Cuadernos de Historia del Arte

IHA: 60 AÑOS DE INVESTIGACIÓN SOBRE EL ARTE ARGENTINO DESDE LO REGIONAL

Edición Especial
Tomo II

27

EDIFYL - UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO - FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS - INSTITUTO DE HISTORIA DEL ARTE

2016
MENDOZA
ARGENTINA

Universidad Nacional de Cuyo
Facultad de Filosofía y Letras
Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado
Instituto de Historia del Arte

Cuadernos de Historia del Arte

Mendoza, Argentina
2016

27

IHAC CE

IHA: 60 Años de investigación sobre el arte Argentino desde lo Regional

Tomo II

Cuadernos de Historia del Arte
Instituto de Historia del Arte
Edición Especial

Emilce Nieves Sosa
Directora

Compilador:
SOSA, Emilce Nieves
Autor/es:
PRÓ, Diego; BAYÓN, Damián; MUSSO, Alberto; BURUCÚA, José Emilio; MALOSETTI COSTA, Laura; CUETO, Adolfo; BRUGHETTI, Romualdo.

Compilado por Emilce Nieves Sosa. – Edición especial – Nueva época - Mendoza Edita:
Instituto de Historia del Arte – FFyL - UNCuyo
Nueva Época: Nº2 (NE) – Mendoza – Argentina

Año: 2016
Frecuencia: Semestral Segundo semestre: junio – noviembre
Nº 27
ISSN: 0070-1688

1. Artes y Humanidades – Historia del Arte - Historia Regional. 2. Historia de la Cultura.
I. Sosa, Emilce Nieves, comp..
Título: *IHA: 60 años de investigación sobre el arte argentino desde lo Regional Tomo II*
Fecha de inicio: 1961
Fecha de la última publicación: primer semestre 2016
Ilustraciones
Tapa: D.G. Clara Muñiz – Mural Alberto Musso - FFyL
Eitorial Instituto de Historia del Arte – FFyL - UNCuyo
Se terminó de Imprimir: EDIFYL
CHA o Cuadernos de Historia del Arte - Revista Científica del IHA

UNCUYO UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO | FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS | INSTITUTO DE HISTORIA DEL ARTE

IHA CE

CHA CUADERNOS DE HISTORIA DEL ARTE

EDIFYL

BY NC SA

OPEN ACCESS

Objetivos:
Orientar la producción científica hacia los estudios de las diferentes manifestaciones
artísticas locales y regionales en el ámbito de la Universidad Nacional de Cuyo.
Esta revista científica se publica en formato papel y también en formato
digital de acceso libre
Universidad Nacional de Cuyo – Facultad de Filosofía y Letras - Instituto de Historia del Arte

Suscripciones y correspondencia

Calle y Número	IHA - FFyL - UNCuyo - Centro Universitario
Estado / Provincia / Departamento	Mendoza – Ciudad Capital
Código Postal	M5502JMA
Teléfono	(54 261) 4135000 interno 2251
E-mail	iha.publicaciones@ffyl.uncu.edu.ar / iharte@ffyl.uncu.edu.ar
web	https://www.historiadelarteffyl.com/ / http://ffyl.uncuyo.edu.ar/instituto-de-historia-del-arte

COMITÉ EDITOR

DIRECTOR y EDITOR CIENTÍFICO:

- Dra. Emilce N. SOSA (UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO – ARGENTINA)

CO-DIRECTOR y CO-EDITOR CIENTÍFICO:

- Dr. Adolfo O. CUETO (UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO – ARGENTINA)

EQUIPO EDITOR

SECRETARIO DE REDACCIÓN

- Lic. Pablo CHIAVAZZA, Facultad de Filosofía y Letras - Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

COORDINACIÓN

- Prof y Lic. Ana RAMÍR

REVISOR DE TEXTOS CIENTÍFICOS:

- Prof. Andrea LEONFORTE (UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO – ARGENTINA)

DISEÑO GRÁFICO Y DIAGRAMACIÓN

- D.G. Clara Luz MUNIZ, ARCA - Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

CONSEJO EDITORIAL IHA

1. Dr. Horacio CHIAVAZZA – FFyL – UNCuyo
2. Dr. Oscar ZALAZAR - FAD - UNCuyo
3. Dra. Natalia FISCHETTI - CCT-CONICET - Mendoza
4. Mgter. Arq. Graciela MORETTI - UM
5. Mgter. Elena DÍAZ – FAD - UNCuyo
6. Mgter. Viviana CEVERINO – FFyL - UNCuyo
7. Mgter. Sergio ROSAS – FAD – UNCuyo
8. Esp. Gabriela VAZQUEZ – FFyL - UNCuyo
9. Lic. Laura ROIZ – FFyL - UNCuyo
10. Prof. Adriana KEMEC – FAD – UNCuyo
11. Esp. Prof. Victoria RAMÍREZ DOLAN

COMITÉ CIENTÍFICO EDITORIAL
Cuadernos de Historia del Arte

1. Dr. Oscar SANTILLI - UNCuyo - Mendoza - Argentina.
2. Dr. Ricardo GONZÁLEZ Universidad de Buenos Aires – Buenos Aires – Argentina.
3. Dra. Laura MALOSETTI COSTA – Universidad Tres de Febrero - Buenos Aires – Argentina.
4. Dra. María de las Mercedes REITANO – Universidad Nacional de la Plata – La Plata – Argentina - UNA – Buenos Aires – Argentina.
5. Dra. Cecilia RAFFA – Universidad Mendoza – CONICET – Mendoza - Argentina.
6. Dra. Noemí CINELLI - Instituto de Estudios Sociales Humanísticos - Universidad Autónoma de Chile – Santiago de Chile – Chile.
7. Dra. María de los Ángeles FERNÁNDEZ VALLE - Universidad Ablo de Olavide - Universidad de Talca - Talca – Chile.
8. Dr. Jorge ESCOBAR - Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco – Cuzco – Perú.
9. Dr. Fedreico KAUFFMANN DOIG – Director del Instituto de Arqueología Amazónica - Lima- Perú.
10. Dr. VÍCTOR MÍNGUEZ - Universitat Jaume I Valencia – España.
11. Dr. Javier ARNALDO - Universidad Complutense de Madrid - Madrid- España.
12. Dr. Juan Chiva BELTRÁN – Universitat JAUME I – Castellón de la Plana – España.
13. Dr. Fernando QUILES GARCÍA - Universidad Pablo de Olavide – Sevilla- España.
14. Dr. Antonio José, ALBARDONEDO FREIRE - Universidad de Sevilla – Sevilla – España.
15. Mgter. Alba CHOQUE PORRAS - Universidad Nacional Mayor de San Marcos - Lima – Perú.

Indice

TOMO I

- **CUADERNO Nº 1 - 1961**
  1. Diego PRÓ: *Fracncisco Bernareggi, vida y obra* (p. 11-41), p. 17.
  2. Carlos MASINI CORREAS: *Trayectoria espiritual del grabador Víctor Delhez* (pp. 79-92), p. 97.

- **CUADERNO Nº 3 - 1963**
  3. Mario BUCCHIAZO: *Pabellón Argentino* (pp. 08-18), p.137.

- **CUADERNO Nº 4 - 1964**
  4. Víctor DELHEZ: *En torno al Quijote* (pp. 08-18), p. 163.

- **CUADERNO Nº 5 - 1965**
  5. Herberto HUALPA: *Simbología de temas en el Apocalipsis de Víctor Delhez* (pp. 29-40), p. 185.
  6. Mirta SCOKIN: *Aportes para el conocimiento del edificio del Cabildo de Mendoza* (pp. 87-92), p. 213.

TOMO II

- **CUADERNO Nº 12 - 1986-87**
  7. Diego PRÓ: *Don Quijote en dibujos de Lorenzo Domínguez* (pp. 39-58), p.16.

- **CUADERNO Nº 13 - 1988-89**
  8. Damián BAYÓN: *La escultura en el espacio público Latinoamericano* (pp. 49-56), p.33.

- **CUADERNO Nº 15 - 1995**
  9. José Emilio BURUCÚA y Laura MALOSETTI COSTA: *Iconografía de la Mujer y lo femenino en la obra de Raquel Forner* (pp. 39-58), p. 45.
  10. Adolfo O. CUETO: *La Iglesia Matriz de Mendoza* (pp. 11-54), p. 55.

- **CUADERNO Nº 16 - 1996-97**
  11. Brughetti, ROMUALDO: *Lino Enca Spilimbergo en su centenario* (pp. 11-15), p. 119.

Emilce Nieves Sosa

Dirección Editorial

EL Instituto de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras fue creado en 1956 por el Dr. Carlos Massini Correas, su primer director. Desde entonces da origen a una serie de publicaciones de investigación científica dentro del ámbito universitario que abarca toda la región de Cuyo.

A cinco años de su existencia surge su primera publicación en 1961, los *Cuadernos de Historia del Arte.* Estos fueron creados con la necesidad de orientar la producción científica hacia los

estudios de las diferentes manifestaciones artísticas locales y regionales en el ámbito de la Universidad Nacional de Cuyo.

En forma inmediata se constituyó, según lo estableciera su fundador, en un relevamiento, y en un estudio del material artístico producido en la región y, a partir de él, en un espacio dedicado a las discusiones de carácter epistemológico dentro del campo artístico local. Desde sus inicios, la investigación científica se centró en el Arte Regional, para luego avanzar sobre problemáticas históricas y estéticas del Arte Argentino, llegando luego a los estudios del Arte de Hispano Americano.

Dentro de sus contribuciones, Carlos Massini Correas, creó la primera publicación científica Regional Universitaria en Historia del Arte. Estos Cuadernos se orientaron en el campo disciplinar de las humanidades, las ciencias sociales y sobre todo las artes. Así, entre 1961 y 1972 surgen once publicaciones consecutivas. Desde su comienzo, los CHA fue el lugar donde importantes figuras y pensadores de la Facultad de Filosofía y Letras junto a personajes emblemáticos de la de la Universidad Nacional de Cuyo exponían sus trabajos. Entre los referentes locales se destacan: Carlos MASINI CORREAS, Diego PRÓ, Adolfo F. RUIZ DÍAZ, Ladislao BODA, Víctor DELHEZ, Herberto HUALPA, Blanca ROMERA de ZUMEL, Marta GÓMEZ de RODRÍGUEZ BRITOS, Alberto MUSSO, Graciela VERDAGUER,

Mirta SCOKIN de PORTNOY. Otros fueron grandes investigadores externos del ámbito de la UNCuyo como Mario BUCCHIAZO, Damián BAYÓN, José Emilio BURUCÚA, entre otros.

A partir del fallecimiento de MASSINI CORREAS se produjo un período de cambios en el IHA. Recién en 1987 se reiniciaron las publicaciones. Años después se presentarían cambios en los CHA tanto en su diagramación como en su formato, manteniendo esta nueva estructura editorial desde 1995/1996 hasta el 2015. Desde entonces, los Cuadernos se organizaron nuevamente con un formato editorial diferente, pasando de una publicación anual a dos publicaciones semestrales. Es entonces que, a partir del 2016 en su sesenta aniversarios, el Instituto proyectó una edición especial: *IHA: 60 Años de investigación sobre el Arte Argentino desde lo Regional,* publicado en dos tomos. Estos cambios se proyectaron desde la necesidad de generar una transformación en sus publicaciones adecuándose a los nuevos lineamientos editoriales.

Queremos destacar que los CHA forman parte de una política de publicaciones investigativas que ha sido constante y sostenida por el Instituto de Historia del Arte. Son un elemento de comunicación por excelencia de la realidad cultural de la provincia y de la región captada por sus investigadores y materializadas en sus páginas.

Diego F. Pró

Don Quijote en dibujos de Lorenzo Domínguez

Admitido está que Cervantes quiso ridiculizar en su obra Don Quijote de la Mancha las novelas de caballería. ¿Y nada más? A pesar de ese juicio la crítica y los historiadores de la literatura española ven en Don Quijote la encarnación del ideal y en Sancho la del sentido común popular. La lectura de la obra hacía dudar a Lorenzo Domínguez de tales apreciaciones.

El artista detenía su atención en las caídas de Don Quijote (casi todas sus aventuras terminan en una caída). Cervantes trata muy mal a su personaje, que tiene ideales disparatados. En términos de una filosofía en la

actualidad en boga, diríamos que Don Quijote se proyecta en unas esencias dislocadas y que su mundo choca al entrecruzarse con los mundos proyectados por los otros personajes.

Don Quijote no tiene una existencia donde las cosas y los hombres aparezcan simplemente, con cierto orden, aunque fuese disparatado, sino que florecen de su propia existencia. Y ocurre que su mundo sufre el abordaje de otros hombres y el choque con otros mundos, que lo deshacen y destraman, haciéndole caer en traspiés.

Con Sancho ocurre lo mismo. No irradia un mundo coherente, impermeable a las embestidas de las circunstancias en que los elementos humanos y naturales se sitúan coherentemente. Proyecta su sentido común, sabio, de peso, pero se lo deshacen los demás.

A todos los personajes que componen dicha obra cervantina les acontece algo semejante. Cardenio y Lucinda, Don Fernando y Dorotea, doña Clara y don Luis, don Juan y Zoraida, etc. se inscriben en mundos (nobleza y burguesía y otros), donde el amor se introduce sacudiendo y conmoviendo a todos ellos.

Unos van a parar a las montañas, descalzos, desasosegados, delirantes.

El entrecruzamiento de esos mundos de los personajes trae luchas, pendencias, alegrías, fracturas, desastres. Don Quijote para alcanzar lo que él se propone, realizar sus ideales caballerescos, tiene que luchar con todos. Comienza luchando con su familia (su sobrina, su ama), con sus vecinos (el barbero, el cura, el bachiller), con la nobleza, con la burguesía, con la Iglesia y hasta consigo mismo, porque hay veces que duda de sí. Tiene una caída ideal cuando piensa en la posibilidad del fracaso.

Esta obra de Cervantes es una obra rara. Si su propósito fue fustigar la caballería, Don Quijote termina por convertirse, paradojalmente, en el símbolo de todo ideal, de todo pensamiento alto. ¿Fustigarla en términos risueños y jocosos? Pero es el caso que Don Quijote resulta una figura dolorosa.

Hay una página que llama la atención en la segunda parte, capítulo VIII de la obra, el pasaje dice así:

> "Todas estas y otras grandes y diferentes hazañas, son, fueron y serán obra de la fama, que los

mortales desean como premios y parte de la inmortalidad que sus famosos hechos merecen, puesto que los cristianos, católicos y andantes caballeros más habernos de atender a la gloria de los siglos venideros, que es eterna en las regiones etéreas y celestes, que a vanidad de la fama, que este presente y acabable siglo se alcanza; la cual fama, por mucho que dure, en fin ha de acabar con el mismo mundo, que tiene su fin señalado: así ¡oh Sancho! que nuestras obras no han de salir del límite que nos tiene señalado la religión cristiana, que profesamos. Hemos de matar en los gigantes a la soberbia; a la envidia, en la generosidad y buen pecho; a la ira, en el reposado continente y quietud del ánimo, a la gula y el sueño, en el poco comer que comemos y en el mucho velar que velamos; a la lujuria y lascivia, en la lealtad que guardamos a las que hemos hecho nuestras señoras de nuestros pensamientos, a la pereza, con andar por todas partes del mundo, buscando ocasiones que nos puedan hacer y hagan, sobre cristianos, famosos caballeros. Ves, aquí, Sancho, los medios por donde

> alcanzar los extremos de alabanzas
> que consigo trae la buena fama."

Esta página descubre que la figura y los hechos o aventuras de Don Quijote son simbólicas. Los que venzan a la soberbia, la envidia, la ira, la gula, el sueño, la lujuria, la lascivia, la pereza, son Quijotes, son caballeros. En esa faena, muchas veces la realidad da al traste con tan buenas intenciones. No que los Quijotes caigan moralmente; caen físicamente, son vencidos. ¿Y los que caen a veces de un modo y otras de otro, son Quijotes?

Don Quijote en la obra de Cervantes admite que los santos dejan atrás a los caballeros. El pasaje que sigue al ya transcripto, expresa lo siguiente:

> "Luego la fama del que resucita muertos, da vista a los ciegos, endereza los cojos y da salud a los enfermos, y delante de sus sepulturas arden lámparas y están llenas sus capillas de gentes devotas que de rodillas adoran sus reliquias, mejor fama será, para éste y para el otro siglo, que la que dejaron y

> dejaren cuantos emperadores gentiles y andantes caballeros ha habido en el mundo. También confieso esa verdad - respondió Don Quijote".

Interpretación de las caídas de Don Quijote

Se alza una cuestión previa: ¿qué es una caída? El vocablo encierra varios sentidos: 1- caída física; 2- caída moral; 3- caída en el error; 4- caída en la enfermedad; 5- caída metafísica.

Las caídas físicas son las más frecuentes y visibles en Don Quijote. Caídas morales no las tiene, a menos de interpretar como cobardía, el no luchar con los personajes de la Carreta de la Muerte. O con los que zarandeaban a Sancho en la venta. Tiene, en cambio, caídas en el error. Confunde sus elucubraciones con la realidad. Vive alucinado. Hay una aventura, la del barbero y la bacía, en la que donde a pesar de su locura y error, le va bien y sale airoso. Si se presta atención en la caída en la locura, Don Quijote está caído desde el comienzo de la obra. ¿Caída metafísica? ¿Hay mengua de la esencia humana en Don Quijote? Sí, si por tal se

entiende mengua en el conocimiento, mengua en la salud de la razón. Esto es, desequilibrio entre lo que desea y lo que piensa.

Las caídas físicas parecen involucrar o resumir todas las otras caídas. Cuando aquéllas sobrevienen, aparecen ligadas a las demás. Don Quijote no se cae por azar o por accidente.

Pues bien: en la aventura de los sacos de vino ¿hubo caída o no? En ella Don Quijote está durmiendo cuando se produce el entuerto. El ventero le da unas puñaladas que, si no atinan el cura y el barbero, deshacen a Don Quijote. Después él despierta. Hay caída en el error, pero ella ocurre durante todo el sueño. No hay caída física porque Don Quijote está dormido.

Desde el punto de vista de la razón y el libre albedrío, estrictamente hablando no hay caída en la aventura apuntada. Pero para Don Quijote, ¿qué diferencia hay entre soñado y razonado, entre sufre, y vigilia? Para el caso no hay ninguna, pues pone en ejecución lo que ha pensado en vigilia durante el sueño. Las caídas en la locura y en el error. van acompañadas en la aventura de

los sacos de vino de una caída física no sabida, no conocida.

¿Las caídas las reconoce Don Quijote? Sí, reconoce los palos que le dan, los dolores que sufre, etc. Pero los atribuye a encantadores que buscan perjudicarlo y son sus enemigos. Nunca logra trascender su locura; dentro de ella encuentra la solución disparatada, como disparatados son los problemas que se plantea.

Las caídas de Don Quijote, se pueden tomar, en fin, como en Cristo, como caídas físicas. Desde el punto de vista de las artes plásticas es el mejor criterio.

La locura del personaje cervantino es contagiosa. En el capítulo LXX, Segunda Parte de su obra, Cervantes escribe:

> "que tiene para sí ser tan locos los burladores como los burlados, y que no estaban los Duques dos dedos de parecer tontos, pues tanto ahíncoponían en burlarse de esos dos tontos" (Don Quijote y Sancho).

En el infierno, o a sus puertas los diablos juegan a la pelota con los libros, así antiguos como modernos.

Para Don Quijote el ideal es la realidad y su mundo de loco es verdadera realidad. Don Quijote nunca miente. Cuando lucha con los toros estos son realidades, imágenes; su ideal no es el vacío, inócuo, vacuo.

El mundo del personaje es un mundo de ideas, de esencias, de fantasmas. Don Quijote trasplanta o traspone todo al plano de su locura. En esa locura hay un orden, el de la genialidad. En él Dulcinea es la realidad. Encontrarla en sus andanzas sería contradictorio en el mundo en que él se mueve. Cree en la realidad de su mundo y reduce a él las circunstancias, los hombres y las cosas.

Si alguien supiese que todo es verdad, la mentira y el engaño tanto como la verdad y lo real todo se tornaría desordenado y caótico. Don Quijote admite como verdad su mundo y el mundo real como engaño, encantamiento, transubtanciación, etc. El ideal de Don Quijote es realidad y se proyecta en el presente y el futuro de andante caballero.

Las percepciones, imágenes, conceptos, juicios, razones, voliciones y sentimientos de Don Quijote no provienen

de la realidad. De allí el fuerte contraste entre el mundo como transcurre afuera y el mundo de las aventuras y los personajes tal como lo proyecta e irradia Don Quijote. Si al mundo de sus pensamientos es el que confiere realidad, bien me comprende que cambiándole de nombre, cambie el de las cosas y las personas.

¿A qué sale en sus andanzas? A deshacer agravios; enderezar entuertos, a enmendar sin razones, a mejorar abusos y a satisfacer deudas. Está convencido que todo ello redundará en beneficio del género humano.

Las caídas de Don Quijote en los dibujos de L. Domínguez.

Lorenzo Domínguez interpreta las caídas de Don Quijote como símbolos universales. El encuentro de Don Quijote con la Duquesa y el Duque, es el encuentro con el poder político. Este tiene la capacidad de crear trampas la quince o veinte que le tiende a Don Quijote. Se las prepara, hasta las ensaya. El poder político es el único que es capaz de hacer eso. Cuando envía Don

Quijote a Barcelona, lo hace con cartas para que lo sigan trampeando y mofándose.

El encuentro con Cardenio es el choque con la locura patológica. En esa aventura se enfrentan la locura genial (la gobernada) de Don Quijote y la locura de orates.

La aventura de los cabreros, es el encuentro con el pueblo, con la gente humilde, casi con la naturaleza. Lastiman a Don Quijote, pero sin maldad. Es castigo físico.

En el desaguisado o aventura inconveniente con los toros, es el encuentro con España, que atropella y da por tierra con Don Quijote. El encuentro de Maritornes con la perversidad. Don Quijote exalta la importancia y la significación de la mano en la creación y Maritornes lo ata y sujeta por ella.

Dos dibujos de la serie de Don Quijote suman veinti-cuatro, tanto como las caídas del personaje en la obra de Cervantes. Al conjunto Domínguez le llamaba "El Vía Crucis de Don Quijote". No son dibujos de ilustración. No se apoyan en el texto literario al pie de la letra. El artista hace primero una interpretación conceptual e

inteligente, y luego busca la solución y la expresión plástica de su interpretación. Sentido y expresión van juntos y no se pueden separar de sus dibujos[1]:

> "Desde el punto de vista plástico, los dibujos del "Vía Crucis de Don Quijote", por lo mismo que tienen un valor expresivo simbólico, no son dibujos de visión realista ni mucho menos anecdótica. El artista no se atiene fielmente a los elementos literarios de las caídas. A veces destaca el valor plástico de elementos literarios secundarios, como ocurre con el dibujo donde el sirviente de los mercaderes toledanos apalea a Don Quijote y tiene el primer plano expresivo en la obra del artista, cuando en la aventura del libro no posee ese papel principal. Lo mismo ocurre con otros dibujos, tales como: Encuentro con la fantasía (la aventura de la barca y los molineros), Choque con la lujuria (la aventura con Maritornes y el arriero), El Expolio (la aventura con los que van a galeras) etc.".

[1] Diego Pró: *Tiempo de Piedra. Lorenzo Domínguez,* pp. 90-91, Mendoza, 1965.

La concepción artística no es dibujística lineal ni pictórica. Exalta en ellos el volumen, el valor expresivo, el sentido simbólico de las caídas. Se trata de un expresionismo que descompone las formas para recomponerlas en un orden puramente plástico, sometido al concepto o concepción como resultado de su interpretación de las caídas. Su estilo plástico es tan vigoroso que pone su sello original en todo lo que hace, más allá de la técnica de su arte dibujístico o de las chapas de fierro a que estaban, finalmente, destinados los dibujos del "Vía Crucis de Don Quijote".

Son dibujos de invención y de creación, distintos, pero al mismo tiempo ligados por el sentido y el hilo invisible del estilo. En su elaboración, el artista ha recorrido varias fases. Ha buscado primero la solución plástica de su interpretación simbólica de las caídas, que concreta en imágenes en blanco y negro. En esta etapa, cumplida en papel de pequeñas dimensiones (bocetos) el conjunto aparece algo confuso. Al realizar los temas de dimensiones mayores, que varían entre 34,5 por 51 cms. hasta 35 por 51 cms., salen a la luz todos los elementos

de la composición y cobra claridad el trabajo. El material en que están realizados los dibujos es el lápiz y el carbón y a veces la tinta.

Valoraciones del "Vía Crucis de Don Quijote"

Choque con el servilismo. Caída I. Don Quijote se encuentra con los mercaderes y es golpeado por el mozo de mulas. En esta aventura le rompen la lanza. En la última la rompe él y sale de la locura. Don Quijote quiere hacerles confesar a mercaderes toledanos que no hay doncella más hermosa que Dulcinea del Toboso. Los mercaderes quieren que la muestre, para confesar la verdad. Don Quijote responde:

> "La importancia está en que sin verla lo habéis de creer, confesar, afirmar, jurar y defender".

Los mercaderes piden la manifestación sensible; el conocimiento es de la experiencia: comienza y termina en ella. Don Quijote los acusa de blasfemos. Los vocablos son teológicos y si se sustituye Dulcinea por Dios, topamos con los ideales de la Cristiandad. "Yo soy quien soy y qué puedo ser",

Crucifixión en la locura. Aventura de los molino-s. Caída II. La figura de Don Quijote aparece tendida sobre las aspas del molino. Simboliza la caída de los ideales. La vida espiritual se deshace por obra de las aspas de tantas cosas: las ciudades, la economía, la política y el poder en sus variadas formas.

La mano creadora. Caída III. Don Quijote hace juramento y voluntad de preparar el bálsamo de Fierabrás. Don Quijote y Sancho aparecen conversando con la lanza sobre las piernas y una mano en alto, mientras inventa el bálsamo.

Choque con la lujuria. Caída IV. Don Quijote se encuentra por única vez con la lujuria. Maritornes aguarda a Don Quijote y entra el arriero. El artista ha resuelto la composición dentro de un paralelogramo, que encierra las figuras. El arriero desnudo, desdibujado, con formas que acentúan la expresión de la carne. Don Quijote, caído del camastro, con su batón blanco, tranquilo, vigoroso de expresión. En el centro Maritornes con los brazos de ambos. Hay intención en la valorización de los negros y los blancos. Se transita de

los oscuros del arriero, la lujuria, hasta la pureza e inocencia del Quijote.

Encuentro con la muchedumbre. Caída V. Don Quijote ataca el rebaño de ovejas y es derribado por los pastores. Don Quijote aparece en el aire, con los brazos abiertos y las piernas tendidas, golpeado por las pedradas de los cabreros. La cabeza de Don Quijote da la impresión de un Cristo del siglo XII, medieval.

El Expolio. Caída VI. Liberta a los galeotes y es robado por ellos.

Choque con la locura. Caída VII. Es golpeado por el loco Cardenio. Don Quijote es aplastado. Su locura no puede con la locura del otro. Uno simboliza la locura del ideal. Cardenio la de la sangre.

Ahorcamiento de la mano. Caída VIII. Queda Don Quijote colgado toda una noche de la mano. El dibujo es plástico, de planos simples y amplios. Está bien resuelto. Sobre su valor simbólico algo hemos dicho en lo sobre escrito. Domínguez ha descubierto que las figuras o formas tienen que ocupar todo el espacio; de lo contrario se reducen y se vuelven mezquinas.

La censura. Caída IX. Don Quijote es enjaulado por el cura y el barbero para reintegrarlo a su pueblo. Don Quijote cree que va encantado. Las caras de esos personajes aparecen rodeando la jaula, como máscaras deformadas y fabulosas. El rostro de Don Quijote largo y espiritual.

Choque con la brutalidad. Caída X. Don Quijote es golpeado por el cabrero, que le sangra la cara. Es un buen dibujo de composición. Aparecen un carnero macho y una chiva, indiferentes al drama de la lucha entre el ideal y la fuerza.

La Piedad de Sancho. Caída XI. Don Quijote es golpeado por disciplinantes y Sancho llora sobre él. Lo cree muerto. Es un dibujo de fuerza expresiva, con las formas descompuestas y vuelta a componer con sus valores plásticos. Los disciplinantes con capuchones, que llevan una imagen, tienen algo de buho. Abajo, Don Quijote caído y Sancho con su carácter, rodeándolo.

Choque con la farsa. Caída XII. Don Quijote es derribado por Rocinante, que se asusta de unos comediantes

disfrazados. Es un hermoso dibujo tanto de composición como de realización. Las máscaras y demás elementos le dan un aire fantasmagórico.

El mundo invisible. Caída XIII. Penetra Don Quijote en la cueva de Montesinos, donde residen los personajes de su imaginación. Cuando sacude el matorral y aparecen pajarracos que le sorprenden, cae enredado entre sus propias armas. Domínguez ha dibujado las aves de blanco, porque así son más fantasmagóricas.

Naufragio de la fantasía. Caída XIV. Viaje y catástrofe por las aguas en el barco encantado.

Choque con el poder. Caída XV. Se encuentra con los Duques y ante la sola presencia de la Duquesa se cae del caballo. Juego de blancos y negros. Los negros predominan en los Duques. El caballo blanco. Caballo de calesita o de tiovivo. Algo queda dicho en renglones anteriores sobre el valor simbólico de este dibujo.

Segundo naufragio de la fantasía. Caída XVI. Viaje y catástrofe por los aires en el caballo de madera. En este dibujo aparecen Don Quijote y Sancho, aplastados por el derrumbe del maderamen, tras de la explosión de

Clavileño. Don Quijote está consumido, reducido, envuelto en sus ensueños de un viaje fantasmagórico. Sancho se ha levantado la venda y mira con un ojo como preguntándose en qué nuevo entuerto está metido. La composición da la impresión de derrumbe: derrumbe de una ciudad moderna. Allí está aplastado Don Quijote, símbolo del ideal. Sancho, aunque con un ojo abierto, mira sin comprender. A las gentes les tapan los ojos, pero siempre alcanzan a divisar algo de la verdad. Los idealistas tienen tapados los ojos con la venda de las ideas, y como creen en éstas, no ven sino a través de ellas.

El sadismo. Caída XVII. Don Quijote es atacado por los gatos de la casa del Duque. Como en los dibujos el interés de éste surge de adentro, del contenido profundo, de la concepción, de la forma interior, no de la configuración externa.

La guerra civil. Caída XVIII. Don Quijote es atacado y atropellado por una manada de toros. La presencia del toro es permanente en España.

La traición de Sancho. Caída XIX. Don Quijote es golpeado por el propio Sancho. Este dibujo hace contraste con el de La piedad de Sancho.

Espanto de futuro. Caída XX. Don Quijote a la entrada de Barcelona.

Choque con los valores locales. Caída XXI. La aristocracia de una fiesta y las mujeres bailan a Don Quijote hasta desmayarlo. La composición da la idea del baile, de la ronda. Están allí la "Linda alborotada", "la que debiera estar en la cocina", "La Grandísima", "la que perdió los estribos" y la "Duquesa cotuda". Este dibujo expresa el choque con la nobleza provinciana y los valores locales.

Choque con la amistad. Caída XXII. Don Quijote es derribado por el bachiller Sansón Carrasco disfrazado de Caballera de la Blanca Luna. En este dibujo se expresa la vestimenta, la armadura, la rodela, la lanza para atemorizar a Don Quijote, que está caído en tierra. Es un buen dibujo de composición apretada.

Emporcamiento del genio. Caída XXIII. Don Quijote es arrollado por una piara de cerdos.

Crucifixión en la salud. Caída XXIV. Ultima caída. Don Quijote vuelve a su sano juicio. Termina la vida de Don Quijote y vuelve la de Alonso Quijano. Tiene algo de crucifixión. Don Quijote aparece entre dos mujeres (la sobrina y el ama), con su lanza rota en dos pedazos clavados en la tierra. Rompe el ideal, la lanza que lo representa. También puede simbolizar la lucha contra la cordura.

La primera y la última caída se relacionan por asociación. En la primera le rompen la lanza a Don Quijote y con los restos lo muelen a palos. En la última es Don Quijote quien rompe su lanza. Se cierra así la serie de dibujos de Lorenzo Domínguez sobre las caídas de Don Quijote.

Hay una serie paralela en fierros con el mismo tema y distinta expresión por el cambio de material en que están realizadas las obras. Pero su sentido exigiría otras páginas.

En el entretanto por estas fechas se cumplen treinta años de la realización de la serie del "Vía Crucis de Don Quijote".

Damián Bayón

La escultura en el espacio publico latinoamericano

Si bien las distintas culturas precolombinas conocen un tipo de construcción modesto mediante el cual se procuran un techo y un refugio, puede decirse que ninguna de ellas practicó el gran espacio cerrado como lo había hecho, en cambio, la tradición occidental a partir, sobre todo, de los romanos. La prueba la daría -sin ir más lejos-la reticencia y hasta el miedo que experimentaban los indios de penetrar en los grandes

templos abovedados que los misioneros empezaron a edificar desde su llegada.

Esta escultura de exterior precolombina asumió, a su vez, muy distintos aspectos según la región y la época. Así, por ejemplo, entre los años 300 y 650 de nuestra era, en el Valle de México, la cultura de Teotihuacán representa la extrema severidad que se expresa por una geometría rigurosa y el despojamiento de la forma a escala planetaria: dos grandes pirámides -del sol y de la Luna-, una avenida ceremonial bordeada de escaleras rituales y de templos con grandes relieves protuberantes. Aquí estamos, sin duda, ante el caso de la escultura-urbanística capaz no sólo de alterar un paisaje sino, literalmente, de crearlo, ordenando lo que se presenta como naturaleza indefinida.

Monte Albán y Mitla son, en cambio, obras mixteco-zapotecas que organizan de otro modo el espacio: como una relación de unos elementos con respecto a otros. En el plano decorativo estamos aquí frente a la escultura-relieve compuesta de formas de animales y de plantas llevadas a un elevado grado de abstracción.

En lo antiguo tolteca y maya-tolteca trabajan a su vez, en yunta, la arquitectura propiamente dicha y la escultura como tal, con la diferencia de que en estos casos la ornamentación no es geométrica o racional sino naturalista. La culminación de la escultura independiente elevándose en el espacio para puntuarlo estaría, por una parte, en los atlantes de Tula, obra tolteca; y en las grandes estelas mayas de Copán, Quiriguá o Piedras Negras.

Por último, entre los aztecas -verdaderos resonadores de otras culturas precedentes -no hay que olvidar la complejidad de todos los elementos que hemos visto: escultura urbana, escultura arquitectónica y, en fin, escultura propiamente dicha. Todo el espacio de Tenochtitlán, cuando lo descubrieron maravillados los conquistadores, era un sistema de masas, volúmenes que se erguían al sol y se respondían unos a otros en el valle, presidido por los volcanes y alimentado por las aguas de la laguna.

Aun tendríamos en Sudamérica casos de distinta sensibilidad, como en Tiahuanaco, en la actual Bolivia,

en que la expresión escultórica está dada no sólo en el vasto patio excavado cuyos muros en talud ostentan figuras de rostros humanos tallados en piedra rosa, si no sobre todo en los monolitos antropomóficos que conservan -como los de Tula en México- la forma del bloque de que fueron extraídos. Y, más que nada, en la famosa Puerta del Sol, por cuyo hueco se ve el cielo implacable y que, inexplicablemente, parece poner orden en la inmensidad y desolación del paisaje.

Más tarde, en otra cultura corno la Chimú, encontraremos una ciudad de tierra apisonada como Chanchán que, casi por arte de magia subsiste aun hoy al borde del Océano Pacífico. Allí otra vez -como en algunos casos mexicanos- la expresión espacial será a la escala de una urbanística colosal, y también por el detalle de los frisos obsesivos, en que largas guardas de peces estilizados evocan la proximidad de ese mar cerrado y gris de la costa peruana.

Por último la pregunta: ¿son escultores los incas? Yo diría que sí, pero a la escala heróica, a la escala ciclópea. Es decir que ellos nos resultan siempre más ingenieros

que artistas: pacientes modificadores de montañas, expertos hidráulicos que mueven el agua para el riego, implacables fabricantes de los mejores caminos del antiguo mundo americano.

Ese mundo que acabamos de evocar iba a recibir violenta o pasivamente a otro mundo más antiguo que él y basado en otros supuestos religiosos, políticos, sociales y hasta económicos.

Si nos planteamos ahora el problema de la "ocupación simbólica" del espacio en la época colonial, tenemos que aumentar nuestro radio de acción y modificar nuestro punto de vista. En efecto, si las religiones antiguas precolombinas eran de *puertas afuera*, el cristianismo de los coloniadores ha sido sobre todo siempre un culto íntimo, de puertas adentro.

Es decir, en lo colonial estamos de lleno en el doble juego de la totalidad del espacio utilizado por la comunidad: la ciudad y el campo siguen siendo sensibles a las obras que marcan ciertos puntos estratégicos generalmente relacionados con la nueva religión. Pero también lo es el interior de iglesias y capillas.

Por empezar a principios mismos de la Colonia, un elemento voluminoso y puramente escultórico se nos impone: el de las Cruces en los atrios. Hechas en piedra sobre un basamento, estas "esculturas" constituyen uno de los raros casos en que encontramos fusión de culturas. Por una parte, el símbolo es el símbolo cristiano por excelencia y lleva tallados el rostro de Cristo y los instrumentos de la Pasión. Hasta aquí la parte hispana o, mejor dicho, occidental. Pero hay también, al menos, un elemento del que los mexicanos modernos llaman tequitqui (es decir: arte tributario hecho por los indios al servicio de los cristianos); y ese elemento es algo que les recordaba su propia antigua religión vale decir un círculo de obsidiana incrustado en el arranque de los cuatro brazos de la cruz.

Siguiendo en lo exterior: la más notoria escultura a gran escala es la fachada-retablo de las grandes iglesias y catedrales. Se trata, sencillamente, de la trasposición -en piedra o argamasa- de un retablo interior en madera sacado a la calle. En la monotonía evidente del trazado en damero de las ciudades hispano-americanas, con

calles que se cortan todas en ángulo recto y que además, están orientadas a los cuatro puntos cardinales, no hay duda de que las fachadas-retablo constituyen una evidente "animación" del aburrido y previsible paisaje urbano. Sólo las ciudades mineras y, en general, los poblados que fundaron los portugueses en el Brasil, presentan un aspecto más teatral, parecido al del antiguo urbanismo europeo.

Vayamos ahora al interior de esos mismos templos que se anunciaban tan ruidosamente desde sus fachadas. El espacio interno resulta, en ellos, tan significativo o más que el externo que acabamos de analizar. La verdad es que entre ambos aspectos no hay una verdadera ruptura. El día de los festejos o del duelo, la procesión sale del recinto religioso con imágenes y ornamentos a cuestas, y al pasearse por la ciudad la trata simplemente como una gran iglesia más, aunque a la escala urbana.

Sin embargo. cotidianamente, el templo vuelve a ser lo que fue desde su origen en las catacumbas: una "caverna" con sus reliquias sagradas, el sitio de los intercambios entre la divinidad y los hombres que la adoran.

Los retablos están ahí omnipresentes, hechos para impresionar y deslumbrar pero también -y sobre todo- para marcar el sitio privilegiado en que esa comunicación entre cielo y tiara tiene lugar.

Temblorosas ante la luz de los cirios, esas construcciones doradas y policromas en cuyos nichos aparecen los santos intercesores, son capaces de dar satisfacción a todos: a los indios en su estado de inocencia, y a los españoles, ya sean rudos colonos o a otros funcionarios de la Iglesia o del Estado.

Para ocuparnos del siglo XIX y los primeros veinte años del nuestro tenemos que, en cierto modo, volver a dar las cartas. Como si nada de lo que hasta aquí se ha dicho va a seguir en vigencia simplemente por los laberínticos caprichos de la historia. Esta nueva época resulta un poco la tierra de nadie, puesto que ya el siglo pasado es un momento de transición y ello, sobre todo, en la América Latina. Se cambiará entonces de una cultura a otra. De la colonial dependiente de España y Portugal, encarnada por el Barroco, se pasará a otra ya "independiente" y Neoclásica, que en arte se base en

volver a los ideales antiguos grecorromanos. Fatalmente este neoclasicismo resultará menos popular que el Barroco y apuntará a una actitud culta y clasista.

Hay de ese primer momento -que los jóvenes países se empeñan en llamar Republicano- algunas obras escultóricas dignas que sobreviven del Antiguo Régimen. Pienso más que nada, en México, en el excelente arquitecto y escultor español Manuel Tolsá, autor de la magnífica estatua ecuestre de Carlos IV, que los mexicanos llaman irrespectuosamente el Caballito.

Más tarde ya y sin tradición ninguna -al querer tenerlas todas- vendrá la racha de los que podrían llamarse los "caballeros de bronce", monumentos de inspiración romántica pero de factura académica, que poco o nada hacen por movilizar los parques y jardines, plazas de pueblo, en los que invariablemente son puestos sin convicción y sin arte.

Los mexicanos tendrán, al menos, alguna obra digna como la Columna de la Victoria, de Rivas Mercado, no demasiado olvidable. Paralelamente, los brasileños eregirán sus piedras y su metal fundido a la memoria de

los próceres. Sus monumentos quedan aun en Rio, San Pablo y las ciudades de provincia. En el resto de Sudamérica, las infinitas imágenes de Bolívar y de San Martín, fatigarán las plazas sin que casi ninguna de esas laboriosas construcciones -debidas a algún académico francés o italiano- llegue a hacer vibrar el espacio de su entorno.

De manera aun más voluminosa, la arquitectura de ese siglo ecléctico no "organiza" la ciudad con un plan atrevido, capaz de proponer experiencias vitales que estén, al menos, a la altura de la técnica que, esa sí, progresa a pasos agigantados.

Quizá las menos convencionales de esas obras sean entonces las estaciones de ferrocarril que al menos, en estilos indecisos, proclaman una nueva manera de interpretar el espacio y, por lo tanto, el tiempo.

Seamos inmodestos: mejor se va a presentar nuestro propio siglo, especialmente a partir de 1920, fecha predestinada para la toma de conciencia de la modernidad y la identidad en casi todos los grandes países latinoamericanos.

En la Argentina, será el caso del monumento al General Alvear, del gran escultor francés Antoine Bourdelle y que constituye, una obra maestra sin duda, la mejor estatua ecuestre del siglo, admirablemente emplazada, además. La serie seguirá con algunos excelentes escultores locales, que no tendrán tanta suerte en los lugares de la ciudad en que les toque levantar sus obras. Los brasileños tendrán en Río una de las obras más "visibles" y por lo tanto más influyentes, en el gigantesco Cristo del Corcovado, dominando la admirable bahía, obra del escultor francés Paul Landwski en colaboración con el brasileño H. de Silva Costa.

En México, son de esta misma década de 1930 - 40, el Monumento a la Revolución de C. Obregón Santacilia y O. Martínez, enorme construcción de cuatro arcos con cúpula pero sin muros, de la cual puede decirse que, definitivamente, ha cambiado la fisonomía de la Ciudad de México con su masa imponente. Mejor aun, por lo atrevida desde el punto de la pura escultura, la colosal estatua de cuarenta metros que, en Janitzio, representa a Morelos, obra del artista Guillermo Ruiz. Al fondo del

lago de Pátzcuaro, el agresivo y soberbio monumento organiza todo el paisaje a su alrededor como sólo habían sabido hacerlo los más grandes plásticos precolombinos. Plásticamente hablando, las ciudades latinoamericanas en estos últimos treinta años, han cambiado sobre todo gracias a su arquitectura. No digamos Brasilia que es ella misma -para bien o para mal- una ciudad-escultura, pero aun Caracas es un confuso monumento de autopistas que se cruzan por el aire, de rascacielos especulares que reflejan y confunden el espacio. Bogotá queda marcada por las Torres del Parque, de Rogelio Salmona; así como Buenos Aires no será ya la misma después de terminada la Biblioteca Nacional, de Testa y Bullrich.

Algunos países han incorporado a su arquitectura esos grandes "constructores de signos" que pueden ser Soto y Cruz-Diez en Venezuela; Negret y Ramírez Villamizar, en Colombia; Barragán y Goeritz en México; Sergio de Camargo en el Brasil.

Con todo, el país más adelantado a este respecto es, sin duda, México que, después del muralismo parecería estar aun buscando otra nueva expresión grandiosa y

popular. Primero fueron las monumentales Torres de la Ciudad Satélite, de los citados Barragán y Goeritz (1957), que cambiaron literalmente un barrio y dieron sentido a una de las salidas de la ciudad. Más tarde, con motivo de los Juegos Olímpicos de 1968, se decidió crear una Ruta de la Amistad: conjunto de grandes esculturas abstractas dirigido por Goeritz en el que participaron él mismo, las mexicanas Helen Escobedo y Angela Gurría, y una veintena de escultores de todas partes del mundo invitados en esa ocasión.

Recientemente se llevó a cabo (1981), la conclusión del proyecto del llamado Espacio Escultórico, en que volvieron a participar los citados Goeritz y Helen Escobedo, más M. Felguérez, F. Silva, Sebastián y Hersua. La idea comporta dos tiempos: por una parte una creación colectiva que es un anillo de cien metros de diámetro formado por sesenta y cuatro elementos geométricos de ocho metros de altura máxima. Ese círculo limita un campo de lava que se ha dejado intacto. Por otra parte, cada uno de los seis participantes contribuyó con una obra original distinta, todas de

grandes dimensiones como para no perderse en ese paisaje gigantesco.

No sólo la Capital estimula la creación escultórico--arquitectónica, Guadalajara ha encargado muchas obras importantes de integración urbanística al arquitecto F. González Gortázar, quien ha realizado -tanto en México como en Guadalajara- fuentes y monumentos abstractos de gran fuerza y belleza. Por último, una pujante ciudad industrial como Monterrey, está prestando especial atención a la plástica, concebida sobre todo a la escala urbana, que parece ser la mejor definición del espíritu de nuestro tiempo. Grandes obras de los mejores artistas mexicanos -o residentes en México- están siendo elevadas en estos momentos en algunas vías públicas de Monterrey. A pesar de que los proyectos son individuales y totalmente libres en su concepción, un comité local vela para que esos "monumentos gratuitos" -como pura forma y color- no se molesten ópticamente unos a otros si no que, por el contrario, se refuercen y den sentido a toda esa operación de promover una obra de interés visual y de belleza.

José Emilio Burucúa y Laura Malosetti Costa

Iconografia de la mujer y lo femenino en la obra de Raquel Forner

"Las imágenes presentan el sentido, las palabras presentan la imagen. Para revelar un sentido, no hay nada mejor que las imágenes; para iluminar plenamente una imagen, no hay nada mejor que las palabras. Las palabras deben concentrarse sobre las imágenes, entonces se descubren las palabras justas para la consideración de las imágenes. Las imágenes deben concentrarse en el sentido, entonces se descubren las imágenes justas para la consideración del sentido." André BRETON y Max ERNST:

> Almanaque surrealista del medio siglo, 1950.
>
> "Los temas de mis cuadros no los pienso; los siento, nacen de una necesidad imperativa de concretar en imágenes y metáforas plásticas una realidad interior. No podría expresar con palabras, sin destruir su misterio, el mensaje concebido en formas y colores.
> Creo que el pintor puede decirlo todo con el lenguaje de la plástica sin bastardear sus leyes esenciales, sin hacer traducciones que puedan transformar el tema de la pintura en mera ilustración de un tema literario".
> Raquel Forner, citado en *Cuatro Pintores Argentinos*, 1950.

Es bien conocida la impaciencia con que Raquel Forner solía contestar a las preguntas o insinuaciones que se le hicieran acerca de su condición de artista mujer. Inmediatamente explicaba al preguntón que ella era artista *tout court.* Por eso, podría parecer una paradoja y una violencia a los fines explícitos de la obra de Forner el usar como hilo de una interpretación la presencia de lo femenino en ella. Pero sucede que hasta una tímida

aplicación del método iconográfico - iconológico al *corpus* de la pintura "forneriana" - y por modesta que sea esta operación, ella misma implica superar el riesgo de reducir ese mundo artístico a una mera "visión femenina" de las cosas -, para toparnos con un desarrollo del "tema de lo femenino" que tiene pocos equivalentes en la cultura de nuestro siglo. Es legítimo pues, desde la perspectiva del crítico e historiador, explorar el *topos* de la mujer en la producción de la artista a lo largo de medio siglo. La recurrencia y la intensidad siempre renovada con las que esa temática se nos impone hacen del abordaje que proponemos el umbral inevitable de cualquier hermenéutica iconográfica.

En *Presagio* de 1931, ya son tres mujeres las testigos y protagonistas lúcidas de lo que se precipitará: sus gestos componen el viejo ícono del emblema "ni ver, ni oír, ni hablar", que en el saber tradicional de Oriente aludía al secreto de lo sagrado y que Forner transfiguró en signo de una tragedia que anonada la posibilidad de todo lenguaje. Según sus propias palabras, Raquel ha querido protestar "contra las fuerzas desatadas que anulan la

expresión humana. Y, por supuesto, la artística. Esas fuerzas que a una madre no le dejan siquiera el cadáver de su hijo sobre un paño negro"*(La Nación, 18- IV-1943)* Para reforzar el sentido de una profecía que no podrá revelarse, de una catástrofe oculta que no ha de ser evitada, una serpiente se anuda al cuello de las mujeres y las convierte en la visión femenina de Laocoonte y sus hijos. Hacia el fondo, se hunden los peces de la Salvación, el mar engulle los caballos y los templos, la luz que los envuelve está a punto de extinguirse tras la humareda ominosa del volcán. Una vez más la visión del arte prefigura lo real con una precisión incomprensible para quienes no comparten el don de las sibilas, para otros que no sean sentidos y ojos de mujer.

Cuando la guerra civil española y la segunda guerra mundial materializan por fin el presagio, las alegorías de lo humano herido, lacerado y destruido, serán siempre figuras femeninas, desde *Mujeres en el mundo* de 1938, cuadro con el que comienza la serie "España", hasta la serie "El Drama" 'que culmina con *El Juicio* de 1946. En *La Victoria* (1939), última pieza de "España", reaparece

el "Ni ver, ni oír, ni hablar" a un costado de esa suerte de altar o retablo donde se yergue una escultura de mujer mutilada sobre los fragmentos de un pie y de una mano que todavía sostiene una espiga de trigo. Del otro lado del monumento en ruinas tienen lugar una "visitación" sin esperanzas y varias ejecuciones. El sol y la luna iluminan el paisaje desolado en una conjunción de luz y de tinieblas que procede de las crucifixiones medioevales. La estatua deshecha ha reunido la tradición clásica de las Venus semidesnudas y el símbolo cristiano de la víctima expiatoria hecha mujer. Esta transposición femenina de la figura de Jesucristo alcanza una formulación más explícita en el *Retablo de dolor* de 1943, donde se despliega un lienzo como el de la Verónica que lleva impresa la efigie de una doliente estigmatizada a la cual la rama de un árbol deshojado sirve como corona de espinas. Es la mujer la que, atacada en su capacidad generadora de vida (obsérvese que la herida del costado de Jesús se ha trasladado al vientre), accede al grado más alto de la *Imitatio Christi*.

El bellísimo cuadro *lcaro* del 44 ha transformado la

cabeza de la sufriente en una gigantesca escultura viva a la que invaden las ramas retorcidas de un árbol seco. El parecido de éstas con vasos sanguíneos o heridas instala una nueva metáfora en la cara de ojos desmesurados que contemplan la caída del varón utópico cuya tragedia ha sido la de toda la humanidad. El mito antiguo y la imagen cristiana del dolor han vuelto a converger en este paisaje de rocas, de mar y cielo tenebrosos. Cabe aquí realizar un breve *excursus* acerca del problema de las fuentes iconográficas de Forner.

Como ha sido habitual entre los artistas del siglo XX, empujados a menudo por una exigencia de originalidad que la crítica sobrealimentó, nuestra Raquel rehuía dar mayores explicaciones en torno a sus fuentes o a los orígenes de su inspiración. Ella contestaba siempre con un lacónico "Puede ser..." a quienquiera hubiese captado parentescos entre su obra y la ajena. Esta renuencia, comprensible en el ambiente de las vanguardias hasta los años '60, ha dificultado en parte la reconstrucción de lo que sin duda fue la riquísima cultura, el amplio horizonte mental de Forner. Hoy sabemos por testimonios de sus

parientes y amigos que la artista fue buena ejecutante de armonio, lectora incansable de las literaturas antiguas y modernas. Tanto Raquel como su marido Alfredo Bigatti frecuentaban la *Iconología* de Cesare Ripa y es muy probable que ambos conociesen los *Emblemata* de Alciato. En su vasta biblioteca hemos encontrado libros asombrosos sobre antigüedades etruscas y un bellísimo *Catálogo degli Antichi Monumenti di Ercolano*, editado en Nápoles en 1755, con nueve tomos dedicados a los hallazgos arqueológicos en esa ciudad. Sobre esta obra, Angel Navarro nos ha contado una historia singular de "coincidencias significativas" que hubiera entusiasmado a Ring y a los surrealistas. Forner y Bigatti prestaron un volumen de las *Antichitá* a un conocido en Buenos Aires. Al serles restituido el libro, faltaba en él un cuadernillo completo de textos y figuras. Años más tarde, el matrimonio de artistas encontró y pudo comprar exactamente el mismo cuadernillo en una feria de libros en Roma, con lo cual los monumentos de Herculano volvieron a estar completos.

La anécdota nos impulsó a estudiar el mágico libro, y

cuál no sería nuestra sorpresa al toparnos con una vieja marca (una tarjeta de publicidad de una casa fundidora) en la página 309 del tomo IV de las pinturas de Herculano. Se muestra allí la reproducción grabada de un fresco antiguo que representa la escena de una Andrómeda salvada del monstruo marino por Perseo. El paisaje de rocas, los árboles secos, el cuerpo de Andrómeda y la silueta de una sombra que podría ser la de una desesperada Casiopea (madre de la joven sacrificada), poseen semejanzas extraordinarias con el ambiente y los personajes de *Icaro* y otros cuadros de la serie "El Drama". Aquella marca, conservada durante más de cuarenta años, nos sugiere que quizás hubo una derivación de esa fuente iconográfico-literaria, hallada entre las *Antichitá* de Herculano, hacia la pintura lacerante de Forner en los años '40. Si la filiación fue consciente e inmediata o bien inconsciente y remota, poco interesa a nuestros fines; la similitud de atmósfera y figuras entre el fresco romano y los cuadros de las series "El Drama" y "Las Rocas" es lo suficientemente intensa para afirmar la perduración de una tradición

icónica milenaria y descubrir la nueva vida que la sensibilidad de Forner le supo dar. Nos parece haber hallado las huellas del tiempo y de la historia en la mente del artista y - por otro lado - el rastro sutil de quien, personal y solitaria, buscaba en las formas del pasado la materia viva para un presente que fluye.

El manto de piedra de 1947, óleo perteneciente a "Las Rocas", y *La Farsa* de 1950, cuadro que da nombre a una nueva serie, introducen una anfibología extraña en el significado simbólico de la imagen de la mujer: por una parte persiste la sufriente al borde de un mar y bajo un cielo de desolación, presa de la metamorfosis que la convierte en roca y le petrifica las lágrimas. Por otra parte, la figura femenina, entronizada bajo un dosel hecho jirones, es por primera vez el ícono del engaño, de una vacuidad que aflora en la jaula del cráneo y en la articulación rota del brazo derecho; como si la transformación de la mujer en ídolo encerrara una trampa fatal. Los caminos de la regeneración de la humanidad parecen cerrados. Lo femenino ha sufrido un proceso de petrificación desencadenado por el dolor, o

bien se ha visto despojado de su lucidez por la propagación del sinsentido. En *Eclipse* de 1952, obra de la serie "Los estandartes", unas mujeres escuálidas de las que han escapado la razón, la fuerza reproductiva, la dignidad de la proporción y de la apostura, adoran con movimientos convulsivos enseñas enormes y coloridas, a las que máscaras de expresión congelada y fragmentos de pies sangrantes dan la apariencia de monigotes, de feroces remedos carnavalescos del Crucificado. Son las luces del sentido, de la sensibilidad y de la esperanza las que se han eclipsado.

Pocos años después, a partir de la serie "Piscis" y de una aproximación a la estética del informalismo, Forner comienza a crear, investigar y descubrir (todas las acepciones del verbo latino *invenire* están presentes en esa actividad) un mundo nuevo de significados donde lo oscuro ya no alude a lo tenebroso sino a la noche y a las formas fertilizantes, donde la luz queda atrapada en los pliegues de una materia densa o se desprende de los colores puros y brillantes que la artista recupera de la época lejana de sus *Barcas*. Azules, rojos, amarillos,

verdes saturados, disputan al blanco y al negro espesos las superficies de cuadros que representan los astros y los seres de una era de palingenesia y resurrección. Las figuras de *Eclipse* encuentran un eco en *Satélites* de 1958 (serie "Las Lunas"), pero estas siluetas están bien plantadas, tendidas en fuerte verticalidad hacia lo alto, sus vientres redondeados y fecundos, sus pechos y sus cabezas confundiéndose con los astros a cuya luz dirigen su plegaria, de cuya energía extraen la fuerza genesíaca. *Luna* de 1960 nos enfrenta al momento quizás más abstracto de Raquel Forner. Parecería que la artista ha remontado hasta los orígenes de toda religiosidad, es decir, del vínculo esencial que une a los hombres con las potencias de la naturaleza, y en esa región arcaica ha dado con la sempiterna e informe diosa que rige los ciclos de la vida. Hécate - Artemis - Diana, señora de la noche, revela su rostro antiguo y los senos múltiples en los que apenas se divisan las semillas de las criaturas del futuro.

Hasta el fin de su vida, Forner ensaya la representación de los seres nuevos, de la humanidad recuperada y

desconocida que nacerá de la conquista material y espiritual de los astros. Lo femenino, más que ser una parte discernible de los *antropoi* del futuro, impregna la totalidad biopsíquica del mutante. El *Ser híbrido año 3900* de 1970, exhibe los mismos pechos innumerables de la gran madre de Efeso. Los terráqueos transformados o los *Seres de otra galaxia* (1980) comparten una indisimulada androginia a través de los vientres gestantes que los unen en los actos de amor. Sus manos también se han transfigurado allí donde en las series "El Drama", "Las Rocas", "La Farsa", las heridas lastimaban la carne, en "Los Astronautas" y en los varios "Mutantes' , se ha formado un ojo. La mano oculada es el motivo principal del emblema XVI de Alciato, imagen del lema *Sobrie vivendum et non temere credendum*. No es casual reencontrar este símbolo de la prudencia y de la sabiduría en los astroseres de Forner; ellos son la prefiguración irónica de una humanidad más completa para este tiempo de adviento. Es probable que aún seamos incapaces de trascender sus aspectos monstruosos; sin embargo alcanzamos a vislumbrar en

los arabescos cromáticos que delinean sus cuerpos el esplendor de una belleza para cuya contemplación Raquel Forner nos ha franqueado un altísimo sendero entre las estrellas de la noche.

Adolfo O. Cueto

La Iglesia Matriz de Mendoza

Palabras introductorias

Resulta extraño, quizás corresponda decir inexplicable, que la Ciudad de Mendoza no posea hoy su Iglesia Matriz o Iglesia Mayor, como sucede en el resto de las ciudades argentinas o americanas de origen hispano.

Extraño porque los mendocinos han tenido siempre la reconocida virtud de su espiritualidad, convicción en el sostenimiento de la Iglesia y profunda afección a la práctica religiosa. Luego, llama la atención la aparente falta de preocupación por recuperarla en los últimos cien años.

Inexplicable, porque la Iglesia Mayor o Matriz nace legal y físicamente con la ciudad de Mendoza, el 2 de marzo de 1561. Tras un complejo mudarse, alcanza su materialización en un edificio que ha quedado plasmado en la obra de artistas que pasaron por nuestra ciudad. Mas, si el terremoto de 1861 la destruye como a casi toda la ciudad, se produce una legislación inmediata que asegura su reconstrucción. Por ella se otorga sitio y recursos para su recuperación en la traza de la Nueva Ciudad. Pese a la virtual concreción lograda hacia 1872, se generan actos y se toman decisiones que terminan por deshacer al edificio y transferir "ilegalmente" el predio de la Matriz obstruyendo finalmente su realización. Hoy, a más de cuatro siglos de existencia, vive una etapa cargada de interrogantes acerca del por qué nuestra Iglesia Matriz no tiene su edificio y, menos aún, un predio significativo en donde poder erigirse.

A través de estas páginas queremos deshilvanar el curioso y particular devenir de su edificio, desde su fundación a nuestros días. Una rica documentación escrita y gráfica nos permite recrear y reconstruir vivas

imágenes de las distintas construcciones que la albergaron, a lo largo de más de trescientos años.

El origen legal y el edificio fundacional

> .... me pareció convenía en este dicho asiento y valle alzar rollo y nombrar Alcaldes y Regidores y Procurador de la ciudad y oficiales de su Magestad, y demás oficios que son anexos para el mejor servicio de ella, y antes todas cosas, señalando la devoción de la Iglesia Mayor de la dicha Ciudad, la cual se ha de llamar y nombrar Señor San Pedro, a quien tomo por patrono y abogado en esta dicha ciudad..."

Con aquellas palabras se da asiento legalmente a la primera Iglesia en la flamante Ciudad de Mendoza, el 2 de marzo de 1561; nace la Iglesia Mayor o Iglesia Matriz. Al mismo tiempo, comienza su destino azaroso. El sentido misional de la conquista española y su acción evangelizadora son parte explicativa de la especial

preocupación, en todo proceso fundacional, por dar un sitio efectivo y notable a las instituciones eclesiásticas.

La Ciudad de Mendoza no es una excepción. Así lo demuestra el Acta de Fundación y el Acta de Repartimiento de Tierras del 9 de octubre de 1561. Por ésta última se determinan y confirman los predios cedidos a las distintas órdenes que se radicarían en nuestro medio, ya desde el siglo XVI. Puede observarse entonces que, franciscanos y dominicos reciben títulos de posesión en la traza inicial

de Castillo, para levantamiento de casas, convento e iglesias de cada congregación.

(Figura 1).

La problemática que encierra el acto de "traslado", por Juan Jufré en 1562, incide sobre la determinación física de los predios entregados antes a las Iglesia, ya que varían su ubicación. Mas, eso no influye en el acto de mantener las concesiones a la Matriz y a las órdenes antes mencionadas; incluso se amplía en favor de los mercedarios que reciben donación de tierras con Juan Jufré.

(Figura 2)

Actitud que se continúa con la decisión de sostener al Patrono, manifiesto en el Acta de fundación de la Ciudad de la Resurrección, cuando indica:

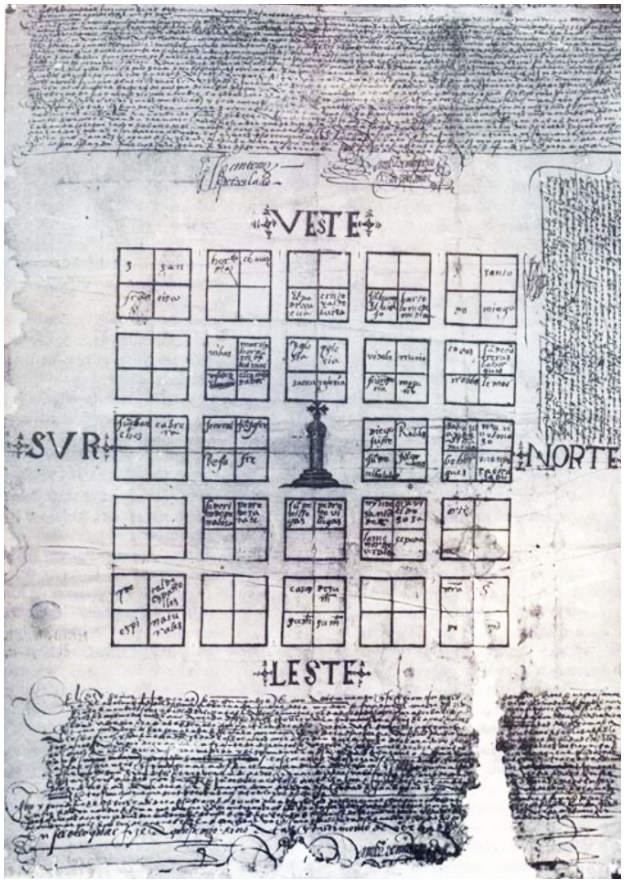
> "...el señor general tomó en sus manos una cruz é la puso en el sitio en que la fundación de la Iglesia de esta ciudad ha de ser, é la daba é señaló por patrón de la dicha Iglesia al Sor San Pedro, patrono y vicario de la Cristiandad, al cual tomaba y tomó por abogado...

Seguir la evolución de la Iglesia Matriz de Mendoza no es simple. Ya se plantean inconvenientes al tentar explicar el proceso de indeterminación que sufre su ubicación definitiva, en torno a la Plaza. Igual situación se vive con los otros templos, la que *se* generaliza al confrontar las trazas, de 1561 y 1562 respecto a la definitiva, conocida sobre la base de planos posteriores, tal como el de 1761.

La Iglesia Matriz se ubica en la primera cesión en los solares (dos solares o media manzana) señalados en el

lado oeste de la Plaza Mayor (hoy sobre calle Ituzaingó, entre Alberdi y Beltrán). En tanto que en la traza de 1562 se la ubica en la manzana (cuatro solares) este frente a la Plaza (determinada por calles Videla Castillo, Beltrán, Alberdi y Av. Videla), la misma que reconocemos actualmente para el Cabildo.

Más, el predio final se ubica en torno a la Plaza, en la manzana sur del polígono fundacional. La construcción se erige en el ángulo constituido por las calles Alberdi e Ituzaingó, cuyo acceso principal es por esta última.



Traza fundacional de Mendoza- Ciudad de Mendoza, Nuevo valle de Rioja, por el Capitán Pedro del Castillo 2/3/1561.

Plano Fundacional de la Ciudad de Resurrección
(Mendoza)
por el capitán Juan Jufré 28/3/1562

La aparente indecisión inicial para determinar los asientos definitivos de los edificios institucionales en la traza de la nueva ciudad, está íntimamente ligado al conflicto legal que desata la fundación y su posterior "traslado"[3].

De cualquier manera, y pese a la demora de la materialización de la institución, la Iglesia Matriz de Mendoza surge en el mismo momento de la fundación de la Ciudad, siendo su patrono el apóstol San Pedro y su primer cura y vicario el P. Hernando de la Cueva. En lo eclesiástico dependía del Obispo de Santiago de Chile, y el cura de ella era el Vicario Foráneo de las tres provincias de Cuyo[4.]

No conocemos ninguna información descriptiva de la estructura, calidad y dimensiones del primer edificio en el cual funcionó la Iglesia Matriz. Sólo podemos hacer referencia a la hipotética afirmación que, por ser Francisco González alarife oficial de Mendoza, hacia 1566, como responsable oficial de las construcciones de ese entonces, tuvo que serlo del posible local primigenio de la Iglesia Matriz. Luego, de existir un edificio para ella ya a fines del XVI, éste debió ser rudimentario y de sencillez extrema

dadas las penurias económicas que entonces padecen la región y la escasez de material de calidad para la construcción.

Tampoco poseemos información referente al edificio que la alberga durante el siglo XVII. Solo podemos intuir que debió resultar pequeño para las ceremonias, razón por la cual el obispo Luis Francisco Romero ordena se construya un nuevo en 1708.[5]

El Segundo edificio

La orden se cumple. Debió de ser en forma inmediata, ya que en 1711, el obispo Romero, en carta al Rey, describe a la Iglesia Matriz de Mendoza, sobre la que dice: *"Tiene la Iglesia de largo cincuenta y nueve varas y cuarta, de ancho diez varas y media, dos capillas que hacen de crucero, cada una con ocho varas de fondo y seis de ancho; sacristía con seis varas en cuadro; el antepecho que sirve de cementerio, para reparo de las avenidas tiene de largo ochenta y una varas por cada costado, y de ancho cincuenta y cinco varas*[6]. A lo que podemos agregar que

los cimientos eran de buena piedra y la construcción de adobe.

La aseveración bibliográfica, por la cual la Iglesia Matriz "*... fue restaurada en 1708…"*[7], nos hizo dudar sobre veracidad de la construcción de un nuevo edificio. De ser así, deberíamos aceptar que la transcripción anterior describía al edificio "pequeño" a que hace referencia el obispo Romero y que él dispone reemplazar. Pero, por las referencias y dimensiones expresadas y por las descripciones que tenemos del edificio de mediados del siglo XIX, afirmamos que la Matriz no es restaurada entonces, sino que se la construye nueva desde los cimientos.

Por otra parte, probablemente la referencia anterior se hizo sobre la base de un proyecto o plano, y no sobre la Iglesia ya existente. Ya que, si nos atenemos a las fechas, en 1711 no puede estar levantada y es explicativo del por qué no se hace ninguna mención a detalles interiores o exteriores.

Ante la premura de los trabajos de edificación, "en el mismo lugar en el que se encontraba el viejo templo",

se traslada su sede provisoriamente a la Capilla de la Iglesia de la Compañía de Jesús. Pero muy pronto debe mudarse nuevamente. Esta vez se lleva la Iglesia Matriz a San Agustín, ante la destrucción del templo jesuita, por la inundación en 1716.

Tras diez años, en 1726, el nuevo edificio de la Iglesia Mayor de Mendoza es inaugurada. En ese mismo año, quizás como parte de las ceremonias inaugurales, se modifica su patrón tutelar, colocándola bajo la advocación de Nuestra Señora de la Candelaria.[8]

Si bien transcurre un período importante sin mayor información. Un nuevo documento, el comentario del obispo don Alonso de Pozo y Silva, nos permite una importante aproximación a la imagen de la iglesia. Por otra parte, nos enteramos que, en torno a 1740, se desploma parcialmente el techo.[9]

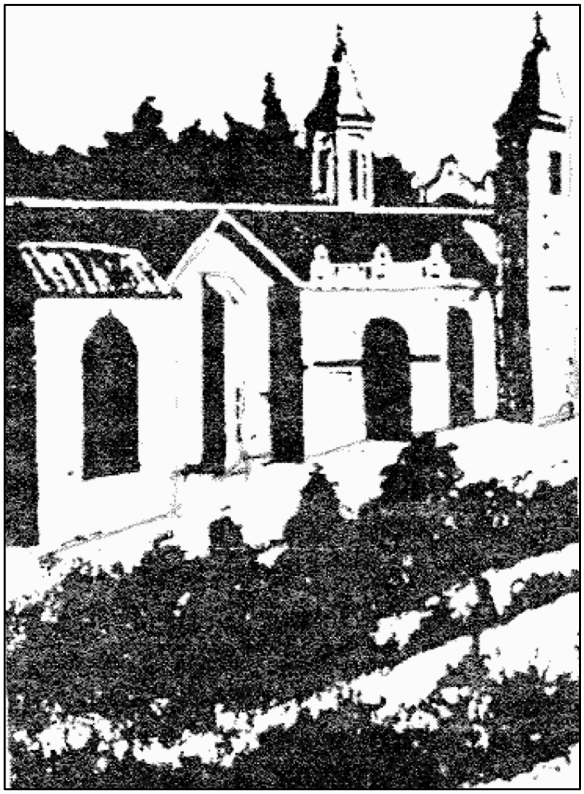
Este derrumbe es tan importante que su reconstrucción permite ampliar al templo al punto casi de convertirlo en otro edificio. Recién hacia 1760 está nuevamente en pleno funcionamiento.

La omisión de ese accidente y quizás la falta de alguna documentación, es lo que lleva a Horacio Videla[10], afirma que "comenzada en 1708…", se concluye en 1760 la obra, demorando más de 50 años para su construcción.

El tercer edificio

El tercer templo o el que nos encontramos en 1760, está consagrado por el obispo de Chile, Dr. Manuel Alday. Mide cuatro varas más de largo que el anterior y posee una capilla destinada a los oficios de caridad. La Iglesia tiene tres naves y cuatro torres y sobre su fachada norte, la que da sobre la plaza, se abre un pórtico de pésimo dibujo.

Este edificio de la Iglesia Matriz es de adobe, excepto el frontis y dos torres que son de ladrillo. Se extiende a lo largo por la calle sur (sobre calle Alberdi) y curiosamente su fachada da hacia el oeste (calle Ituzaingó) y no hacia la Plaza. Este es el que nos encontramos en momentos del terremoto de 1861.



Sección Arquitectura Religiosa
Iglesia Matriz
Foto: Verdaguer, J., Historia Eclesiástica de Cuyo

Sección Edificios Religiosos
Iglesia Matriz de Mendoza
Foto: Verdaguer. J
Historia Eclesiástica de Cuyo

Por sus características, todos los viajeros de paso por Mendoza afirman que, si bien es el de mayor jerarquía eclesiástica, es inferior a cualquiera de los otros templos conventuales en su arquitectura.

Aquel concepto queda claramente ejemplificado en palabras del presbítero José Sallusti, secretario de la misión apostólica de Monseñor Juan Muzzi que pasa hacia Chile en 1824. Ve a la Matriz "…*muy decente y adornado con bellos altares*…" pero alega que tiene dimensiones excesivamente pequeñas para una ciudad como Mendoza y "…su fachada de un pésimo dibujo, porque queda un ángulo fuera de la Plaza y no tiene aquella decoración majestuosa que exige la misma Iglesia…"[11].

Es la misma construcción que, pese a su simplicidad arquitectónica, atrae la atención de Edmond B. de la Touanne en 1826, registrándola particularmente en su obra "La Plaza Pública de la Ciudad de Mendoza".

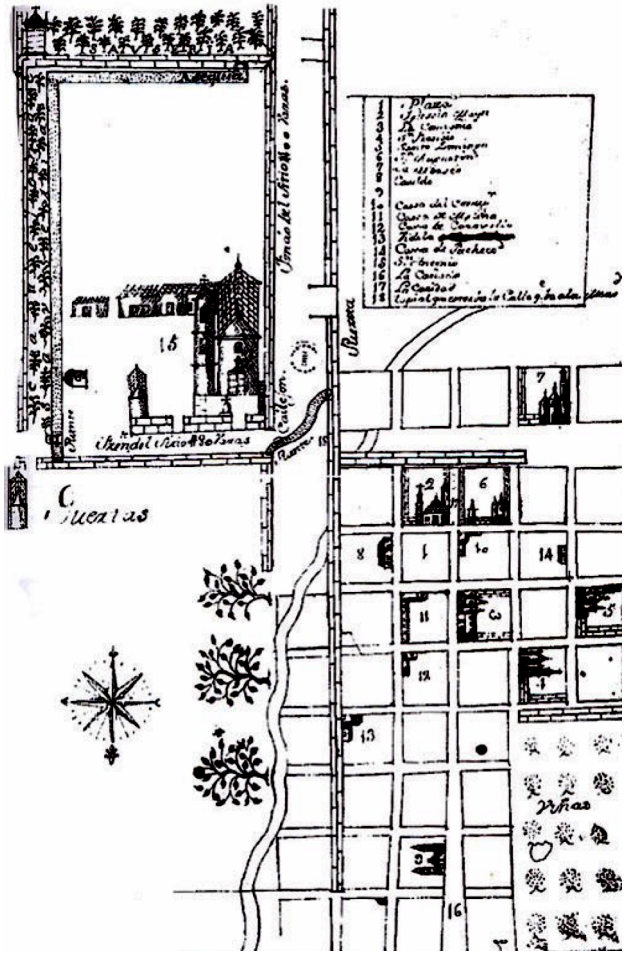
El edificio, sin duda, debió ser superior en calidad y estilo al del Cabildo. Pero como se ve en obras de Burmeirster y otros, su sencillez, menores dimensiones

y limitaciones frente a las otras conventuales (San Francisco – exjesuítas, Santo Domingo y San Agustín) mayores de tamaño y de superior calidad en estructura y estilo, pierde consideración.

Carente de cúpula y con un techo de teja a dos aguas, sus torres-campanario no son suficientes para darle la imagen de majestuosidad que se requiere para su jerarquía. Por ello, si bien registramos juicios que hablen de un edificio "... *bien espacioso y de regular fábrica... "*[12], debemos aceptar su simplicidad y sencillez. En realidad, no hace más que responder al estilo general de la edificación mendocina, de una modestia extrema, de paredes lisas y solo interrumpidas por la hilera de caños de barro cocido cuyas bocas sobresalen para expeler el agua de lluvia, tal como la describen los viajeros contemporáneos.

Puede alegarse que la modesta condición resulta de la falta de materiales de buena calidad y su alto costo: pero ello no puede esgrimirse al observarse a las iglesias vecinas. Esto se explica mejor por la talla de recursos de la Curia para construir un templo más importante notable con destino a la Iglesia Mayor de Mendoza.

Por otra parte, no excluyente a la hora de explicar su mal estado, es el terreno en el cual se ubica. La documentación del siglo XVIII es rica en expresiones que indican los constantes embates de las aguas aluvionales que sufre esa manzana por el canal que se encuentra a sus espaldas; graficado perfectamente en el plano de 1761.
(Figura 5)



Fuente: Semorile y otros, Historia de la medicina en Mendoza, Mendoza, 1989. (Plano del año 1761)

Bastan las palabras del Marqués Rafael de Sobremonte, en diciembre de 1785, *al recordar que "...las casas del Cabildo están muy próximas a desaparecer por el derrumbe de la barranca y cada día se va extendiendo más; la Iglesia Matriz no está distante de padecer igual ruina, como también otras casas a lo largo del zanjón...*[13]. El mantenimiento de las instalaciones debió ser arduo y costoso, sumándose en su contra la fragilidad del material con que está construido.

En el período independiente la situación no cambia, aunque los Orígenes del problema fueran otros. Así lo corrobora la nota[14] firmada por Carlos M. Rivarola al Ministro General (Juan Ignacio García), fechada el 27 de marzo de 1854. En ella, eleva un presupuesto *"...de la refacción de la Iglesia Matriz…".*[15] que le habría sido solicitado por el mismo Gobernador "verbalmente".

El monto total presupuestado fue de $ 2.790.03, si bien *afirma "...haber trazado con la mayor economía, pero el estado del templo es tal que no puedo omitir de ningún modo los trabajos que he demarcado "*[16]. Explica a renglón seguido que reduce los costos *en $* 0.10 por utilizar presos en vez de peones y que la compra de pintura se hará por

mayor y no menor. Como también que, por no hallarse las tejas precisas en cantidad "... *por lo que observará he presentado mitad y mitad*[17].

El detalle del presupuesto no solo da un conocimiento exacto del grado de deterioro en que se encuentra el edificio, sino también permite corroborar los materiales que componen a la Matriz, como ciertos detalles interiores y las dimensiones de las distintas partes. Tal que se podría reconstruir con notable realismo.

Las obras y costos de Rivarola no debieron satisfacer a las autoridades por lo que nada se hizo. Lo confirma la carta del Vicario foráneo Juan Agustín Carreras[18] al gobernador Juan C. Moyano, el 17 de marzo de 1858. En ella solicita se le preste atención y ayuda para solucionar los problemas que enfrenta dado que "antes de ahora ha sido impuesto V .E. del mal estado o deterioro en que se halla el Templo o Iglesia Matriz de mi cargo, y de la imperiosa necesidad de repararla, la cual se hace tanto más urgente, cuanto que por las últimas lluvias se advirtieron goteras y filtraciones por las murallas. Este palpable daño no podrá obscurecerse a la vista de S. E.

que si no se remedia cuanto antes se acrecentará y de consiguiente que su reparación será mucho más costosa"[19].

El pedido no tiene el eco esperado por el Vicario, de tal manera que vuelve a insistir a la autoridad con otra carta el 3 de septiembre de 1858, reiterando su pedido y su urgencia. En ella manifiesta que igualmente la Iglesia a su cargo no cuenta con recursos propios con la cesación "…desde el año cincuenta y tres de lo que antes componía el ramo de fábrica…"[20], por lo que no puede cubrir ni siquiera a las necesidades mínimas. Ante la falta de respuesta provincial, solicita se eleve el pedido al Gobierno Nacional, por su intermediación "…como a quien corresponda en virtud de nuestras leyes constitucionales…".

Vista de la Catedral de Mendoza en 1858. En primer plano la vereda norte de la plaza principal. (H. Burmeister, 1943, I: fig. 19)

Aunque la respuesta de la autoridad no es inmediata, la presión eclesiástica da sus frutos, tal como lo demuestra el envío de presupuesto de gastos de refacción del templo, el 13 de diciembre de 1859[21].

En una nueva carta, dirigida al Ministro General de Gobierno Nicasio Martín, fechada el 14 de enero de 1860, el presbítero Modesto Vega asegura que debe evitarse la "ruina inminente" que ya la amenaza", lo que haría, lógicamente, más costosa aún la reedificación.

Tras aquella sentencia, procura que se tome conciencia de la situación y despertar interés, alegando que por la condición de país católico "... la erección y sustentación de la casa de Dios, es el objeto que debe merecer la más solicitada y preferente atención del gobierno... "[22]. Luego describe un desolador y pormenorizado panorama de las partes del edificio y de su estado "... el mal estado del tejado que va inutilizando la techumbre y el maderamen, en términos de notarse ya goteras, hasta para el interior del templo, las torres y murallas que se hallan casi en un estado de ruina y carcomidas con las lluvias y huracanes, que presentan por lo mismo a la vista el aspecto a la par que el más desconsolante, el más feo que puede ofrecerse. En el interior necesita también mucha reparación en las molduras y otras partes del edificio que se han deteriorado... Por ser una cosa que está tan a la vista de todas y que en razón de

su misma localidad, en uno de los frentes de nuestra Plaza Principal, es un lugar que afea nuestra población y que cede en mengua y descrédito del gobierno"

Nada sabemos si finalmente se presta oídos a las súplicas del Vicario foráneo para efectivizar el vital arreglo. De cualquier manera, a poco más de un año, nada quedará en pie de la Iglesia Matriz.

La catástrofe de 1861

Al decir de José A. Verdaguer [24], la mayor proeza arquitectónica en Mendoza se encontraba en los templos, trabajados de acuerdo con el pesado estilo español, con ligeras variaciones en la distribución de las torres, del pórtico y de las cúpulas. De los ocho existentes en Mendoza hacia 1861, dos eran de adobe: la Matriz y la de los Dolores o de la Caridad; seis de ladrillo: San Francisco, Santo Domingo, La Merced, San Agustín, la de Nuestra Señora del Buen Viaje y la del Dulce Nombre de María del Monasterio de la Buena Enseñanza o Compañía de María.

Aquel paisaje urbano solo quedó prendido al recuerdo histórico por dibujos y litografías. El 20 de marzo todo se desplomó ante el terremoto. Los templos, las construcciones de mayores dimensiones y más sólidas, sin distinción del material con que se construyeron, fueron los primeros en caer ante la sacudida.

Este mismo edificio de adobe de la Matriz, que cumplía por entonces cien años de existencia, había salido airoso del también tristemente célebre terremoto de 1782. Pero ahora, el deterioro de su estructura, no pudo sustentar su posición. "El frontis y las torres que eran de ladrillo y miraban al Poniente, cayeron paralelamente hacia el Oeste-Suroeste como lo demuestran las columnatas que rodeaban las cruces. El arco de la puerta principal que está de Norte a Sur no sufrió nada".[25]

Al igual que el resto de sus pares, su reedificación queda supeditada al pleito general que envuelve a todo el proceso político y legal por la determinación del nuevo asiento *que* se le daría a la Ciudad de Mendoza.

El cuarto edificio

1- Un largo trámite

Tras el terremoto y la inutilización total del edificio, la sede de la Iglesia Matriz se traslada a la Capilla Nuestra Señora del Rosario de Guaymallén, una de las pocas que resiste en pie al desastre.

Allí permanece hasta 1865, año en que se la lleva a la nueva Iglesia de Nuestra Señora de Loreto. Este templo es reconstruido con rapidez, en el mismo predio anterior y que es asiento de la actual Catedral, en la calle F. Moreno esquina Lavalle, frente a la Plaza Sarmiento.

Es conocida la urticante polémica generada por intereses incompatibles para determinar el predio en donde reconstruir la Ciudad de Mendoza. El anhelo por mantener la preeminencia sobre los terrenos circundantes a la plaza principal, retrasa a todo proyecto. Recién, a dos años, la ley del 12 de marzo de 1863 _designa a la Hacienda de San Nicolás como el lugar elegido.

La ley indicaba en su artículo 7° que: "El producido de la venta de dichos sitios (lotes en la nueva Ciudad) se destinará exclusivamente a la construcción de una Iglesia Matriz en la Plaza Central.[26] En tanto que el Decreto

complementario que reglamenta la edificación de la ciudad, fechado el 4 de abril de ese año, indica en su artículo número uno que en torno a la Plaza se levantaría el templo.

En forma inmediata, demostrando una predisposición sumamente favorable para solucionar la falta de la Iglesia en la Nueva Ciudad, el 7 de abril se conforma la Comisión Filantrópica, encargada de realizar la obra.

El 7 de agosto de ese año, Pablo Villanueva, Secretario de Gobierno, se dirige a la Comisión para manifestarles que, por ley, los sitios delineados con los números 443, 444, 445, 446, 447 y 448 de la manzana 45 son los destinados para la Matriz.

Con el terreno determinado y con el aval oficial para convocar... a propuesta para los edificios y presentación de planos ...para que en vista de él los contratistas formen sus planos".[27] En abril de 1864, Franklin Villanueva, Presidente de la Comisión, informa al gobernador que se ha llamado a licitación el trabajo.

La construcción de la Iglesia Matriz es un objetivo prioritario para los hombres de ese entonces, tal que las obras iniciadas el 4 de mayo de 1864, adquieren celeridad pese a la magnitud

de la obra. Está a cargo de los ingenieros Sobelín, Barbier y Joubert. Desgraciadamente, problemas de diversa índole y no muy claros impiden su finalización, tal que en 1867 ya está paralizada y nunca más se volverá a efectivizar su terminación.

Según se sabe, por la carta del Presidente de la H.C. Legislativa dirigida al gobernador de la Provincia el 15 de octubre de 1867[28], la obra se contrata por la suma de treinta y seis mil quinientos pesos. La Comisión Filantrópica debía abonar treinta mil quinientos, en tanto que los seis mil restantes se saldarían con parte de lo producido en la venta de los sitios de la finca de San Nicolás expropiada y mandada a vender por la ley del 12 de marzo de 1863. A posteriori, el gobierno contrata con los ingenieros un *"aumento de trabajo en la Iglesia",* por tres mil pesos, a pagarse por cualquiera de las dos instituciones. Pero como ninguna pueden hacer frente a la nueva erogación, ni la Comisión, ni el Gobierno por haber invertido ya el dinero del producido de ventas de tierras; la H. Cámara solicita incorporar al

presupuesto provincial para 1868 el dinero con destino a la Matriz, porque: "...por una parte las fuertes lluvias del verano pueden causar mayor deterioro en el edificio y por otra parte el Gobierno está ya facultado para invertir en la construcción de la Iglesia Matriz ... la Cámara no encuentra inconveniente en que el Gobierno de la Provincia pueda ajustar un contrato que asegure la conclusión del edificio mencionado... "[29].

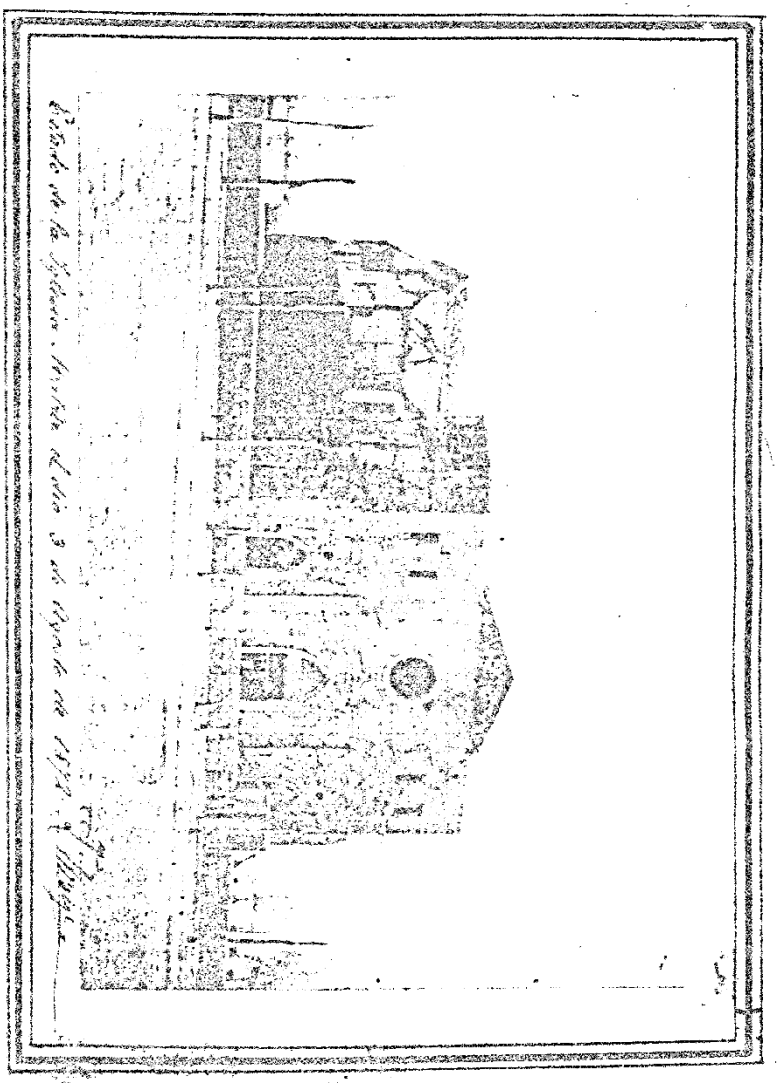
(Figura 7)

La transcripción anterior nos permite hacer algunas acotaciones. A menos de tres años ya se habla del deterioro, lo que confirma nuestra afirmación anterior. Por otra parte, el contrato inicial ha caducado sin terminarse las obras.

Por último, en el mismo documento, la H. Cámara solicita conocer si existe la posibilidad de obtener crédito de otros medios hasta la sanción del nuevo presupuesto; o si es posible hacer *uso* de algunos de los fondos donados por la filantropía de pueblos hermanos en favor de los mendocinos. De ser así, una

persona se encargaría de cobrar o negociar dichos tondos.

Los requerimientos de la Honorable Legislatura de la Provincia son escuchados por el Poder Ejecutivo. Por la Ley del 30 de junio de 1868 se destinan seis mil pesos para concluir con las obras de la Matriz. Paralelamente con el objeto de preservar las obras



ya realizadas, el gobernador Nicolás Villanueva dicta el decreto n° 194, del 27 de octubre de 1868, por el que se designa al ciudadano Melitón Arroyo *"Sindico de la fábrica ... autorizándole para hacer los gastos que demande su conservación, los que serán pagados de los fondos que se recolecten en cumplimiento de la ley de fecha 30 de junio".*[30]

Con igual sentido se da el decreto n° 17, del 29 de enero de 1869, dado que *"...es urgente atender la conservación del edificio y a la continuación de la obra"* se nombra a una comisión conformada por Melitón Arroyo y Franklin Villanueva para contratar y encargarse de terminar la obra del edificio "... *sujetándose al plano según el cual se ha hecho el trabajo".* [31]

Una carrera desigual se ha lanzado. La burocracia administrativa debe *ganarle* al tiempo el trofeo, rescatar el edificio inconcluso de la Matriz.

La "Comisión encargada de contratar y dirigir las obras finales

de la Iglesia Matriz" se aboca a su función específica. Procura buscar a las personas adecuadas para concluir la obra y vincularlas mediante un contrato. Pero con el transcurso del tiempo la situación del edificio comienza a ser crítica. Así lo confirma el Secretario de Hacienda por nota del 1° de diciembre de 1869 al decidir *"...que ínterin se ajusta un contrato para la terminación de la obra que le está encomendada, ha resuelto hacer algunas reparaciones de carácter muy urgente, con el fin de evitar los graves perjuicios que en ella están ocasionando los vientos y aún más las lluvias... "*[32].

Simultáneamente, se comisiona al ministro de Hacienda de la Provincia, Daniel F. Barreda, para gestionar la recaudación de valores adeudados por el gobierno de Uruguay, donados en favor de los damnificados del terremoto.[33] Estas gestiones dan aparente fruto al acordarse el Protocolo por el cual el Gobierno de la Banda Oriental reconoce la deuda, a través del Ministerio de Relaciones Exteriores, Dr. Juan Thompson, indicándose que si bien se había dispuesto sobre el donativo de veinte mil cuatrocientos setenta y ocho pesos

con cuarenta y un centavo, "... *indebidamente por la Administración del Estado en 1864, será restituido por la actual de la República al gobierno de Mendoza, o quien le represente, por cuotas de quinientos pesos mensuales, pagados cada trimestre vencido, a contar desde el 15 del corriente...*"[34]

En forma inmediata, el Ministerio de Justicia y Culto e Instrucción Pública de la Nación, Nicolás Avellaneda, informa el remito de la suma de seiscientos pesos fuertes, girados en favor de la Comisión encargada de la obra de la Iglesia Matriz, con fecha 30 de marzo de 1870. Pero antes de disponer de esos fondos, se solicita examinar el estado del edificio para tener una base a fin de formalizar el nuevo contrato como para resolver en vista de su estado actual.

El estado del edificio de la Matriz es muy dudoso. Para prevenir un gasto infructuoso de los recursos otorgados, el Ejecutivo da el decreto n° 58 del 5 de marzo de 1870. Por él se crea otra Comisión, "...encargada de examinar el edificio de la Iglesia Matriz e informar al Gobierno sobre el estado actual y su probable duración... "[35].

Nombrase para tal función a Nicolás Villanueva, Julio Balloffet, Exequiel García, Nicanor Zenteno, Guillermo Olivar y Justo Godoy; quienes reciben el poder para solicitar informes a los constructores como a otras personas que consideraren conveniente y necesario.

El gobernador Arístides Villanueva recibe un informe de los peritos ingenieros, producto de una sola visita al edificio, con fecha 28 de agosto de 1871, ciertamente muy confuso.

Antes de remitirse al informe específico, califican a su visita como "ligera", advirtiendo que no han podido acceder a los planos para hacer la investigación con el debido esmero. Luego, indican que "El deterioro principal que se nota en la obra, a saber las circunstancias de haber salido de la línea vertical las paredes del norte y del oeste, nos parece motivado no tanto por el peso del techo, que poco puede influir a lo menos en aquella del oeste; que por un desvío de las maderas del esqueleto probablemente todavía húmedas al tiempo de armarse este, o tal vez insuficientemente ligadas entre sí. Lo mismo se observa en gran parte de las columnas que han salido de la vertical en todos sentidos, mientras que

solamente en dos direcciones podían desviarse influyendo en ellas únicamente el peso del techo transmitido por medio de los arcos... "[37].

Un primer concepto confuso es atribuir la responsabilidad del desvío de las paredes al peso del techo; y luego, en párrafo contiguo agregar que "...sin embargo, nosotros no queremos discutir la posibilidad que también el peso del techo haya tenido parte en las causas de este movimiento general de paredes y columnas. Siendo pues los principales motivos del deterioro de referida Iglesia el desvío de las maderas y el peso del techo..."[38].

En segunda instancia recomiendan las medidas para conservar la obra y poder continuarlas en un futuro. Además de la refacción de la pared occidental, consideran necesario la construcción de estribos fuera del templo en cada arco; cambiar el techo actual por otro de hierro galvanizado; refaccionar la pared interior de la torre septentrional por estar rajada de arriba hasta abajo; y. hacer las torres lo más livianas posibles, solamente de madera.

El informe no conforma ni al Poder Ejecutivo ni a la Comisión. Lo descalifican las actitudes contradictorias al determinar las causas de su deterioro, la autodescalificación al indicar la brevedad del tiempo de análisis, la falta de convicción en las palabras y la misma brevedad del informe que consta de solo dos oficios.

II. El Informe Bigi

Los reiterados reclamos de las autoridades eclesiásticas para concretar la obra y la disconformidad oficial, impulsan al gobernador a ordenar "verbalmente", al arquitecto ingeniero M. Bigi, jefe del Departamento Topográfico de la Provincia, en noviembre de 1871, que "... *practicase un reconocimiento prolijamente, de dicha Iglesia y que pasase un informe en el cual expresase si convenía concluir la obra o demolerla para hacer otra en mejores condiciones de duración…"*[39].

El funcionario eleva, con fecha 5 de febrero de 1872, un informe de diecisiete folios, en donde propone en términos generales lo que puede hacerse a su juicio para

refaccionarla, evaluando el costo aproximadamente en veinte mil pesos.

El perito comienza su informe con consideraciones previas de sumo valor para nuestro estudio. En principio reitera la imposibilidad de tomar contacto con los planos, "...que haya habido de norma a esta misma construcción para poder entrar en más detalles en este escrito" [40], a pesar de sus *'diligencias personales' y "las indagaciones practicadas"* . Frente a la falta de planos agrega: *'Parece que todos los antecedentes de esta construcción se han extraviado en los pocos años transcurridos desde la paralización del trabajo, siéndome desconocido el motivo de esta suspensión. La maldad, la negligencia y la indolencia, me parece que hayan cooperado mucho para que se perdiesen los documentos esenciales que hayan servido para levantar este edificio".*[41]

Juicio duro y osado. El blanco de su crítica son los ingenieros Sebelín y asociados, a quienes convenía perder los planos antes que posibilitar la constatación de

lo realizado respecto a lo establecido por contrato; Pero también es una crítica indirecta al Poder Ejecutivo por la falta de medidas atinentes y ante la paralización de las obras iniciada en 1864, durante el gobierno de Carlos González, y que no tuvieron solución de continuidad durante los mandatos de Melitón Arroyo (1866-67) y Nicolás Villanueva (1867-70). Luego, también involucra en esa "maldad, negligencia e indolencia" al mismo Arístides Villanueva. Juicio que adquiere fuerza y razón al leer inmediatamente el análisis de Bigi.

Con el Informe y la confrontación del excepcional documento gráfico que es la fotografía del 3 de agosto de 1872, podemos conocer magníficamente a la Iglesia Matriz en cuestión. Más aún porque el juicio nace de la observación del "estado actual de la obra", base para determinar los deterioros que la inconclusión y abandono han podido causarle.

Es un edificio de cruz latina con tres naves y de una arquitectura neo-gótica que nos lleva con el pensamiento a la caída del Imperio Romano. Su largo, desde el eje longitudinal, es de 59.66 metros y su ancho

de 25.80 metros. El eje transversal de 37.80 metros de largo y 23.20 metros de ancho.

Cada nave tiene una puerta, existiendo una cuarta por detrás. Junto al presbiterio se ha iniciado la construcción de la sacristía y otras piezas destinadas a los servicios.

La nave central está sostenida por catorce columnas y cuatro pilares son la base de la cúpula. En ambos ángulos del frente se levantan dos torres para campanarios.

Esta construcción hace decir a Bigi: "Mientras que la decoración externa, especialmente en el frente es una de las peores imitaciones de la arquitectura gótica; la del interior es graciosa, ligera y en ella se encuentra una cierta armonía en sus proporciones".[42]

La estructura consta de un esqueleto de madera con algunas paredes de adobe, otras de ladrillo asentados en barro, otras de ladrillo asentados en cal e incluso de piedra y cal.

Las bóvedas, armadas sobre rejas de madera, son de yeso, lo mismo que la decoración interna. Mientras que las cornisas exteriores se componen de mezcla sin armaduras.

El esqueleto de las paredes es un sistema de vigas verticales (pilar), unidas en la parte interna por una cruz de San Andrés y sujetas por abrazaderas de hierro con tornillos. Las vigas descansan sobre un sistema de soleras, unidas a los cimientos por trozos de madera que penetran en aquellas unos 0.70 metros. A una altura aproximada de las dos terceras partes del total de la pared, el esqueleto cambia, siendo un simple sistema bisado, tal que se hace más angosta.

En el caso de las pilastras y columnas, los esqueletos están formados por cinco vigas, ligadas por tornillos de hierro, los que descansan en una base de madera enrejada y afirmada en los cimientos.

El techo lo conforma una armadura de madera apoyada directamente sobre el esqueleto de las paredes, pilares y columnas. Es de barro. La misma armadura sostiene a las maderas de las bóvedas, las que recaen cargadas sobre el esqueleto de las paredes y murallas.

Los cimientos de las paredes sobre los cuales se elevan los esqueletos de las murallas, tienen una profundidad de 1.20 metros por 0.80 de ancho; conformados por una caída de 0.30 de piedras asentadas en seis sobre el terreno pisado, de otra capa de 0.65 de piedras sobre mezcla y una tercera de 0.35 de ladrillos en mezcla.

En el caso de los cimientos de los pilares, se observa una "figura de un trozo de cono" con la base más ancha en la parte superior. Tienen 1.90 metros de profundidad por 1.60 de ancho en la base superior y 1.20 de ancho en la base inferior. Se componen de una capa de 0.30 de alto de piedras a seco y por lo demás de muramento en piedras asentadas en mezcla.

Los zócalos de las paredes son de ladrillo asentados en barro. Las columnas y las pilastras están formadas por una pared de ladrillo en cal, con 0.15 de ancho. Dichas paredes están rellenadas con ripio.

Tras la descripción general ofrecida en el Informe, Bigi asegura que, en ese edificio hay dos errores substanciales: uno de criterio y otro de construcción. Pero antes de dilucidar los errores, hace una exposición

de la situación en que se encuentra el edificio hacia 1872.

Al respecto afirma que, por entonces la Iglesia Matriz ha sufrido en la armadura de madera un movimiento general de rotación en dirección longitudinal, de este a oeste; movimiento bien marcado en las columnas, según su observación. Al movimiento le ha sucedido otro de arriba hacia abajo; tal que afirma que toda la obra ha sentido los efectos, y que sería uno de los errores de construcción antes mencionados; teniendo como principal consecuencia la amenaza de caerse la pared del fondo y del estado más o menos deplorable de las laterales.

En tanto que, la composición y disposición de las distintas partes de la armadura se constituyen en esos errores de criterio anticipados. La estructura mantendría el equilibrio en tanto resistieran las abrazaderas de hierro que la unen; o, no sucediera otro movimiento en ese sector o en algún otro lado de la construcción.

Errores de construcción son, además, los sistemas adoptados para los cimientos, ya que es muy grande la diferencia entre los materiales usados en una misma pared

para que ellos constituyeran una composición homogénea y resistente.

Igualmente, la mala construcción y sus defectos motivan que las cornisas se caigan a pedazos y aparezcan los pilares del coro llenos de grietas. *"En fin, cada parte del edificio parece reclamar su independencia. Parece que quisiera escaparse despreciando estar en sociedad con elementos tan distintos por su fuerza y por su naturaleza"*[43]

La cita anterior sintetiza con suma claridad la situación del edificio y a cuya desinteligencia acredita el analista el rápido deterioro descripto; aun cuando a éste se sumen otras causales.

Todo conduce a una conclusión que parece lapidaria para el futuro de la Iglesia. *"Es entonces indudable que dicho edificio si no presenta firmeza alguna en su actual estado, tampoco su conclusión ofrece garantías de duración".*[44] Sin embargo, Bigi no es terminante y agrega "...no seré yo quien proponga su total demolición, pues creo podrá servir al fin a que ha sido destinada, siempre que se adopten las medidas a mi juicio y según

mi conciencia considero preferibles a cualquieras otros procedimientos" [45]

Las refacciones propuestas son indicadas en siete puntos, a saber de: 1° arreglar los cimientos de columnas y pilastras colocando sus armaduras a plomo: 2° librar las armaduras de las bóvedas del peso del techo, cambiando convenientemente la armadura de este; 3° en las paredes laterales de la Iglesia reemplazan la parte que queda enfrente de cada columna con construcción en mezcla desde los cimientos hasta el nacimiento de las bóvedas; 4° practicar la misma operación en las demás paredes donde hayan de apoyarse los arcos de las bóvedas; 5° reforzar convenientemente los pilares del coro; 6° sustituir el embarre del techo por tejuela y mezcla especialmente preparada; y, 7° reformar la arquitectura del frente, armonizándola con la del interior.

Según la propuesta, las reparaciones podrían realizarse en un término de dieciocho meses y su costo oscilaría alrededor de los veinte mil pesos. (Documento)

Al S.S. el Sor. Ministro Grãl. Dr. Dn. Juan Ygnacio Garcia.

Adjunto á V.S. el presupuesto de la refaccion de la Yglesia Matriz q. me fué encomendado por S.E. el Sor. Gobernador verbalmente.

Apesar de haber trasado con la mayor economia posible el estado del templo es tál, q. no se puede omitir de ningun modo los trabajos q. he demarcado.

Hay una economia en el presupuesto q. es la siguiente: haciendo el trabajo por medio de los encestados i presos en lugar de peones conchabados resultarian 20 centavos en lugar de 30. (por ejemplo) y sucesivo; asi como la diferencia q. formará la compra por mayor en pinturas y adherentes en lugar de por menor &a.

Las tejas he considerado no se hallaran usadas en la cantidad precisa; por lo q. observará he presupuestado mitad y mitad.

Todo lo q. se dignará elevar al conocimiento de S.E. pa. q. determine lo q. halle por conveniente.

Aprovecha la ocasion de saludarlo su afmo S.S.Q.B.S.P.

Carlos Ma. de Rivarola

Presupuesto del gasto aproximado q. se hace necesario p.a la refaccion de la Iglesia Matriz.

Sacristia contiene 14 v.s largo y 7½ de ancho, 6 tirantes de olivo ó ácana de 20 v.s largo con sus atravesaños y cabezas p.a afianzar las esquinas valuadas á 3 $ cada una; 365 v.s cuadradas q. contienen las murallas del interior, raspadura, enlucido nuevo y blanqueo, por total de materiales y mano á 25 c.s v.a, importa .... $ 103, 25.

Cuarto de entrada á la iglesia 6 v.s largo, 4 de ancho y 4 de alto á 18 c.s v.a .... 17, 28.

Naves del Sud y Norte contienen 756 v.s cuadradas á 30 c.s v.a .... 226, 80.

Ocho columnas con 552 v.s cuadradas, á 30 c.s v.a .... 165, 60.

Cañon de la iglesia contiene 45 v.s largo y 10 de alto, dos paredes de Sur y Norte y una del Poniente, conteniendo 1094 v.s cuadradas, á 30 c.s v.a .... 328, 20.

124 v.s cornisas y canales de pilastras, por recomerlas; entre gasto de material y obra de mano á 12 c.s v.a .... 14, 88.

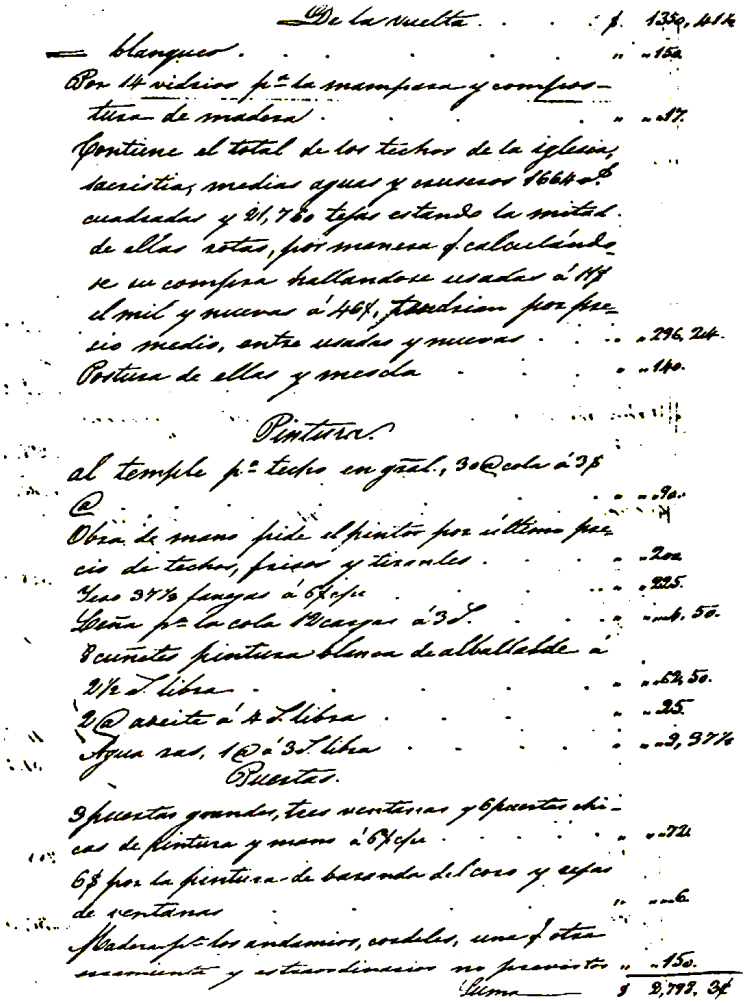
Compostura del coro por entablar el piso de la ventana q. contiene 4½ metros cuadrados = 8 $ } Ladrillos ó baldosas p.a el piso y obra de mano 3,75 } .... 11, 75.

Frontispicio contiene 437⅞ v.s á 30 c.s v.a 131, 32½

Pared del norte de la plaza 1155 v.s q. necesitan ser raspadas, enlucidas, remendadas y blanqueadas á 25 c.s v.a .... 288, 75.

98½ v.s de cornisa del frente bastante estropeada por el yeso y obra de mano en .... 36, 58.

Por la compostura de las balaustras, cal, ladrillo y obra de mano en 20



De la vuelta . . . . $ 1350, 41½

— blanqueo . . . . . " " 150

Por 14 vidrios p.ª la mampara y compostura de madera . . . . . " " 17.

Contiene el total de los techos de la iglesia, sacristia, medias aguas y cruceros 1664 v.s cuadradas y 21,760 tejas estando la mitad de ellas rotas, por manera q. calculándose su compra hallandose usadas á 11$ el mil y nuevas á 46$, tendrian por precio medio, entre usadas y nuevas . . . " " 296, 24.

Postura de ellas y mescla . . . . " " 140.

Pintura.

al temple p.ª techo en gral., 30@ cola á 3$ @ . . . . . " " 90.

Obra de mano pide el pintor por último precio de techos, frisos y tirantes . . . " " 200

Yeso 37½ fanegas á 6$ c/u . . . " " 225.

Leña p.ª la cola 12 cargas á 3 s. . . . " " 4. 50.

8 cuñetes pintura blanca de alballalde á 2½ s. libra . . . . . " " 62, 50.

2@ aceite á 4 s. libra . . . . . " " 25.

Agua ras, 1@ á 3 s. libra . . . . . " " 9, 37½

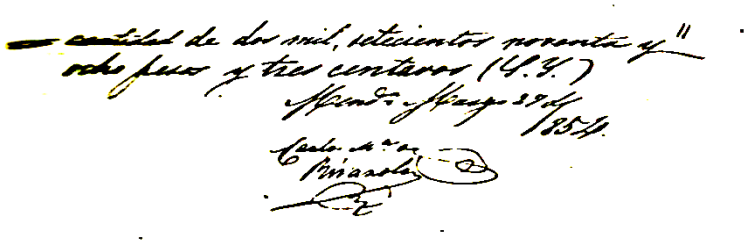
Puertas.

3 puertas grandes, tres ventanas y 6 puertas chicas de pintura y mano á 6$ c/u . . . . . " " 72

6$ por la pintura de baranda del coro y rejas de ventanas . . . . . " " 6.

Madera p.ª los andamios, cordeles, una q. otra herramienta y estraordinarios no previstos " " 150.

Suma $ 2,798, 3¢



Para concluir con el informe, el ingeniero se compromete a desarrollar un plano completo y detallado de las obras, de aceptar y aprobarse su propuesta.

Afirma que su experiencia en estos trabajos le permite asegurar que las refacciones por él sugeridas, contribuirán eficientemente a la solidez y duración del edificio; tal que de hacerse, Mendoza tendría, al fin su Iglesia Matriz. Agrega una expresión final de deseo personal: *"Por mi parte me seria satisfactorio dejar en esta Ciudad, si alguna vez me separo de ella, un*

recuerdo de mis trabajos y de la favorable acogida que he merecido".[46]

De la simple comparación entre uno y otro informe, se desprende rápidamente la enorme diferencia técnica y calidad de análisis. Esta explica entonces que el 22 de febrero el Poder Ejecutivo aprobara el informe de Bigi, "*... el que responde más satisfactoriamente al objeto que tuvo en vista el gobierno".*[47]

A la profesionalidad del informe y a los reiterados reclamos de la Curia local se suma un nuevo elemento de presión: la reciente Iglesia de Loreto, inaugurada en 1865, se incendia en los primeros meses de ese año 1872, por lo que la Iglesia Matriz debe trasladarse al aún inconcluso templo de San Nicolás.

Ante esta nueva situación, se le encomienda a Bigi, el levantamiento de los planos necesarios para la ejecución y reforma de la obra.

Hasta acá todo indica que la restauración y recomposición de la Iglesia es un hecho. Se sabe qué se debe hacer, se conoce a la persona que lo puede recomponer y se cuentan con los recursos surgidos del

pago del gobierno del Uruguay. Pero de inmediato entra en juego la pesada máquina administrativa e intereses determinantes para el futuro de la obra, que parecen ser los mismos responsables de la paralización de la ejecución y porque no de la mala calidad.

Para cumplir con el decreto aprobatorio de las obras se inicia una sucesión de notas" entre Bigi, la Comisión ad hoc y el Ministro de Hacienda. El primero reclama la efectiva entrega de los fondos, mientras que la segunda exige la confección de los planos. Finalmente, la Comisión acuerda que Bigi sea quien dirija los trabajos; aunque eso no elimina los contratiempos entre el ingeniero y la Comisión.

El 2 de agosto de 1872, ante el comienzo protocolar de las refacciones de la Iglesia, se organiza una fiesta en casa del gobernador Arístides Villanueva. En esa oportunidad, el ingeniero Bigi *hace* una alocución en la que dice *"La arquitectura es la depositaria de la gloria del juicio* y *de las*

costumbres de los pueblos, y sirve a las naciones futuras para juzgar de las que han dejado de existir. En los templos los pueblos, más que en otros edificios, infunden su espíritu su genio, su adelanto. La vista de un templo sirve para juzgar al pueblo que lo ha edificado. Mendoza, señores, tendrá un templo que dirá a la posteridad a que pueblo, a que gobierno les ha cabido la gloria de levantarlo".[50]

En la misma reunión, el presbítero Salvador de la Reta solicita se tomen las medidas necesarias para asegurar y acelerar las obras por lo menos de una capilla para celebrar misa, a fin de favorecer la recepción de limosnas y ofrendas de los fieles que permitieran ayudar a la obra y posibilitar la construcción a lo menos, de todas las murallas externas y el techo de material cocido y cal.

La aprobación de la opinión pública ante lo resuelto se manifiesta en la prensa local. Se dice que ya no solo es una esperanza el precioso templo, "...los esfuerzos del Gobierno y de la Comisión encargada de su reconstrucción se han coronado ayer, a las 3 de la tarde... "[51]

Tan pronto como comienzan las obras surgen problemas entre Bigi y las autoridades. El tenor de esos inconvenientes parecen

haber alcanzado la gravedad suficiente como para que el ingeniero sufriera la prisión, por orden del mismo gobernador, *"...bajo el pretesto de que se fugaba llevando los fondos públicos»,* el 20 de octubre.

Por otra parte, se suceden y entrecruzan notas[52] en donde se plantean acusaciones de incumplimiento del contrato y la elaboración de un segundo. Ante el silencio de la Comisión a las notas de Bigi, el 23 de octubre de 1873 se rescinde el contrato por el cual se comprometía el ingeniero a levantar los planos necesarios para la construcción y formar el presupuesto general; según consta en la escribanía Navarro. La última acción conocida de Bigi es una carta enviada al nuevo gobernador, D. Francisco Civit. En ella explica que *"...no puede hacer presupuesto para la construcción de la Iglesia Matriz porque necesitarla un socio capitalista el cual recibiendo del gobierno provincial el precio... tuviese los fondos necesarios para empezar y acabar de una vez la Iglesia".* [53] Estas palabras confirman directamente la falta de recursos financieros para terminar con esa obra. Problema ya planteado al detenerla hacia 1867 y en todos los intentos por refaccionarla y proseguir.

III. Una desaparición indocumentada

Es curiosa la falta de documentación que indique con certeza el destino que sufrió el edificio de la iglesia Matriz, ubicado en calle Chile frente a la Plaza Independencia, y que se llegó a registrar fotográficamente. Ante ello, debemos movernos en el campo de las suposiciones, respecto a las causas que explican su desaparición definitiva del predio.

Está claro que tanto el Poder Ejecutivo provincial, desde la gestión de Carlos González hasta Francisco Civit, como el Poder Legislativo, tienen intención clara y definida de concretar la construcción del templo, entre 1864 y 1874. Si ello no se logra se debe por sobre todo a la falta de recursos financieros, pese a la disponibilidad aparente que daba la ley del 12 de marzo de 1863 y el pago de la deuda del Gobierno del Uruguay. No debe olvidarse que simultáneamente se construye la nueva Ciudad, por lo que los gastos oficiales deben ser demasiados.

De aquello se deriva que, la falta de fondos seguros y permanentes para concluir el edificio desde el primer periodo, es una causa elemental de su ruina final. La discontinuidad de las entregas solo permitía realizar refacciones y arreglos a lo ya realizado, quedando por largo tiempo nuevamente la obra a merced de las inclemencias de las lluvias y del viento, como del tiempo.

Por otra parte, la debilidad de la estructura radica, a nuestro juicio, básicamente en el tipo de materiales utilizados, heterogeneidad del adobe, ladrillo, cal y ripio que en raras combinaciones no pudieron nunca dar la firmeza necesaria que semejante construcción requería. Esto explica que, en breve, ya antes de los seis años, las grietas son muchísimas, las cornisas se caen y las paredes han cedido con leve inclinación que ponen en peligro a las bóvedas y cúpula. Luego, Bigi explica con precisión que su equilibrio se mantendría en tanto que la estructura de madera y las abrazaderas de hierro resistan, ya que, "... *cada parte del edificio parece reclama su independencia. Parece que, quisiera escaparse despreciando estar en sociedad con elementos tan distintos por su fuerza y por su naturaleza".*

Si bien de aquí en más desaparecen todos los proyectos concretos para reconstruir la Iglesia Matriz. Podemos sumar a la sucesión de intentos uno que provoca quizás mayor desconcierto, en lo referente a la suerte del edificio. Es la nota firmada por varios vecinos de la ciudad, el 12 de septiembre de 1874, que asegura: *"Hoy ha resuelto la H. Cámara Legislativa de Mendoza emprender de nuevo ese trabajo, pero como lo que antes se había hecho está ya muy deteriorado tanto por la acción del tiempo cuanto que la poca consistencia de los materiales, la Cámara ha dispuesto hacer la nueva Matriz desde los cimientos de materiales sólidos y ha votado para este objeto una cantidad hasta la terminación de la obra".*[54]

Por la letra, podría aseverarse que el edificio iniciado en 1864, ha sido demolido a los diez años. Luego, nuevos fracasos de sustento económico para su edificación, podría explicar al Decreto del 16 de septiembre de 1886, por el cual se le ordena al Intendente Municipal la entrega de los terrenos en donde debía edificarse la Iglesia Matriz de Mendoza, a la Comisión encargada. Es decir, ya se observa

que el predio original ha sido usurpado por la Intendencia, quizás para colocar desde entonces al "vivero municipal". Por otra parte, se determina la existencia de una Comisión encargada de llevar las obras a término por estos años, señal que no ha menguado la intención por realizar la obra.

El oficio del 7 de junio de 1894, permite retomar la problemática y conocer que el espacio para la *Matriz "...existe aún y está situado frente al Parque Independencia..."*[55]. Por el mismo tiempo, con fecha 31 de diciembre de 1895, se conoce el "Presupuesto de la Construcción de una Iglesia Matriz en Mendoza"[56] que se eleva a $ 200.000 como importe total de obra y del cual desconocemos autores y origen. Ambos documentos marcan dos claras realidades: una situación irreversible, tal como es la necesidad de hacer toda la obra, empezando desde los cimientos; y por otro lado, que si al lugar aún se lo vinculaba a la iglesia, ya no existe el edificio antes mencionado.

El período que cubre los años entre 1874 a 1894 presenta una clara falta de documentación. Pero nos llama la atención más que la falta de intentos de soluciones por parte de las

autoridades políticas, la carencia de pedidos de las autoridades eclesiásticas, como en otros años.

Por acercar una posibilidad podríamos jugar con la hipotética. posibilidad que el positivismo anticlerical expandido por el país y la provincia, un poco antes de la década de los ochenta, haya tenido un rol decisivo en demorar los recursos económicos, en la paralización definitiva de las obras que no resistían mucho más, como en el traspaso del predio primero al municipio y luego al gobierno nacional.

En torno al problema legal y real del edificio de la Matriz

Un punto que merece un tratamiento necesario por lo complejo de sus intríngulis, aún cuando somero por la escasa documentación como para dilucidarlo y profundizado, es el problema legal y destino final del edificio de la Iglesia Matriz, desde 1861 hasta nuestros días. Tras la destrucción del edificio de calle Ituzaingó y Alberdi en 1861, el traslado de la ciudad y los distintos proyectos ponen compás de espera a la definición del nuevo terreno en donde se levantaría la Iglesia Mayor de la Ciudad.

Entretanto, se La traslada a la Capilla del Rosario de Guaymallén.

La ley del 12 de marzo de 1863, designa a la Hacienda de San Nicolás como predio para erigir a la nueva ciudad. Por ella se otorgan los recursos para su construcción (art. 7°) y por el Decreto del 16 de marzo se establece el lugar en torno a la Plaza (art. 1°), donde se ubicará. Esto se corrobora por nota del 7 de agosto de 1863, del Secretario de Gobierno al Presidente de la Comisión Filantrópica.

El día 4 de mayo de 1864 - inician las tareas de construcción de la Iglesia Matriz de Mendoza, en la manzana comprendida entre calles Chile, Sarmiento, 25 de Mayo y Rivadavia; mediante contrato protocolizado por el escribano Público Francisco Mayorga.

El comienzo de las obras y el proceso de reconstrucción general de la Ciudad promueven la aproximación en 1865 la sede de la Iglesia Mayor al radio urbano. El templo de Loreto es el circunstancial alberge de la Matriz. Pero el incendio de la iglesia de Nuestra Señora de Loreto en enero o febrero de 1872, lleva a la Matriz a tener sede transitoria, en la Iglesia

de San Nicolás, ubicada en la actual calle Sarmiento; que por entonces tampoco está concluida.[57]

Diversas razones, entre las que priman las de orden económico y técnico, como se han indicado en páginas anteriores, frustran la concreción definitiva de tan anhelado edificio propio. Desde 1867, fecha aproximada en que se detienen las obras, los intentos procurando retornarlas serán muchos pero infructuosos.

Una fecha y un hecho que no puede pasarse inadvertido es el 23 de abril de 1888, fecha en la que se aprueba la ley mediante la cual se entrega en cesión gratuita y definitiva al antiguo terreno de la Matriz, sobre calle Alberdi e Ituzaingó a la Sociedad de San Vicente de Paul para la erección de un asilo de mendigos. Ley promulgada el 4 de mayo de ese mismo año`', y que implica algo así como el "quemar las naves", ya que la no concreción de las obras en la Ciudad Nueva significaba el peligro de quedar desterrada la Iglesia Mayor. Eso no fue solo una suposición. Cuando el Gobierno de la Provincia cede al

de la Nación, por ley n° 287 del 25 de agosto de 1904, los terrenos ocupados por el vivero municipal, antes pertenecientes a la Matriz, no hacía nada más ni nada menos que quitar la posibilidad de tener en la Plaza Central al templo que se acordaba por el artículo 11 del decreto 1863. Así, en 1904, la Curia perdía la posibilidad de edificar su iglesia en ese inmueble. Ahora bien, esto no debió ser sorpresa, si pensamos que el "vivero municipal" se encuentra ocupando la manzana en cuestión desde por lo menos la última década del siglo pasado. Esto se corrobora en el texto de la escritura de cesión de terrenos, en 1904, al hacerse entrega al rector del Colegio Nacional del predio, en la que se resguardaba, *"...la reserva de poder retirar del antiguo vivero y durante dos meses a contar desde esta fecha, las plantas y árboles aún en él existentes, con los materiales correspondientes"*[59] Luego, esto también nos permite afirmar que la desaparición material del edificio descripto de la Iglesia Matriz es bastante anterior a lo que se ha supuesto.

El siglo XX empieza a transcurrir, en tanto que la Matriz continúa teniendo su sede precaria en San

Nicolás, poco y nada se habla de concretar su propio edificio.

Merced a las gestiones del Vicario foráneo de Mendoza y cura

de la Iglesia Matriz, Pbro. Juan N. Peralta, el 6 de mayo de 1926, el Senado y *el* Poder Ejecutivo de la Provincia reconocen la injusticia cometida y la ilegitimidad de la medida que despojó a la Curia Eclesiástica de los terrenos destinados por ley para la Iglesia Matriz. Entonces, se pensó resarcir esa falta con otro predio de importancia para ese objetivo, ya que en el antiguo sitio está edificado el Colegio Nacional. Se propuso entregarse el anterior terreno municipal de Av. España y Sarmiento y la suma de cuatrocientos mil pesos.

La potencial solución no prosperó y el tiempo volvió a echar un velo de ignorancia sobre el tema. Recién en 1940, el 9 de octubre, vuelve a plantearse, en forma de Proyecto del Ejecutivo a la Legislatura, la donación de un terreno de la Municipalidad en favor de la Curia Eclesiástica. Se manifiesta claramente la aceptación del desposeimiento de una propiedad bien

adquirida. Pero, a renglón seguido, el texto de aquel proyecto planteaba que, por el tiempo transcurrido, "... y *a la falta de reservas o reclamos por parte de las autoridades religiosas, aquellas carentes hoy de acción para exigir indemnización o reparos de cualquier índole "*[60] es decir, su aceptación implicaba abandonar todo derecho a reclamar lo que se había perdido. No resulta extraño que la Curia no acepte la posible donación.

Por otra parte, como lo plantea la prensa local, si bien se reconoce la actitud conciliadora y la buena voluntad de las autoridades provinciales por restituir un terreno a la Iglesia Matriz, "...situar la futura Catedral en lugar contiguo a la Iglesia San Nicolás, que se reconstruye, nos parece desaconsejado desde el punto de vista estético... El sitio que habría de estarle reservado... sería una manzana o fracción de manzana frente a la plaza céntrica ".[61]

Nuevos intentos frustrados serán los registrados en 1951 y en 1965. El primero destina la suma de diez millones de

pesos para construir la vieja deuda del Gobierno de Mendoza con la Iglesia Católica, pero no se determina el lugar. En tanto que el segundo es un proyecto trunco que ofrecía los predios ubicados en calle Sargento Cabral, perteneciente al Ferrocarril Trasandino, para su concreción.

Lo cierto, después de ciento treinta años, es que a la fecha Mendoza no ha cumplido el sueño de tener el edificio de la Iglesia Matriz. En tanto, provisoriamente ella funciona en la Iglesia de San Nicolás.

Tras la pérdida definitiva del predio las posibilidades de la Curia por erigir su Iglesia Matriz se diluye con el transcurso de los años. Hoy, pese al renovado anhelo, las circunstancias y las posibilidades parecen no ser propicias tampoco. Y, es que hay un tiempo para la realización de cada cosa. Esperemos que la concreción de la Matriz no haya dejado pasar el suyo.

NOTAS

1 Acta de Fundación de la Ciudad de Mendoza, 2 de marzo de 1561.

2 Acta de Fundación de la Ciudad de la Resurrección, 20 de marzo de 1562.

3 La problemática ha sido tratada en otras publicaciones del autor. Para su ampliación, puede verse "La Ciudad de Mendoza, su historia a través de cinco temas." Buenos Aires, 1991.; y "La encomienda como móvil y fin de La fundación de Mendoza" EN: Revista de Estudios Regionales, Mendoza, 1992, n° 10. pp. 109 -129.

4 Cabe indicarse que después de P. Hernando de la Cueva no se conoce el nombre de los Vicarios Foráneos que le suceden sino después de 1665, fecha en la que se ubica el español Jacinto de Medina. Para la sucesión posterior existe una muy buena información en ALBUM ARGENTINO: Provincia de Mendoza. Buenos Aires, 1910.

5 Dato obtenido en VIDELA, Ángel; "La Iglesia en Mendoza durante la época colonial." Mendoza, 1936. CFR. VIDELA, Horacio; op. cit., Buenos aires, 1972.

6 VILLALONGA, A.; *op. cit.* p.19.

7 ALBUM ARGENTINO; Mendoza. Mendoza, 1910. p.19.

8 Al respecto debemos indicar que la bibliografía específica sobre el tema religioso en Mendoza no da fechas exactas y documentadas al referirse a este cambio tutelar. VILLALONGA, Alfredo, "Región de Cuyo" EN: Documentos de Arte Argentino. Cuaderno XIV. Buenos Aires, 1943.; indica "...cuya titular era Nuestra Señora de la Candelaria, en 1724". p. 19; VIDELA, H. op. cit. dice: "...concluido (el templo) en 1760 y consagrada a Nuestra Señora de la Candelaria..." p. 288; el mismo VIDELA, H., dice en otra parte: 'Al curato de la ciudad, erigido nominalmente por Pedro del Castillo en su intento fundador de 1561, bajo la advocación de San Pedro, se le agregó tiempo después la de Nuestra Señora de la Candelaria". p. 248.

9 *Ibídem.*

10 VIDELA, Horacio; *op. cit.* Esta afirmación debe haber sido obtenida de VERDAGUER, J.A.; Lecciones de Historia*. op.cit*. p.167.

11 SALLUSTI, José; Historia de las misiones apostólicas de monseñor Juan Muzi en el estado de Chile. Libro Il. p. 335.

12 VERDAGUER, J. A.; Historia Eclesiástica... *op. cit*. p. 509.

13 Ibídem, pp. 507-508.

14 ARCHIVO HISTORICO DE MENDOZA (AHM), Carp. 34 doc. 7.

15 *Ibídem.*

16 *Ibídem.*

17 *Ibídem.*

18 Juan Agustín Carreras ocupó la Vicaria Foránea al morir Jorge Corvalán y Rosas, en 1851. Carreras murió bajo las ruinas de la Matriz, el 20 de marzo de 1861.
19 AHM. Carp. 67 doc. 67.
20 AHM. Carp. 67 doc. 76.
21 AHM. Carp. 67 doc. 92.
22 AHM. Carp. 67 doc. 93.
23 *Ibídem.*
24 VERDGUER, J.A.; Historia Eclesiástica...0p. cit. Tomo I,p. 416.
25 Ibídem. Tomo I p. 417.
26 ARCHIVO DE LA HONORABLE LEGISLATURA DE MENDOZA (AHLM) Ley del 12 de marzo de 1863.
27 *Ibídem.*
28 AHM. Carp. 757 doc. 101.
29 *lbidem.*
30 AHM. Carp.69 doc. 92; Decreto n°194, 27 /junio/ 1868, art. n'1.
31 Ibídem, Decreto n"17, 29/enero/ 1869, art. n° 1.
32 AHM. Carp. 69 doc. 78.
33 AHM. Carp. 69 doc. 92; Decreto n"112, 20/octubre/ 1869, art. n° 1.
34 AHM. Carp. 69 doc. 92; Protocolo del 7 de febrero de 1870.
35 Ibídem, Decreto n°58, 5/marzo/ 1870. art
36 *Ibídem.*
37 *Ibídem.*
38 *Ibídem.*
39 *Ibídem.*

40 *Ibídem*.
41 Ibídem.
42 *Ibídem*.
43 *Ibídem*.
44 *Ibídem*.
45 *Ibídem*.
46 *Ibídem*.
47 Decreto del 22 de febrero de 1872.
48 Este hecho se constata en carta dirigida por Silberio Molina y otros al señor Ministro de Justicia, Culto e Instrucción Pública de la Nación, fechada en 1872 EN: Archivo Arzobispado de Mendoza (A.A.M.), Caja 25, letra D, doc. 18. Dicha fecha no coincide con la dada en el Álbum Argentino, *op. cit.*
49 Notas del 11 de junio, 6 de julio, 16 de julio y 24 de julio de 1872.
50 Palabras de M. Bigi en ocasión de la reunión social del 2 de agosto de 1872. Cfr. EL CONSTITUCIONAL, Mendoza, 3 de agosto de 1872.
51 EL CONSTITUCIONAL, Mendoza, 3 de agosto de 1872. p. 3.
52 Notas fechadas el 15, 27 y 28 de noviembre de 1872; 4, 16 y 22 de enero, 24 de marzo, 27 de abril, 6 de agosto y 23 de octubre de 1873.
53 AHM. Carp. 69. doc. 92. 12/marzo/1872.
54 AAM. Caja 25 Letras B. doc. 39.
55 AHLM Carp. 73 Expte. 3868.
56 AHM Carp. 69 doc. 92.
57 AAM Nota s/fecha de Luis Molina, Rufino Ortiz y Silverio Molina al Ministro de Instrucción Pública y Culto de la Nación.

58 El 3 de noviembre de 1888 se hace la entrega por decreto y el 14 del mismo mes se escritura a su favor ante el escribano Argemón
Corvalán y el Ministerio de Hacienda, Nicolás Villanueva.
59 Escritura de Donación n°687, 17/octubre/1904 en favor del Colegio Nacional.
60 AAM Memorándum sobre el problema de la Catedral. 15/mayo/ 1980.
61 Ibídem.
62 AHM. Carp. 69 doc. 92.

BIBLIOGRAFIA

ACTAS CAPITULARES DE MENDOZA. Buenos Aires, 1945 tomo 1
ALBUM ARGENTINO. Mendoza: su vida, su trabajo, su progreso. Mendoza, 1910.
ALBUM L.A. (Diario Los Andes); Visión retrospectiva de Mendoza. Mendoza, 1919.
ALVAREZ, Agustín; Breve Historia de Mendoza. Buenos Aires, 1910.
BLANCO, Eusebio; Relación histórica del terremoto de Mendoza de 1861. EN: Rev. JEHM. Mendoza, 1936. tomo 11 pp. 205-221.
BURMEISTER, Hermann; Viaje por los Estados del Plata. Buenos Aires, 1943. Tomo I
CUETO, A. y Otros; La Ciudad de Mendoza. Su Historia a través de cinco temas. Buenos Aires, 1991.
CUETO, A. ROMANO, A.M. Y SACCHERO, P.; Historia de Mendoza. Desde los primitivos habitantes a nuestros días. Mendoza, 1994.

D'ORBIGNY, Alcides; Vogaye en Amerique. Paris, 1867.
FURLONG, Guillermo; Arquitectos argentinos durante la dominación hispánica. Buenos Aires, 1946.
HUDSON, Damián; Recuerdos Históricos sobre la Provincia de Cuyo. Mendoza, 1966. Tomo 1.
MIERS, John; Viaje al Plata (1819-1824) Buenos Aires, 1968.
PALLIERE, León; Diario de viaje por la América del Sud. Buenos Aires, 1945.

PARAMO de ISLEÑO, Martha S.; Historia de la Iglesia en Mendoza. Mendoza, 1994. Tomo I.
RAZORI, Amilcar; Historia de la Ciudad Argentina. Buenos Aires, 1945. Tomo 1.
VERDAGUER. José A.; Historia Eclesiástica de Cuyo. Milano, 1939. 2 tomos.
VERDAGUER, José A.; Lecciones de Historia de Mendoza. Mendoza, 1920.
VIDELA, Eusebio; Descripción de Mendoza. Publicada en el "Telégrafo mercantil, rural, político-económico e historio-gráfico del Río de la Plata. 31 de enero de 1802.
VIDELA. Horacio; Historia de San Juan. Buenos Aires, 1972. Tomo 11.
VILLALONGA, Alfredo; Región de Cuyo. EN: Documentos de Arte Argentino. Buenos Aires, 1943. Cuaderno XIV.
FUENTES EDITAS

EL CONSTITUCIONAL, Mendoza, 1872 LOS ANDES, Mendoza 1967 a 1989
FUENTES INEDITAS
ARCHIVO HISTORICO DE MENDOZA ARCHIVO DE LA HONORABLE LEGISLATURA DE MENDOZA ARCHIVO DEL ARZOBISPADO DE MENDOZA
Reimpresión facsimilar de la Junta de Historia y Numismática Americana. Fol. 71.

Romualdo Brughetti

Lino Enea Spilimbergo
*(En su centenario, 12-8-1996)**

Comienzan con esta muestra de monocopias los actos de homenaje en honor de un gran pintor y maestro: Lino Enea Spilimbergo, hombre y espíritu de una conducta insobornable en su obra y en su enseñanza. Tenía el carácter de un artista del Renacimiento, formado en las disciplinas más severas de la plástica del siglo XV y las

innovaciones del siglo XX. Unía existencia y esencia, surgidas de una ética intachable.

Tuve la suerte de conocerlo y tratarlo desde mis años jóvenes. A propósito de los murales de las Galerías Pacífico, lo vi más de una vez subido a los altos andamios y lo observé largamente en su trabajo, con la pasión y el rigor que ponía en cada pincelada en base a su bien delimitado plan dibujístico. En las Galerías Pacífico, su mural señala audazmente la lucha del hombre en el domino de la naturaleza bravía: todo un símbolo, son las suyas recias figuras, con un espléndido caballo; una composición que honra a la pintura mural argentina, junto a sus colegas Berni, Urruchúa, Castagnino y Colmeiro. Este grupo de pintores muralistas se había constituido en ocasión de la presencia en Buenos Aires del pintor mexicano David Alfaro Siqueiros, cuyo mensaje captaron cada cual fiel a su propia visión original de la plástica. Con una diferencia: ellos entendieron que el problema del arte no residía en un mero acto político. El arte tiene una función social, pero apoyado en el hecho estético, ya que toda

verdadera expresión debe tener un rol en la sociedad, sin perder sus valores reales humanos y artísticos.

En diversas circunstancias visité a Lino Spilimbergo en su casa y taller del barrio de Saavedra. Sostuve con él jugosos diálogos. No era locuaz; cada una de sus palabras constituía una lección profunda. Era de una extrema sencillez, cordial sin vana ostentación, siempre dispuesto a celebrar nuevos valores, estimulándolos; y de una generosidad y humildad inigualables. Era un maestro, pero no lo sentía así, ni lo admitía.

Spilimbergo perteneció a la generación fundadora de 1921, renovadora del arte moderno argentino, generación también llamada martin fierrista. La generación de 1921 irrumpe en nuestra capital con las muestras de Gómez Cornet, que recién había regresado de Europa y de Pedro Figari, el pintor uruguayo entonces desconocido. En 1924 la exposición de Pettoruti, que había vivido doce años en Italia, abrió inéditos caminos con su pintura cubista y futurista. En pocos años, la polémica desatada por las nuevas vanguardias puso frente a frente a los creadores que vislumbraban formas

inéditas, y los tradicionalistas de la anécdota y de los caducos impresionismos y plenairismos, dando plena vigencia a una generación triunfante, juvenil y ardorosa, que derribó barreras e inauguró un período fecundo para el arte nacional, como lo prueba un artista de la categoría de Spilimbergo.

Pero vayamos a la obra de Spilimbergo. Con Miguel Carlos Victorica (1884-1955) y Lino Spilimbergo (1896-1964) se afirman dos notables personalidades; Victorica es un intimista que acude a rasgos expresionistas y fauves en su contrapunto de masas y de colores; Spilimbergo es un constructivista, severo y disciplinado, en quien la inteligencia plástica obra con mano segura y domina volúmenes y planos que densos tonos valoran y exaltan. Un poeta lírico y un poeta épico, dándonos una visión propia que se ordena "en figuras, naturalezas muertas y paisajes: Victorica asomado a un rincón de parque, a un balcón con flores, a un interior bohemio le deleitan un espacio recoleto, un desnudo o un rostro; Spilimbergo ensambla motivos simbólicos y representantivos de viejos mitos, y seres de la realidad

cotidiana. Un bregar -Victorica- en los dominios del subconsciente, para captar imágenes pictóricas que afirman una presencia cromática sensibilísima. Un aferrarse Spilimbergo- a principios de estructura y de composición que afirman valores plásticos y valores morales.

Dotado de una sólida concepción dramática, de definido vigor plástico, su arte participa a la vez de la estructura "quattrocentista" y de la visión moderna. Es un pintor constructivo, de una fuerza sabiamente controlada en la materia y sin que ésta pierda sus calidades específicas. Hizo sus estudios en Buenos Aires y sobre el filo de los treinta años se aparta de sus iniciales trabajos naturalistas y costumbristas para enfrentarse en Italia y en Francia con las grandes corrientes universales de la plástica, atento a los reclamos de la Escuela de París en lo referente al cubismo y al constructivismo expresionista. Lo prueba la frecuentación de André Lhote y su acercamiento a la pintura de Henry de Waroquier, y también de Giorgio de Chirico y de Mario Sironi. Así asciende del cubismo a la pintura metafisica,

y de ésta a la potente expresión que lo caracteriza, sin apartarse en exceso de la severidad plástica renacentista. Hacia 1925 recorre la Toscana: admira en el cementerio de Pisa los frescos de Orcagna y en San Gimignano los episodios del Nuevo Testamento pintados por el Barna y su discípulo Giovanni d'Asciano, esas emulaciones fijan los rigores formales en los cuales la expresión adquiere presencia y figura; las formas estructurales italianas de los siglos XIV y XV fueron aportes de valía para nuestro pintor cuya pasión humanística se ajusta y vigoriza en Italia.

El itinerario fundamental de Spilimbergo crece en obras como "Caín" y "Revelación", pinturas que nos sitúan ante un creador que ha sabido rescatar densas pasiones humanas y en las que la imaginación mítica recobra una energía formal de tono patético. Del mismo modo, sus originales Figura y Figuras (del Museo Nacional), Madre e hijo, Joven, Maruja, La planchadora, son ya clásicas en la pintura nacional, lo mismo que las "Terrazas" (Terraza con figuras, 1932), no he vacilado en ubicarla, en mi libro "Italia y el arte argentino", junto

a una célebre composición de Giovanni Bellini: "Sagrada conversación". Esas pinturas aportan seguros elementos de dominio en el oficio y en la calidad plástico pictórica surgida bajo el incentivo de las luces primitivas y renacentistas. Coincidentemente, el rigor geométrico y la potencia del dibujo-volumen-color que lo distingue, se vuelve conquista de la forma-color. Aun en los paisajes-San Sebastiano Curone, (Museo de Arte, La Plata), Composición (San Juan, 1929), Arrabal de Buenos Aires (1933), o Naturaleza muerta (1932), la estructura otorga valor a su hondo sentido de las cosas reales, con una condición humanística que arraiga en los trabajos del artista y en su plasticidad (El escultor, 1933). El arte de Spilimbergo toma cuerpo en contacto con la vida cotidiana: las figuras citadas provienen de la vida familiar y de los suburbios de la urbe, cuando no de símbolos rescatados del mundo occidental. En todos los casos, le importa la universalidad de sus personajes.

De regreso de su viaje europeo, pinta gente humilde de vida sufrida y esperanzada, a la que sabe captar en su estado anímico en acentuada concreción formal, fuerza

y belleza. O adquiere la reciedumbre paradigmática de la lucha del hombre, domador de caballos y vencedor de la abrupta naturaleza, como acontece en su mural de las Galerías Pacífico.

La búsqueda de lo estructural y plástico hacen de Spilimbergo un singular dibujante que construye severamente el cuadro. La serie de diseños y grabados al aguafuerte como los, inspirados para el libro "Interlunio" (1937) de Oliverio Girondo, señalan la firmeza de la línea y la densidad del claroscuro en el plano, o actúan a modo de columna vertebral de las formas. Parejamente su arte se revela en las treinta y seis monocopias de "La breve historia de Enana" (1935), la dramática existencia de un personaje-símbolo.

Hacia los últimos lustros de su vida busca el modelo real más que ideal o prototípico. Lo constructivo indaga en lo visiblemente representativo y en esa dimensión acentúa la expresión humana. Por este camino pinta paisajes en el norte argentino y Bolivia, en la búsqueda de un color más vivaz, y nunca en desmedro de la plasticidad.

Por lo realizado especialmente en el periodo 1927-1946, suyo es un estilo que parte del análisis para alcanzar la síntesis. El drama y la tragedia del hombre, en la unidad de lo mental y sensorial de su pintura, hacen de él un clásico del siglo XX.

Nota
* Texto leído en el Museo Municipal Eduardo Sivorí, de Buenos