planta-cara-al-fundamentalismo-trans-violento-y-explica-sus-5-razones-para-no-achantarse.html>
- Scarelli, Rafael Días (2024) "Un "affaire" entre escultores y fundidores: Alejo Joris, Marguerite Bonnet, José Garzia y la construcción del Mausoleo de Adolfo Alsina en Buenos Aires (1912-1916)". En *CAIANA, Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. N° 23 | Primer semestre 2024, pp. 1-21. URL: <https://caiana.caiana.com.ar/articulo/2024-1-23-a01/>
- Simonetto, Patricio (2021) *Raúl Luis Suarez's Smile and The Ruthless Archive. Notches: (re)marks on the history of sexuality / Latin American Sexualities*. 9 de marzo de 2021. URL:

https://www.researchgate.net/profile/Patricio-Simonetto/publication/349916984_Raul_Luis_Suarez%27s_Smile_and_The_Ruthless_Archive/links/6047524292851c077f282dac/Raul-Luis-Suarezs-Smile-and-The-Ruthless-Archive.pdf

Solana, Mariela (2018) El debate sobre los orígenes de la homosexualidad masculina. Una revisión de la distinción entre esencialismo y construccionismo en historia de la sexualidad. En *Tópicos: Revista de Filosofía*, Nº. 54, 2018, pp. 395-427 URL: <https://www.scielo.org.mx/pdf/trf/n54/0188-6649-trf-54-395.pdf>

Soto, Moira (1991), Lola Mora. Planeta, Buenos Aires.

Stryker, Susan (2008) *Transgender History*. Berkeley, Seal Press.

Takács, Sarolta A. (1996) Magna Deum Mater Idaea, Cybele and Catullus' Attis en Cybele, Attis and Related Cults, Essays in Memory of M.J. Vermaseren. Edited by E.N. Lane. Brill. Pp. 367-385

Trubarac, Djordjina (2001), Las manzanas de oro: un motivo en las líricas populares española y serbia, en *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, 19, 315-336.

Velazco López, Ma. del Henar (2004), Lecturas del mito de Meleagro, en *Minerva. Revista de Filología Clásica*, 17: 31-83.

Velazco López, Ma. del Henar (2007), Ceneo el Invulnerable. Su metamorfosis, en *Minerva, Revista de Filología Clásica*, 20: 9-21

Watt, Caitlin G. (2019) "'Car vallés sui et nient mescine": Trans Heroism and Literary Masculinity in Le Roman de Silence." *Medieval Feminist Forum: A Journal of Gender and Sexuality* 55, No. 1 (2019): pp. 135-173. URL: <https://scholarworks.wmich.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2141&context=mff>

Zabala, Juan Pablo, Comp. (2016) *Archivo General de la Nación. Archivos y colecciones de procedencia privada: comisiones especiales y de homenajes: tomo 2; compilado por Juan Pablo Zabala. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Archivo General de la Nación, 2016.* URL: <https://www.mininterior.gov.ar/agn/pdf/ArchivosprivadosTom0II.pdf>

Ziogas, Ioannis (2012) *Ovid and Hesiod: The Metamorphosis of the Catalogue of Women*. Cambridge University Press.

Fuentes citadas

- Agustín de Hipona (2004) Obras completas de San Agustín. XVI, 1º, La Ciudad de Dios (1º). Traducción de V. Capánaga, S. Santamarta del Río y M. Fuertes Lanero. Madrid, La Editorial Católica, <https://www.augustinus.it/spagnolo/cdd/index2.htm>
- Alighieri, Dante (1922 [1897]) La Divina Comedia / de Dante Alighieri; traducción en verso ajustada al original por Bartolomé Mitre. Buenos Aires, Centro Cultural Latium.
- Anónimo (1914) The Homeric Hymns and Homerica with an English Translation by Hugh Evelyn-White. Harvard University Press, 1914.
- Apolodoro (1921), Epitome on Apollodorus, The Library, with an English Translation by Sir James George Frazer, F.B.A., F.R.S. in 2 Volumes. Cambridge, MA, Harvard University Press; London, William Heinemann Ltd. <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0022%3Atext%3DLibrary%3Abook%3D3%3Achapter%3D9%3Asection%3D2>
- Apolonio Rodio (1912) Argonautica. Translated by Seaton, R. C. Loeb Classical Library Volume 001. London, William Heinemann Ltd. <https://www.theoi.com/Text/ApolloniusRhodius1.html>
- Apuleyo, Lucio (1915) The Golden Ass, being the Metamorphoses of Lucius Apuleius. Stephen Gaselee, Ed. Londres / Nueva York, Putnam's Sons. En Perseus, Tufts University.
- Apuleyo, Lucio (1983) El asno de oro. Introducción, traducción y notas de Lisardo Rubio Fernández. Biblioteca Clásica Gredos. Editorial Gredos, Madrid. 1ª reimpresión, diciembre de 1983. URL: <https://embamex.sre.gob.mx/australia/images/pdf/2022/AsnoDeOro.pdf>
- Aristophanes (1912) The Birds. F.W. Hall and W.M. Geldart, Eds. Perseus Digital Library, Tufts University. <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0025%3Acard%3D859>
- Caras y Caretas (Buenos Aires) (1900) La cuestión del día. El nuevo edificio del Congreso. 13-10-1900, N° 106, pp. 24-26.
- Caras y Caretas (Buenos Aires) (1903) La Fuente de Lola Mora. 24-1-1903, N° 225, p. 33.
- Caras y Caretas (Buenos Aires) (1904) El futuro ministerio y personal superior. 25-06-1904, N° 299, p. 30.
- Caras y Caretas (Buenos Aires) (1906) Lola Mora en Roma. 1-1-1906, N° 378, pp 138, 140.
- Caras y Caretas (Buenos Aires) (1906) En el estudio de Lola Mora. Visita de las reinas Margarita y Elena y del General Roca. 7-4-1906, N° 392, pp. 58-59.

- Caras y Caretas (Buenos Aires) (1906) Misión artística en Europa. Las obras traídas por E. de la Cárcova. 7-7-1906, N° 405, pp. 66-67.
- Caras y Caretas (Buenos Aires) (1906) Lola Mora en el Congreso. 27-10-1906, N° 421, p. 56.
- Caras y Caretas (Buenos Aires) (1912) La apertura. 15-6-1912, N° 715 p. 56.
- Caras y caretas (Buenos Aires) (1914) Semana cómica. 7-11-1914, N° 840, p. 69.
- Casa Rosada - República Argentina [Canal de Youtube] Apertura de Sesiones Ordinarias 2014. Cristina Fernández. Emitido en directo el 1 mar 2014. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=SM0A5TsiZSs>
- Catulo, Gayo Valerio (2008), Poemas, Traducción de Ana Pérez Vega, Sevilla, Orbis Dictus, [https://es.wikisource.org/wiki/Poemas_\(Catulo\)/61-68](https://es.wikisource.org/wiki/Poemas_(Catulo)/61-68)
- CISEI (2016) Scheda dell'emigrante. Giacomo Falcucci. Centro Internazionale Studi Emigrazione Italiana, http://www.ciseionline.it/portomondo/Dettagli_Arg2.asp?id=369576
- Clarín (Buenos Aires) (2001) Ataque en un paseo público. Por segunda vez dañaron en Jujuy una obra de Lola Mora, 27/12/2001, https://www.clarin.com/sociedad/segunda-vez-danaron-jujuy-obra-lola-mora_0_r1bBVUgAYg.html
- Congreso de la Nación Argentina (2022) El Congreso de los chicos y las chicas, Las esculturas de Lola Mora en la fachada del Congreso de la Nación. URL: <https://chicos.congreso.gob.ar>
- Darío, Rubén (1896) El coloquio de los centauros. Groussac, P. (Dir.) La Biblioteca, 2, 7 de julio de 1896, <https://www.poemas-del-alma.com/coloquio-de-los.htm>
- Darío, Rubén (1897) Poemas Varios de Rubén Darío, Freeditorial (s/f). Secretaría de Educación de Coahuila, https://web.seducoahuila.gob.mx/biblioweb/upload/poemas_varios.pdf
- Darío, Rubén (1899) Poesía dispersa de Rubén Darío (1893-1907). <https://cuentosnicaragua.blogspot.com/2018/10/poesia-dispersa-de-ruben-dario-1893-1907.html>
- DePaulelrusito (2012) *Que Pin Que Pan Crónica* [Video]. YouTube, subido el 21 de septiembre de 2012, visitado el 4 de junio de 2023 en <https://youtu.be/nq35NTKu8HY?t=166> [video quitado].
- DTV, Diputados Televisión (2013) Reporte - Esculturas de Lola Mora en la fachada del edificio del Congreso de la Nación [Video]. Duración: 56". Honorable Cámara de Diputados de la Nación, 21 de octubre de 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=w28zsJeqSdU>

- El Correo (Madrid) (2013) Un premio para el león capado del Congreso de los Diputados. Edición web del 09 de junio del 2013 01:26, <https://elcorreoweb.es/historico/un-premio-para-el-leon-capado-del-congreso-de-los-diputados-LHec459345>
- Escalante, Aquiles (1906) D. Vaccari — La mujer-hombre. Caras y caretas (Buenos Aires), N° 407, 21 de julio de 1906, p. 63.
- Euripides (1938) The Complete Greek Drama, edited by Whitney J. Oates and Eugene O'Neill, Jr. in two volumes, translated by E. P. Coleridge. New York. Random House. 1938.
<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0118:card=145>
- Europa Press (2014) El Gobierno desaconseja añadir testículos a uno de los leones del Congreso. La Voz de Galicia, 24 de junio de 2014 14:50 <https://lavozdegalicia.es/>
- Fournier, Paul (1904) Lola Mora y su obra. La Protesta (Buenos Aires), año 8, N° 316, p. 2, cols. 1-2, 9 de junio de 1904. AméricaLee, Portal de Revistas Latinoamericanas del CEDINCI (Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas), http://americalee.cedinci.org/wp-content/uploads/2017/08/LaProtesta1904_n316.pdf
- Cao (1912) El caso extraordinario del Congreso [Dibujo]. Fray Mocho, Año 1, N° 9, 28 de junio de 1912, p. 44.
- Fray Mocho (1912) La mujer disfrazada de hombre, Año 1, N° 9, 28 de junio de 1912, p. 85.
- Fray Mocho (1912) La escultora francesa Mademoiselle Margarita Bonett, de la Sociedad de Artistas franceses, que se ha radicado en nuestra capital. Año 1, N° 9, 28 de junio de 1912, p. 81.
- Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia, N° 54, p. 907 col. 2 Roma, 6 de marzo de 1906. URL: <https://www.gazzettaufficiale.it/do/gazzetta/downloadPdf?dataPubblicazioneGazzetta=19060306&numeroGazzetta=54&tipoSerie=FO&tipoSupplemento=GU&numeroSupplemento=0&progressivo=0&estensione=pdf&edizione=0&rangeAnni=preRsi>
- Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia, N° 55, p. 1017, col. 1, Roma, 7 de marzo de 1906. URL: <https://www.gazzettaufficiale.it/do/gazzetta/downloadPdf?dataPubblicazioneGazzetta=19060307&numeroGazzetta=55&tipoSerie=FO&tipoSupplemento=GU&numeroSupplemento=0&progressivo=0&estensione=pdf&edizione=0&rangeAnni=preRsi>
- Gobierno de Jujuy (2022) Plan Maestro. Gerardo Morales dio inicio a la construcción del museo Lola Mora. Prensa, Gobierno de Jujuy, 26 de agosto de 2022, 15:30,
<https://prensa.jujuy.gob.ar/morales/gerardo-morales-dio-inicio-la-construccion-del-museo-lola-mora-n108202>

- Heráclito Paradoxógrafo (2021), *On Unbelievable Tales (de incredibilibus)*, Trad. B. Hall, G. Hawes, T. Jenetsky, R. Selth, and A. Wallis, <https://topostext.org/work/851>
- Hesíodo (1914) *Homeric Hymns, Epic Cycle, Homeric*. Trad. Evelyn-White, Loeb Classical Library Vol. 57. London, William Heinemann, <https://www.theoi.com/Text/HesiodCatalogues.html>
- Higino (1960), *Astronomica. The Myths of Hyginus*, traducido y editado por Mary Grant. University of Kansas Publications in Humanistic Studies, no. 34, en The Aikaterini Laskaridis Foundation, Topos Text. <https://topostext.org/work/207>
- Hugues d'Hancarville, Pierre-François (1780) *Monumens de la vie privée des douze Césars*. Sabellus, Capri, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1511446b/f128.item>
- Holmberg, Eduardo Ladislao (1896) *La bolsa de huesos*, Compañía Sud-americana de Billetes de Banco, Buenos Aires. Edición electrónica en Wikisource. URL: https://es.wikisource.org/wiki/La_bolsa_de_huesos
- Homero (s/f) *Ilíada*. Madrid, Luarna Ediciones, <http://www.ataun.eus/BIBLIOTECAGRATUITA/CI%C3%A1sicos%20en%20Espa%C3%B1ol/Homero/Iliada.pdf>
- Honorable Cámara de Diputados de la Nación (2018) *El Congreso Nacional. Reflejos de su historia*. Edición digital, <https://www.hcdn.gob.ar/institucional/LIBROC5abril.BAJA2.pdf>
- Juliano (1913), *The Works of the Emperor Julian, Volume 1*. With an English Translation by Wilmer Cave Wright. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts. 1913. The Project Gutenberg EBook.
- La Ilustración Republicana Federal (1871), N°1, 15 de junio de 1871, Madrid. Archivo Digital, BNE. <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/viewer?oid=0003720096>
- Láinez (1910) *Alocución en la Sesión del 21 de junio de 1910. Fundamentos del proyecto de ley Expediente S-4195/12*, <https://www.senado.gob.ar/parlamentario/parlamentaria/325576/downloadPdf>
- Lara, Manuel (1935) *Lola Mora. Caras y caretas (Buenos Aires)*, N° 1.927, 7 de septiembre de 1935, pp 20-22. Edición digital BNE
- Lavand, Jorge (1895), *Proyecto de un edificio destinado al Congreso Nacional [manuscrito]; presupuesto 1895 / proyectado por Jorge Lavand (arquitecto nacional)*, P. 11. Biblioteca del Congreso de la Nación, <https://digitales.bcn.gob.ar/files/textos/16-Proyecto-de-un-edificio-destinado-al-Congreso-Nacional.pdf>

Livio, Tito (2016) Historia de Roma desde su fundación - Volumen 2 - Libros 21 al 30: ab urbe condita.

Traducción de Antonio Diego Duarte Sánchez. Murcia,

<https://books.google.com.ar/books?id=GUTPAQAAQBAJ>

López y Planes, Alejandro Vicente (1813) Marcha Patriótica (Himno Nacional Argentino). Texto original.

Casa Rosada, <https://www.casarosada.gob.ar/nuestro-pais/simbolos-nacionales/letra-himno-nacional>

Luciano de Samosata (1896), Dialogi meretricii, V. Κλωνάριον καὶ Λέαίνα. K. Jacobitz, Ed. Luciani

Samosatensis Opera, Vol III. Karl Jacobitz. in aedibus B. G. Teubneri. Leipzig.

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A2008.01.0527%3Abook%3D5%3Asection%3D1>

Luciano de Samosata (1973 [1899]), Mimes des courtisanes, II. Les Lesbiennes. Facsimile Tome 1 : Poésies

de Méléagre, suivies de Mimes des courtisanes, Trad. Pierre Louÿs, édition de Paris 1929 – 1931, Slatkin reprints, Genève. En Wikisource,

https://fr.wikisource.org/wiki/%C5%92uvres_compl%C3%A8tes_de_Pierre_Lou%C3%BFs

Luciano de Samosata (1928), Mimes of the Courtesans. Trad. por A.L.H. The Press of Classic Lore. URL:

<https://www.sacred-texts.com/cla/luc/motc/motc09.htm>

Lugones, Leopoldo (2009 [1903]) La fuente de Lola Mora. Tribuna, 27 de mayo de 1903, Republicado por Página/12 el 28 de enero de 2009 en el suplemento Verano/12.

<https://www.pagina12.com.ar/diario/verano12/23-119065-2009-01-28.html>

Ministerio de Obras Públicas [M.O.P.] (1905) Memoria presentada al Honorable Congreso - julio de 1901 - octubre de 1904 (tercera memoria).

Ministerio de Obras Públicas [M.O.P.] (1916) Vitraux de la escalera a Rivadavia. Foto 0476-03884,

Documento perteneciente al CeDIAP - Centro de Documentación e Investigación de la Arquitectura Pública, AABE - Agencia de Administración de Bienes del Estado.

Ministerio de Obras Públicas [M.O.P.] (1921) Congreso Nacional (Capital) Motivo Escultórico N° 2. Fotos

0476-07061 y 0476-07063. Documentos pertenecientes al CeDIAP - Centro de Documentación e Investigación de la Arquitectura Pública, AABE - Agencia de Administración de Bienes del Estado.

Ministerio de Obras Públicas [M.O.P.] (1922) Congreso Nacional (Capital). Fotos 0476-07143 y 0476-

07144. Documentos pertenecientes al CeDIAP - Centro de Documentación e Investigación de la Arquitectura Pública, AABE - Agencia de Administración de Bienes del Estado.

Ministerio de Obras Públicas de la República Argentina -MOP- (1905) Memoria presentada al Honorable Congreso - julio de 1901 - octubre de 1904 (tercera memoria).

Monterroso, Augusto (1969). La oveja negra y demás fábulas. México D.F., Joaquín Mortiz. Publicado en línea en Periplos de Memorias (Guía práctica para viajeros memoriosos. Para el bolsillo del docente y la mochila del estudiante), Parada 2 Memoria, Verdad y Justicia, # Lenguajes del arte, 5. Archivo Provincial de la Memoria / Ex D2. <https://apm.gov.ar/periplosdememorias/2-3-C-5.html>

Nono de Panópolis (1940) The Loeb Nonnos - Nonnos: Dionysiaca. With an English translation by W. H. D. Rouse, mythological introduction and notes by H. J. Rose, and notes on text criticism by L. R. Lind. Vol. I (Books I-XV). (Loeb Classical Library.) London, Heinemann, <https://www.theoi.com/Text/NonnusDionysiaca12.html>

Noticiero de Soria (Soria, España), año XVIII, N° 2016, sábado 1 de junio de 1907, p.2, col.2, https://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1002701723

Olivella, J. (1907) El desalojo de Lola Mora [Caricatura]. P.B.T., Semanario infantil ilustrado, N° 129, 4 de mayo de 1907, p.61.

Ovidio Nason, P. (1929), Fasti, IV, Traducido por James G. Frazer. Macmillan. URL: <https://www.theoi.com/Text/OvidFasti4.html>

Ovidio Nason, P. (1986) Fastos, Libros IV-VI. Introducción, versión rítmica y notas de J. Quiñones Melgoza. Universidad Nacional Autónoma de México, <https://ia802304.us.archive.org/19/items/ovidio-nason-publio-fastorum-libri-iv-vi-o-fastos-iv-vi/Ovidio%20Nas%C3%B3n%2C%20Publio%20-%20Fastorum%20libri%20IV-VI%20%E2%80%A2%20Fastos%20IV-VI%20.pdf>

Ovidio Nason, P. (1994), Cartas de las heroínas. Ibis. Introducciones, traducciones y notas de Ana Pérez Vega. Gredos

Ovidio Nason, P. (2004) Metamorphoses, tr. Anthony S. Kline. A complete English translation and Mythological index. Borders Classics. <https://ovid.lib.virginia.edu/trans/Metamorph12.htm#486225995>

Ovidio Nason, P. (2008), Las metamorfosis, Trad. Ana Pérez Vega, 3ª ed. Orbis Dictus, Sevilla, 2008, <https://web.seducoahuila.gob.mx/biblioweb/upload/Ovidio-Metamorfosis-bilingue.pdf>

Presidencia de la Nación Argentina (1944) Decreto 10.302/44 del 24 de abril de 1944. Que el Escudo, la Bandera, el Himno y su letra son los símbolos de la soberanía de la Nación,
<https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/decreto-10302-1944-59311/actualizacion>

Paléfato (1838) Histoires incroyables. Traduction par Félix Van Hulst,
[https://fr.wikisource.org/wiki/Histoires_incroyables_\(Palephate\)/11](https://fr.wikisource.org/wiki/Histoires_incroyables_(Palephate)/11)

Pausanias (1918) Description of Greece. Translated by Jones, W. H. S. and Omerod, H. A. Loeb Classical Library Volumes. Cambridge, MA, Harvard University Press; London, William Heinemann Ltd.
<https://www.theoi.com/Text/Pausanias7B.html>

P.B.T., Semanario infantil ilustrado (1906), Detención en Burnley de Jorge Gillson. P.B.T. N° 69, 13 de enero de 1906, p. 37.

Persio Flaco, Aulo (1879) Satiras de Persio. Traducidas en verso castellano por José M. Vigil. Tipografía de Gonzalo A. Esteva, México. <http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080021830/1080021830.PDF>

Platón (1872), Obras completas, tomo 8. Ed. P. de Azcárate, Madrid.

Plinio El Viejo (2003) Historia Natural, Libros VII-XI. Traducción y notas de E. del Barrio Sanz, I. García Arribas, A.Ma. Moure Casas, L.A. Hernández Miguel y M. L. Arribas Hernández. Gredos.

Reina-Valera (1909) Deuteronomio, 22. https://es.wikisource.org/wiki/Biblia_Reina-Valera_1909/Deuteronomio/22

Ripa, C. (1625) La Novissima Iconologia. Padova, <http://www.archive.org/details/dellanouissimaic13ripa>

Romero, Juan C. (2008) Proyecto de ley S4524/08. Senado de la Nación.
<https://www.senado.gob.ar/parlamentario/parlamentaria/275658/downloadPdf>

Soiza Reilly, J. J. (1930), La tragedia heroica de Lola Mora. Caras y Caretas (Buenos Aires), 2 de agosto de 1930 (edición digital BNE), pp. 6-8.

Solsona, Justo (1903) Lola Mora. La Ilustración Artística, Barcelona, 19de octubre de 1903, N° 1138, pp. 686-687.

Stesichorus (1991) Fragment 59 [en Campbell, D.A. (Ed.) Greek Lyric, Volume III: Stesichorus, Ibycus, Simonides and Others. Edited and translated by David A. Campbell. Loeb Classical Library. Harvard University Press. Fragmentos recopilados en Atsma, A.J. (2000-2017) Theoi Project - Greek Mythology, entrada: "Cybele Cult", <https://www.theoi.com/Cult/KybeleCult.html>

Suetonio Tranquilo, Tiberio (1889) *The Lives of the Twelve Caesars; An English Translation, Augmented with the Biographies of Contemporary Statesmen, Orators, Poets, and Other Associates.* Publishing Editor. J. Eugene Reed. Alexander Thomson. Philadelphia. Gebbie & Co.

Virgilio (1888), *La Eneida en la República Argentina.* Traducción de los señores Dr. D. Vélez Sarfield y J. C. Varela. Publicada bajo los auspicios de las familias de ambos traductores, y con una reseña sobre ellos por Domingo F. Sarmiento y Adolfo Saldías. Buenos Aires, Félix Lajouane, Editor, https://es.wikisource.org/wiki/Archivo:La_Eneida_-_Dalmacio_Velez_Sarsfield_y_Juan_de_la_Cruz_Varela.pdf Fuentes adicionales

Aeschylus (1926), with an English translation by Herbert Weir Smyth, Ph. D. in two volumes. 1. *Seven Against Thebes.* Herbert Weir Smyth, Ph. D. Cambridge, MA. Harvard University Press. 1926. URL: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0014:card=526>

Fuentes adicionales

Anónimo. *The Homeric Hymns and Homerica with an English Translation by Hugh Evelyn-White.* Harvard University Press, 1914.

Apolodoro (1985) Biblioteca. Trad. Margarita Rodríguez de Sepúlveda, Gredos.

Apolonio Rodio (1919), *La Argonautica*, poema épico de Apolonio Rodio traducido del original griego en verso castellano por Ipanandro Acaico, Tomo Primero. Madrid. Tip de la "Rev. de Arch., Bibl. y Museos". URL: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000147090&page=1>

Aristophanes (1912), *The Birds.* En *The Eleven Comedies*, translated by The London Athenian Society (1912). Wikisource, URL: https://en.wikisource.org/wiki/Aristophanes:_The_Eleven_Comedies/Birds

Barreda, Rafael (1900), Carlos Lambra (Célebre pianista) (Anécdota histórica) en *La Mujer*, Año II N° 10, Buenos Aires, 06-04-1900 (pp. 16-17)

Barreda, Rafael (1905), *La Mujer Hombre.* Carlos Lambra y sus discípulas. *Caras y Caretas* (Buenos Aires), 20-5-1905. pp. 41-42

Calímaco (1980) *Himnos, epigramas y fragmentos.* Introducción, traducción y notas de Luis Alberto de Cuenca y Prado y Máximo Brioso Sánchez. Editorial Gredos. Madrid.

Casa Rosada - República Argentina en Youtube: Transmisión completa - Apertura de Sesiones Ordinarias 2014. Cristina Fernández. Emitido en directo el 1 mar 2014. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=SM0A5TsiZSs>

- Causa y Delito (1972) "Homosexualidad: una inversión que progresa" en Causa y Delito (publicación quincenal), año 1 n° 3, 16 de marzo de 1972. Dir. Luis Domingo Fadalti. Editorial Mazzone. Buenos Aires. Pp. 18-29. URL: https://ahira.com.ar/wp-content/uploads/2019/12/Causa-y-Delito_03.pdf
- Darío, Rubén (1905), Cantos de vida y esperanza. Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos. Edición digital de Cervantes Virtual. URL: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cantos-de-vida-y-esperanza/html/fee156ea-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html
- de Arcelu, José Ignacio (1929), La mujer que se ha vestido de hombre, en Estampa (Madrid), 19-3-1929. P. 3. URL: <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=4450e069-6d93-4fe0-9c13-656f5122c0ed>
- Del Valle, Delfor (1913), Sesión del 13 de junio de 1913. Cámara de Diputados de la Nación. Citado en los fundamentos del proyecto de ley Expediente S-2272/14 URL: <https://www.senado.gob.ar/parlamentario/parlamentaria/352445/downloadPdf>
- El Diario (1906) "Con Lola Mora. Media hora en su taller. Las estatuas para el Congreso". El Diario, 14 de septiembre de 1906, p. 5, c. 7-8.
- Eliano, Claudio (1665), Claudius Aelianus His Various History. Book XIII (pages 258-287) Thomas Stanley, translator. Ed. Thomas Dring, London. URL: <http://penelope.uchicago.edu/aelian/varhist13.xhtml>
- El Tribuno (2015) Intendente inauguró fuente de Los Leones, El Tribuno, 22-8-2015, URL: <https://www.tribuno.com/jujuy/nota/2015-8-22-0-0-0-intendente-inauguro-fuente-de-los-leones-barrio-ciudad-de-nieva-lola-mora-plaza-hipolito-yrigoyen-raul-jorge>
- Fellner, Liliana (2013), Fundamentos del Proyecto de Ley S-3590/13, Dirección General de Publicaciones del Senado de la Nación, 2013 p.3
- Fernández de Kirchner, Cristina (2014) "Mensaje de Cristina a la Asamblea Legislativa, 2014", marzo 2, 2014, URL: <https://www.cfkargentina.com/cristina-asamblea-legislativa-2014/>
- Fernández, Graciela (2015), Lola Mora. La implicancia de resignificar el espacio público en espacio político. Dirección de Archivo, Publicaciones y Museo. Congreso de la Nación, 13 de Marzo de 2015. URL: <https://apym.hcdn.gob.ar/publicaciones/articulos/16>
- Gilbert, S. F., y Zevit, Z. (2001). Congenital human baculum deficiency: The generative bone of Genesis 2:21-23. American Journal of Medical Genetics, 101(3), 284–285. doi:10.1002/ajmg.1387

- Giménez Pastor, Arturo (1906), El nudo gordiano. En Caras y Caretas N° 398 del 19 de mayo de 1906, p. 40. Edición digital BNE.
- Heldris of Cornwall [s/f], Ed. Roche-Mahdi, Sarah. (1999), Silence : A Thirteenth-Century French Romance, Michigan State University Press, 1999. ProQuest Ebook Central, <http://ebookcentral.proquest.com/lib/miami/detail.action?docID=3338360>.
- Hesiodo (1967), Fragmenta Hesiodica. Trad. Aaron J. Ivey. Eds. Merkelbach, M. L. West.
- Higino (2009), Fábulas. Introducción y traducción de Javier del Hoyo y J.M. García Ruiz. Gredos.
- La Tribuna Ilustrata (1906), Las Reinas de Italia en el estudio de la escultora argentina Lola Mora, La Tribuna Ilustrata, 18 marzo 1906. URL: <http://www.ramona.org.ar/files/r19-20.pdf> (con buenas fotos)
- Legislatura de Jujuy (2013), Ley 5760.
- Luciano de Samosata (1913) The Syrian Goddess, Trad. por Herbert A. Strong and John Garstang, URL: <https://www.sacred-texts.com/cla/luc/tsg/tsg07.htm>
- Luciano de Samosata (1962 [1936]). The Eunuch, en Lucian; with an English translation, by A.M. Harmon. In eight volumes. Cambridge, Mass., Harvard University Press; London, W. Heinemann, 1936-1962, volume 5, pp. 331-345. Translation amended by Mark Brustman. URL: <https://people.well.com/user/aquarius/lucian-eunuch.htm>
- Noticiero de Soria (Soria, España), año XVIII, N° 2016, sábado 1 de junio de 1907. URL: https://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1002701723
- Olivella, J. (1907), Caricatura en P.B.T., Semanario infantil ilustrado N° 129, Buenos Aires, 4 de mayo de 1907, p.61.
- Ovidio Nason, P. (1632), Metamorphosis (Trad. George Sandys) Online Edition, Daniel Kinney, Director. URL: <https://ovid.lib.virginia.edu/sandys/12comm.htm>
- Ovidio Nason, P. (2005), Metamorfosis. Traducido por Ana Pérez Vega. Los Clásicos de Orbis Dictus. URL: https://es.wikisource.org/wiki/Las_metamorfosis:_Libro_XII
- Paléfato (1902). Mythographi Graeci. Vol. 3, fasc. 2. Festa, Nicola, editor. Leipzig: Teubner. URL: <https://static1.squarespace.com/static/5e8189e975b8de5d6147ef4b/t/60f8cf056c04540b030bfab3/1626918669308/Palaiphatos+Peri+Apiston+Translation+2021.pdf>

Paléfato (2021) On Unbelievable Stories. Hawes, Greta, et al., translators. Washington, DC: Center for Hellenic Studies. (digital publication). URL: <https://scaife.perseus.org/reader/urn:cts:greekLit:tlg1553.tlg001.1st1K-eng1:prologue-4/>

Plutarco (1874). Plutarch's Morals. Translated from the Greek by several hands. Corrected and revised by William W. Goodwin, PH. D. Boston. Little, Brown, and Company. Cambridge. Press Of John Wilson and son. 1874. 2. URL: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:2008.01.0154:section=1&highlight=caeneus>

Plutarco (1992) Obras Morales y de Costumbres I. Gredos. URL: [http://descargar.lelibros.online/Plutarco/Obras%20Morales%20y%20de%20Costumbres%20I%20\(445\)/Obras%20Morales%20y%20de%20Costumbres%20I%20-%20Plutarco.pdf](http://descargar.lelibros.online/Plutarco/Obras%20Morales%20y%20de%20Costumbres%20I%20(445)/Obras%20Morales%20y%20de%20Costumbres%20I%20-%20Plutarco.pdf)

Presidencia del Senado Nacional (1921). Resolución 28-4-1921, Subdirección de Archivo y Registro de Leyes del HSN. Buenos Aires

Proartel. Mujeres Argentinas: Lola Mora, escultora. Documento filmico. Tambor 1163.C16.1.A URL: <https://www.facebook.com/watch/?v=248636306145568>

Ripa, C. (1709), Cæsar Ripa of Perugia, Iconologia or Moral Emblems. Explained in 326 Figures. Wherein are Express'd, Various Images of Virtues, Vices, Passions, Arts, Humour, Elements and Celestial Bodies; As designed by The Ancient Egyptians, Greeks, Romans, and Modern Italians: Useful for Orators, Poets, Painters, Sculptors, and all Lovers of Ingenuity: Illushree Hundred Twenty-six Humane Figures, With their Explanations; Newly design'd, and engraven on Copper, by I. Fuller, Painter, And other Maiters. By the Care and the Charge of P. Tempest. London: Printed by Benj. Motte, 1709. Digitized by the Internet Archive, URL: <http://www.archive.org/details/iconologiaormoraOOripa>

Saddharma-Pundarika or The Lotus of the True Law. (1884), translated By H. Kern. Sacred Books of the East, Vol XXI. URL: <https://www.sacred-texts.com/bud/lotus/index.htm>

Senado de la Nación (2008), Proyecto de ley S4524/08, Romero, Juan C., URL: <https://www.senado.gob.ar/parlamentario/parlamentaria/275658/downloadPdf>

Senado de la Nación (2009), Proyecto de ley S2721/09, Martínez, A. y Fellner, L.

Senado de la Nación (2012), Proyecto de ley S4195/12

Senado de la Nación (2013), Proyecto de ley S3590/13

Senado de la Nación (2014), Proyecto de ley S2272/14

- Sófocles. (1889) *The Oedipus at Colonus of Sophocles*. Edited with introduction and notes by Sir Richard Jebb. Sir Richard Jebb. Cambridge. Cambridge University Press. 1889. URL: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0190:card=1284&highlight=atalanta>
- Tarifeño, Leonardo (2013). "Nereidas. Lola Mora vuelve a las escalinatas del Congreso. Colocan réplicas de un conjunto escultórico que escandalizó a Buenos Aires en 1906; las originales están en Jujuy." *La Nación*, Buenos Aires, 17 de Noviembre de 2013. URL: <https://www.lanacion.com.ar/buenos-aires/lola-mora-vuelve-a-las-escalinatas-del-congreso-nid1639038/>
- Teócrito, en *The Greek Bucolic Poets*. Translated by Edmonds, J M. Loeb Classical Library Volume 28. Cambridge, MA. Harvard University Press. 1912. URL: <https://www.theoi.com/Text/TheocritusIdylls1.html>
- Virgilio (1910), *Aeneid*. Theodore C. Williams, Ed. Boston. Houghton Mifflin Co. URL: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Verg.%20A>
- Vyâsa, Maharsi Veda (s/d) *The Devî Gita (Song of the Goddess) Excerpt from the Srimad Devî Bhagavatam* translated by Swami Vijnanananda (Hari Prasanna Chatterji) (1921). URL: <https://www.sacred-texts.com/hin/dg/index.htm>
- Xenofonte (1925), *Xenophon in Seven Volumes*, 7. E. C. Marchant, G. W. Bowersock, tr. *Constitution of the Athenians*. Harvard University Press, Cambridge, MA; William Heinemann, Ltd., London. 1925.

10. ILUSTRACIONES

- Img. 1. Blason de la familia Mora. Bio.Ar [30]
- Img. 2. Carbonillas de Lola Mora. Gobierno de Tucumán (2017) [31]
- Img. 3. Mme. Bonnet en Fray Mocho, Año 1, N° 9, p. 50. [37]
- Img. 4. Edmonia Lewis. NY Post (2022) [38] En
- Img. 5. Aleluyas de Lolita (Frag.). PBT, 4 de mayo de 1907, p. 93. [42]
- Img. 6. La escultora Lola Mora trabajando en su taller con un modelo. Documento fotográfico 52606, Archivo General de la Nación (1903) La escultora Lola Mora trabajando en su taller con un modelo. Documento fotográfico 52606 [45]

- Img. 7. Protagonistas del Dreadnought Hoax. De Courcy, A. (2010) All dressed up, ready to hoax. The Daily Mail. 13 de abril de 2010, <https://www.dailymail.co.uk/home/books/article-1265454/All-dressed-ready-hoax-THE-SULTAN-OF-ZANZIBAR-THE-BIZARRE-WORLD-AND-SPECTACULAR-HOAXES-OF-HORACE-DE-VERE-COLE-BY-MARTIN-DOWNER.html> [46]
- Img. 8. Caricatura de Cao (1903), Caras y Caretas, N° 225, 24 de enero de 1903, p. 36. [48]
- Img. 9. Lola Mora con la Reina Margarita de Saboya, La Tribuna Ilustrata, 1906, 18 de marzo de 1906, p. 166. [60]
- Img. 10. Ripa (1625), La Fuerza. Pp. 58-59. [71]
- Img. 11. J. Olivella (1907) El desalojo de Lola Mora, en P.B.T., 4 de mayo de 1907, p. 61. [75]
- Img. 12. El caso extraordinario del Congreso. Fray Mocho N° 9, p. 44. [78]
- Img. 13. Descenso del Motivo Escultórico N° 2 (M.O.P., 2022) CeDIAP. [74]
- Img. 14. Los Leones, Plaza Hipólito Irigoyen. Mamani V., Molina R., Delgado S. y E. Reyna (2012), Patrimonio Cultural Arquitectónico de Jujuy en WordPress <https://patrimonioculturalarquitectonicodejujuy.wordpress.com/esculturas/> [77]
- Img. 15. Modelado 3D de las réplicas, Bidal (2014), DTV [captura de video]. [82]
- Img. 16. Inauguración de las réplicas, Bidal (2014), DTV [captura de video].
- Img. 17. Vitraux de la escalera Rivadavia, Agosto de 1916 (M.O.P., 2022) CeDIAP. [83]
- Img. 18. Impresión de sello cilíndrico, de piedra caliza, que muestra a Ishtar-inanna, erguida, con su pie sobre el lomo de león. Mesopotamian Gallery, The Institute for the Study of Ancient Cultures, The University of Chicago, N° de identificación ISACM A27903, <https://isac-idb.uchicago.edu/id/50c86f7a-1750-4e04-9c60-837725be8c0d> [92]
- Img. 19. Bol de plata con imagen de Nanna. Objeto n° 1877,0820.1 del British Museum. [94]
- Img. 20. Bol de Hasanlu (detalle). Winter (1989), p. 94.
- Img. 21. Kubaba de Carchemish, Archaeological Museum, Ankara, No. 141. Foto del British Museum, Department of Western Asiatic Antiquities en Winter (1989).
- Img. 22. Estatuilla de alabastro, pareja de músicos (ga-la). Mari, templo de Inanna, Museo del Louvre, AO 17568 <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010120542>
- Img. 23. Bodhisattva Avalokiteshvara del Rugido del León (Simhanada Avalokiteshvara) o Shi Hou Guanyin. China, siglos XV-XVII. Met Museum, Acc. N° 2000.270, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/54245>

- Img. 24. Estela de Qadesh, Deir el-Medina (-1291/-1213), Egipto. Museo del Louvre, Département des Antiquités égyptiennes N 237 ; C 86 ; Salt n°3705. Foto Christian Décamps (2005) en <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010028651>
- Img. 25. Pátera de Parabiago, Museo Arqueológico de Milan. Foto Giovanni Dall'Orto (2012). https://es.wikipedia.org/wiki/P%C3%A1tera_de_Parabiago#/media/Archivo:9596_-_Milano_-_Museo_archeologico_-_Patera_di_Parabiago_-_Foto_Giovanni_Dall'Orto_13_Mar_2012.jpg
- Img. 26. Carro de Cibeles, Roma, S. II. MetMuseum.
- Img. 27. Diseño de la Fuente de Cibeles, Ventura Rodríguez, 1777. Biblioteca Digital Memoria de Madrid. Inv. 1503, <https://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=11837>
- Img. 28. Fotografía de los modelos de cera de los leones, conservados en la Casa de la Moneda, España (González Serrano, 1994).
- Img. 29. Fuente de Cibeles, Madrid, Fotografía de Carlos Delgado.
- Img. 30. Los Leones, plaza Hipólito Yrigoyen, Dirección de Patrimonio Provincial, Jujuy.
- Img. 31. Archivo de redacción Crónica (1996) Fotografías N° AR00105323,2 y AR00105328,6. Biblioteca Nacional Mariano Moreno (Argentina), Departamento de Archivos, Fondo Editorial Sarmiento.