

Prof. María Inés Rotella

Fachadas mendocinas

La identidad de lo culto y de lo popular



Bajo la dirección de la Prof. María Inés Rotella se cumplió la investigación **Relevamiento histórico del Taller de Escultura**.¹ El resultado obtenido rescató la obra, acción e influencia en el medio de los escultores que ejercieron la enseñanza en el ámbito universitario. Esto derivó en una toma de conciencia de que la historización concretada en un sentido cronológico-estilístico seguía los carriles tradicionales de una versión oficial, culta e institucional del arte y de la escultura en particular.

Lo popular como categoría artística se iba perfilando como alternativa de lectura de un pasado que debe develarse frente a la escultura académica y culta que predominó y ocupó, mayoritariamente, los espacios urbanos mendocinos.

La presencia de un pasado heterogéneo en la ornamentación escultórica² de la arquitectura local, planteaba, sin dudas, un campo polémico y desconocido. Polémico porque la escultura **aplicada** a la arquitectura presentaba el problema de la consideración del pasado estético, abordando, otra vez, sólo la sucesión de los estilos y la subordinación de la escultura como género menor, dependiente y subordinada a la arquitectura, como proceso creativo que le antecede y del cual deviene.

Esta posición fue atacada en un doble campo: por un lado, los artistas de las vanguardias históricas del siglo XX destruyeron, a través de sus obras, los límites de los géneros, entendidos como procedimientos técnicos estancos, que la Academia había establecido.

En el campo teórico, la aportación relativista del formalista alemán Alois Riegl derriba baneras cuando, en 1901, escribe **El Arte Industrial Tardorromano**, allí "*investiga el carácter y determina las distintas maneras de ver y de sentir en el terreno artístico de aquellas épocas, que no es que fueran decadentes sino diferentes de las precedentes, por cuanto supieron, pese a las múltiples incertidumbres, los errores y las desviaciones, crear un nuevo arte.*

Se seguía, en efecto, y se sigue, en el terreno de la historia del arte, distinguiendo de un modo jerárquico las denominadas artes mayores, relativas a la representación del hombre y sus acciones, de las artes menores, emparentadas tan sólo con la ornamentación: en 1.893 inicia, con Problemas de estilo, una historia de la ornamentación que va desde Egipto hasta el arte

*árabe. Se seguía, y se sigue, despreciando algunas épocas de la producción artística, como son las del imperio romano y del barroco, que son valoradas mediante juicios referentes al arte griego y al arte renacentista".*³

En efecto, el Renacimiento desata un proceso de dignificación del arte y de la escultura en particular, de modo que la distinción entre artista y artesano, entendido el primero como agente productor de un hacer voluntario y deliberado, frente a otro, subalterno y mecánico, perduró inclusive hasta el siglo XIX. Hoy esta distinción es menos clara. Al respecto, Arnold Hauser refiere, en su historia del arte, según los estratos culturales, un arte del pueblo. Cuando aborda el arte popular del siglo XIX escinde las *"obras de arte en sentido estricto y se diferencian de los productos de este arte popular, no por el rigor de los principios formales seguidos, sino al contrario por la libertad con que son interpretados y obedecidos estos principios"*.⁴ Poco después, Rudolf Wittkover zanja la diferencia de las *trampas retóricas* y al elaborar su trabajo sobre la escultura moderna advierte que ésta es una operación conceptual y técnica. Su intención, como la nuestra, es abrir y no delimitar el vasto panorama de los hechos artísticos pertenecientes a la historia de la escultura.⁵

Abordamos lo popular en el arte y la escultura desde la propuesta teórico-operativa de Juan Acha: *... la "insistencia en limitarse a la sucesión de obras maestras y de los genios que son sus autores, ha devenido un lamentable y escandaloso reduccionismo y muchos piensan que el mejor remedio sería poner en dicha historia una buena dosis de sociología, o bien verter en ésta un poco de historia del arte"*. Más adelante considera: *..."arte popular, en sentido amplio, son las manifestaciones particulares de los diferentes sectores subalternos en las que lo estético formal no conforma un terreno autónomo, sino que depende de la compleja trama de necesidades, deseos e intereses colectivos. Lo místico expresa ciertas realidades y crea otras desde un movimiento retórico propio, vivificando procesos históricos plurales (socio-económicos, religiosos, políticos) con los que se enreda y se confunde, de los que parte o en los que desemboca"*.⁶

Es válido hablar, pues, de arte popular, desde el momento en que es posible reconocer valores creativos y expresivos e intenciones estéticas en ciertas manifestaciones de los pueblos. Pero estos valores e intenciones no se producen escindidos de los procesos

colectivos, sino que forman parte activa de su dinamismo y aun de su constitución: *"el arte popular representa una identidad específica y una elaboración de las condiciones sociales de las que parte, y supone pautas colectivas de producción y -tradicionalmente- circuitos de circulación y consumo comunitarios."*⁷

En este trabajo, nos hemos propuesto una investigación aplicada que, a través del relevamiento, rescate histórico e interpretación de la escultura mendocina en fachadas y zaguanes de edificios públicos y habitacionales de la ciudad de Mendoza, produzca conocimientos alternativos, dentro de un campo ya abordado por historiadores de la arquitectura local y por patrimonialistas, pero insertando el fenómeno del arte popular en su lectura.

Identidad Arquitectónica: homogeneidad y diversidad

La ciudad de Mendoza, la Capital, constituye el núcleo urbano fundacional de la Provincia. La cuadrícula urbana de la colonización española se materializó sobre territorios de lo que es ahora la Cuarta Sección de esta Capital, desde donde se fue extendiendo, en forma compacta, preferentemente hacia el sur. Las condiciones geográficas determinaron que la trama urbana se extendiera sobre una red de canales de riego preexistente, entre los cursos de los canales Tajamar, obra de los españoles, y Zanjón (Cacique Guaymallén), que fueron los respectivos bordes este y oeste. Más allá de estos límites, el crecimiento urbano avanzó sobre zonas rurales irrigadas y cultivadas por los huarpes, desde tiempos remotos. Hacia el norte, hasta los confines de San Miguel (Las Heras), hasta Rodeo de la Cruz (Guaymallén) al este, y llegaba a Luján, hacia el sur. En dirección a la precordillera, el límite oeste del damero estaba marcado por la presencia del Paseo de la Alameda que reforzaba el borde urbano ya determinado por el canal Tajamar, la antigua Acequia del Rey de la colonia. Después de este borde, la zona de cultivos se acercaba al pedemonte hasta el canal Jarillal.

En toda esta periferia irrigada, las capillas vicarias dieron origen a poblados que se convirtieron luego en cabeceras departamentales de los municipios que hoy conforman el Conurbano Mendocino -Luján, San Vicente (Godoy Cruz), San Miguel (Las Heras) y San José (Guaymallén).

El centro nuclear mendocino se circunscribió fundamentalmente a la traza capitalina, por eso aún hoy se sigue identificando al

distrito Capital de Mendoza como *la Ciudad* por antonomasia.

Es interesante tener presente que las ciudades de Cuyo, Mendoza, San Juan y San Luis, fueron fundadas y administradas en lo político y religioso por españoles establecidos en La Serena y Santiago de Chile, capital de ese Reino dependiente del Virreinato del Perú. Esta situación legalmente duró hasta 1776, cuando Cuyo pasó a depender del nuevo Virreinato del Río de la Plata, pero de hecho, la fuerte vinculación con Santiago perduró largo tiempo. Los pobladores europeos de la ciudad vinieron también desde Chile, donde generalmente tuvieron su residencia principal. Los españoles, propietarios de tierras en ambas regiones, pasaban temporadas alternadas en ambas ciudades.

A esta realidad, cabe agregar el peso de la fuerte relación entre los indígenas cuyanos y los del Valle Central chileno, con sus consecuentes intercambios, iniciada mucho antes de la llegada del español y explotada por la dominación incaica. Consecuentemente, los lazos que vinculaban las ciudades cuyanas con las del Valle Central chileno superaban lo meramente administrativo. Las relaciones familiares entre sus miembros, establecidos a ambos lados de la cordillera, impusieron sus tradiciones y las modas. Las formas de vivir, de comer, de vestir, de construir sus viviendas fueron adaptaciones de la herencia cultural hispana a las condiciones del Nuevo Mundo.

A estos factores domésticos hay que sumar las consecuencias del intercambio político, comercial y cultural, no sólo con Santiago y La Serena, sino también con Córdoba y Buenos Aires, dentro del cual Mendoza jugaba el rol esencial de intermediaria, por su calidad de ciudad de frontera.

Fachadas del pasado

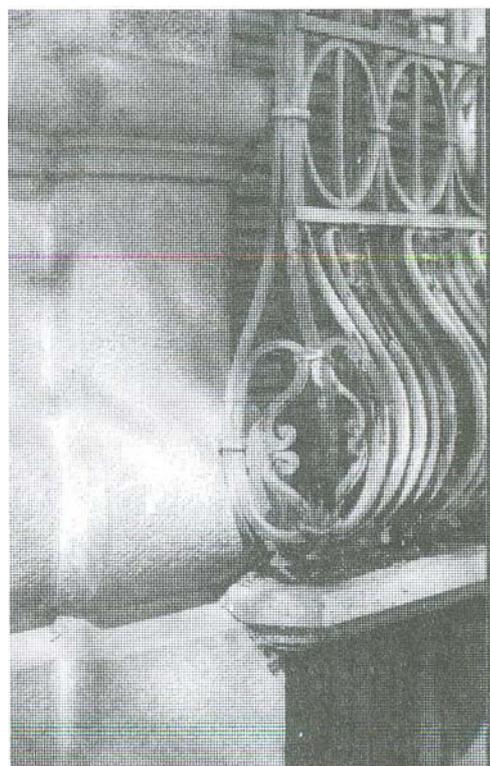
El aspecto *achilenado* de las características urbanísticas y edilicias de Mendoza fue deliberadamente desarrollado desde tiempos virreinales, en que las ciudades secundarias y periféricas del Reino de Chile se presentaron a la manera de la ciudad madre, que era Santiago.

Conforme a las crónicas y relaciones coloniales y a los relatos de los viajeros del siglo XIX, Mendoza era una ciudad baja, construida con barro y paja, predominando la simpleza formal que imponía la economía de medios impuesta por la geografía, fuertemente condicionante por el clima semidesértico y el alto

riesgo sísmico. La disponibilidad de materiales para la construcción se limitaba a los recursos locales, escaseando la madera y la teja. La relativa pobreza de sus habitantes alejaba las posibilidades de traer materiales constructivos de regiones mejor provistas.

Las numerosas iglesias, concentradas en las vecindades de la Plaza Mayor y el Cabildo, eran las únicas construcciones cuyas torres sobresalían entre las casas blancas y chatas. Pocas de ellas contaban con piso alto, cuyos frentes sin salientes y austeramente ornamentados se alineaban a lo largo de las calles de la ciudad.

Las casas mendocinas, como las chilenas, estaban organizadas según la tradición española, en torno a una sucesión jerarquizado de patios con amplias galerías que mediaban entre esos y el interior de la vivienda. El clima favorecía este espacio semicubierto para todo tipo de funciones, muy aprovechado a lo largo de casi todo el año. Allí se desarrollaban las diversas tareas familiares, la preparación de los famosos dulces de frutas y la artesanía del telar, así como las tertulias familiares del atardecer. También, eran las galerías el sitio ideal para instalar los catres de los miembros de la familia y pernoctar durante las cálidas noches estivales.



Los corazones de las manzanas eran plantados con huertos y frutales que, formando un *continuum* con los cultivos de la periferia irrigada, confirieron a Mendoza su carácter de oasis en medio de estos desiertos, tal como lo expresaran los cronistas.

Los edificios públicos, civiles y religiosos, responderían a la tradición formal y espacial hispana, cuyas características se asimilaron más a las altoperananas y trasandinas, que a las rioplatenses. El proyecto y la construcción tanto de los edificios civiles como así de los religiosos fueron encargados y dirigidos por autoridades y maestros de obra residentes en Santiago, los que provenían generalmente del Perú.

Todo determinó que Mendoza guardara gran semejanza con las ciudades chilenas trasandinas en sus aspectos urbanísticos y arquitectónicos. Tal fue la realidad mendocina hasta el 20 de marzo de 1861, cuando un fuerte sismo destruyó la ciudad colonial fundada por el Capitán Don Pedro Ruiz del Castillo, el 2 de marzo de 1561.

La ciudad post-terremoto

La reconstrucción de la ciudad implicó la decisión de su traslado a una zona considerada de menor riesgo sísmico, eligiéndose las tierras de la Hacienda de San Nicolás, que fueran de los agustinos, como nuevo emplazamiento. El desarrollo del proyecto fue confiado al agrimensor Julio Ballofet, quien resolvió que la nueva Mendoza se desarrollara en torno a un esquema centrado en una gran plaza-parque central, con cuatro plazas menores, periféricas y simétricamente distribuidas, con las calles y avenidas amplias para disminuir el riesgo de los habitantes ante las destrucciones del sismo. El ideario urbanístico del Barón de Haussman desarrollado en París constituyó el modelo progresista a seguir en la construcción de la nueva urbe. Este espíritu modernista fue desfavorable para los mendocinos que no podían acceder materialmente al nuevo sitio o que no aceptaron abandonar sus propiedades entre las ruinas.

Las autoridades gubernamentales relegaron la ciudad vieja, que se convirtió en el *barrio de las ruinas*, al abandono y el olvido. Obviando la presencia de las órdenes religiosas, mercedarios y dominicos, y de los vecinos que se quedaron en el lugar, sólo las actividades más despreciables de la vida urbana se desarrollaron en la otrora ciudad capital de Cuyo y centro histórico fundacional mendocino.

La ciudad proyectada por Ballofet hacia 1873, se comenzó a materializar en los años '80. Hacia fines del siglo, los mendocinos ya contaban con edificios gubernamentales, religiosos, sociales y domésticos, ocupando los lotes de San Nicolás. Las limitaciones económicas y financieras se sumaron a la tradicional y austera sobriedad del gusto arquitectónico mendocino.

Los nuevos edificios públicos, como la *Casa de Gobierno*, el *Club Social* y las residencias privadas (*Casa de los Civit* y otras familias notables, rodeando la plaza Independencia), se expresaron con un lenguaje formal inicialmente neoclásico, bastante simplificado en lo ornamental, que también se repitiera en las casas más importantes, algunas de las cuales aún se conservan, levantadas en zonas-borde de la ciudad vieja, calles San Luis, Córdoba, avenida San Martín y La Alameda. Mientras, y por oposición, en las vecindades de la antigua plaza fundacional no se establecieron familias con suficiente solvencia económica como para reconstruir sus viviendas.

Cabalgando entre los últimos años del '800 y los primeros del '900, se fue imponiendo un nuevo lenguaje arquitectónico que fue adoptado para la ornamentación de las fachadas y en los subsiguientes proyectos para los edificios de la administración pública, cuyas formas elegantes y distinguidas provenían del academicismo afrancesado que impuso la filosofía liberal de la generación del '80. Pocos son los ejemplos que permanecen en pie como testimonio de ese período de nuestra historia arquitectónica, entre los que descuella el edificio del *Colegio Nacional "Agustín Alvarez"*, el *ex Banco de illendoza* y el del *Jockey Club*.

Elementos iconográficos de este lenguaje pueden identificarse en la ornamentación de numerosas *casas-cajón*, residencias de personalidades encumbradas de la sociedad de entonces, y en las más importantes casas-chorizo que pueden verse en los sectores más antiguos de la ciudad nueva, por las calles de las Secciones Primera y Segunda.

Adentrándose en ese nuevo siglo, continuaba predominando el lenguaje academicista, pero también se iba dando a conocer el ArtNouveau con sus formas redondeadas y vegetales, y todo un vocabulario ornamental que tuvo limitada aceptación entre los mendocinos, en cuanto a su utilización sistemática (*ex-Casa König*). Sí fue abundante la utilización de elementos formales aislados, tomados del Art

Nouveau, que se mezclaron en composiciones ornamentales con el lenguaje académico y a veces con el italianizante.

La vertiente del Art-Nouveau desarrollada por la secesión Vienesa, cuyos elementos formales geometrizarantes se adecuaron mejor a la idiosincrasia austera de los mendocinos, fue la que tuvo gran aceptación y difusión en la arquitectura doméstica y comercial proyectada para las clases media-alta y alta, de la cual nos restan numerosos ejemplos, entre los que destacan el ex-chalet Graffigna y otros de la época, emplazados en la avenida Civit, barrio residencial alto de la Capital. Fuera de la ciudad, los chalets de Giol y *Gargantini* en Maipú, constituyen la más alta expresión formal de este estilo.

También son numerosas las manifestaciones de arquitectura doméstica que en los sectores más antiguos de la ciudad nueva mantienen este lenguaje ornamental, muchas veces aplicado a las fachadas de casas estructura das longitudinalmente, según la tradición mendocina, conocidas como casas-chorizo. Estas casas tenían su acceso dado a partir de un zaguán que mediaba entre la calle y los interiores, circulación que servía de presentación de la vivienda y, por ello, era objeto de cuidadosa ornamentación con pinturas, murales, mármoles, relieves y cerámicas vidriadas francesas y belgas de notable belleza. Estas son manifestaciones formales frecuentes en la década del veinte.

En las dos décadas siguientes confluyen distintos lenguajes que se conjugaron y amalgamaron en una hibridación formal dando características propias a la arquitectura mendocina de entonces. Por un lado, aparecieron las formas del neocolonial, respondiendo a una corriente de retomo al pasado de raíces hispánicas coloniales americanas, frecuentándose los elementos icónicos del renacimiento español y de la arquitectura española de las regiones americanas más prósperas, donde el desarrollo artístico había alcanzado un alto nivel. Edificios como el *Banco Hipotecario*, las *ex-casas Arenas* y *López Frugoní*, la *Mercantil Andina*, son los mayores ejemplos del neoplateresco tardíamente desarrollado en esta ciudad.

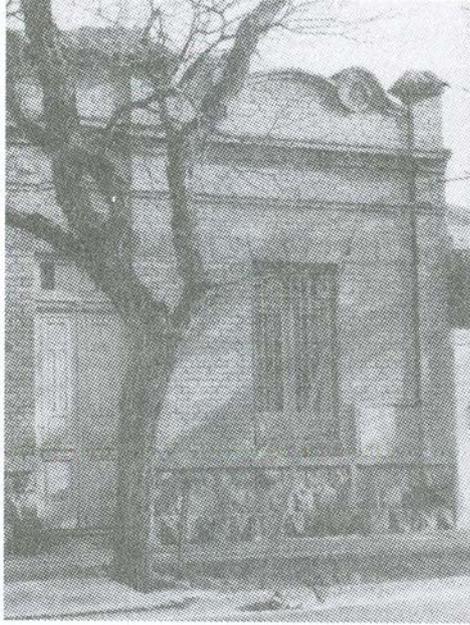
Otro lenguaje estilístico que aparece en numerosos edificios privados, comerciales y domésticos, deriva del Art-Decó. Como en todos los casos, pocos son los edificios que lo lucen como lenguaje unitario, y muchos los que utilizan unidades formales del geome

trismo Art-Decó para la ornamentación de sus fachadas. También se manifestó una hibridación del Art-Decó con el colonial, cuyas formas tuvieron notable aceptación por parte de la sociedad mendocina. Son abundantes las fachadas que lucen ornamentos geométricos compuestos junto a motivos españoles, sobre todo en las viviendas. A esta conjunción de formas se conoce como el Dé-Colonial.

A fines de los años '30 y en los '40, avanza en todo el país la Modernidad propugnada por el Bauhaus. La ornamentación se constituyó en delito, la función predominaba ante la forma, la función hacía a la forma. Se impuso una arquitectura ascética que superó ampliamente los bordes de la tradicional austeridad mendocina, y que tuvo gran aceptación por parte de todos los estratos de esta sociedad. A partir de entonces, empiezan a prevalecer los criterios de abandono de lo ornamental y el desarrollo de una estética arquitectónica en la que el protagonismo estaba dado por el juego de volúmenes y por muros lisos donde juegan las texturas de materiales vistos. El carácter racionalista u organicista aclamado y difundido internacionalmente por los grandes maestros de la arquitectura moderna, fue la norma a seguir.

Ajustándonos al análisis de la estructura escultórica ornamental de la arquitectura doméstica tradicional de Mendoza, responde al esquema impuesto por el juego de los paños de muro y las aberturas del frente de la casa chorizo, originando una fachada pantalla, más elevada que la línea del techo, cuya ornamentación se circunscribe, en términos de estilo, a jerarquizar puertas y ventanas alternadas en cada módulo. Se trata de una escultura aplicada en relieve escultórico, obra de expertos yeseros y frentistas de entonces. La modulación está marcada por medias pilastras adosadas al muro, coronadas con capiteles de alguno de los órdenes clásicos, que arrancan del basamento o del zócalo que estructura horizontalmente la fachada. Por sobre los capiteles sobresale una cornisa moldurada en fuerte relieve, sobre la que apoya el remate plano del edificio. Las aberturas presentan tímpanos triangulares o en medio punto, o bien simples guardapolvos apoyados sobre ménsulas. En algunos casos aparecen guirnalda, rosetas o véneras, conforme al lenguaje iconográfico del estilo ornamental que se adopte como complemento.

El acceso por la puerta principal constituye el centro jerárquico de la fachada y es objeto

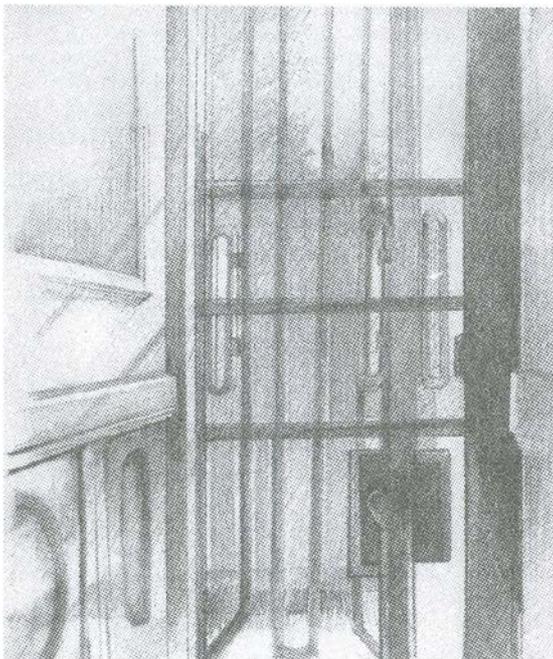


de un tratamiento ornamental especial, fundamentalmente, se encuentran pares de pilastras adosadas flanqueando el vano, una carpintería de madera o metal profusamente elaborada, todo rematado con relieves, tímpanos y, por encima de todo, pirámides o piñones que se recortan contra el cielo. Las ventanas no tienen una carpintería tan esmerada, son de paños vidriados, con postigos. Tienen rejas o balcones según dicte el estilo, con importantes

trabajos de herrería y broncearía que se repiten en las rejas del portón de accesos de los coches, en las casas más importantes.

En cuanto al desarrollo espacial de las viviendas, no hay que olvidar que la casa española que se construyó en América derivaba de la casa pompeyana, de patios, que al subdividirse los lotes en dos, longitudinalmente, acabó siendo la famosa casa-chorizo omnipresente en nuestro país. Es importante evidenciar que el esquema básico y repetitivo de la casa mendocina estaba dado por una sucesión de habitaciones alineadas en un terreno longitudinal, acompañadas de la galería abierta al norte y al este. Esta es la tipología más aceptada como vivienda mendocina hasta la aparición, hacia los años '20, de la *casa-cajón* compacta, donde el patio pasa a jugar un papel secundario, adoptada frecuentemente en los sectores más céntricos de la ciudad.

Con el paso del tiempo, el mendocino ha desarrollado tipologías mixtas que evitan la sucesión lineal de las habitaciones, estructurándose con mayor compacidad, pero encontrando siempre el lugar para la galería y el patio-jardín, espacios predilectos orientados hacia el corazón de la manzana, como los frescos y perfumados huertos atravesados por acequias cantarinas que elogiaron los visitantes del Siglo XIX en sus relatos de viajes.



Ingreso casa familia!; Vista Parcial I y II (grafito). Catamarca 427. Ciudad. Mendoza

Equipo de trabajo

Directora: Prof. María Ines Rotella

Co-directora: Prof. Roxana Coll

Equipo: Profs. Estela Premat, Susana Avila, Leticia González,

Relevamiento:

Profesoras: María Cheridi, Amalia Burlando, María del Carmen Ramírez,

Alumnos: Claudia Freire, Roxana Jorajuria, Viviana Miranda, Eugenia Napoletano, Eliana Ruiz

Egresada: Juliana Catapano

Dibujos: Eduardo Gonzalez

NOTAS Y CITAS

1 ROTELLA, María Inés y otros. Relevamiento

histórico del Taller de Escultura. Mendoza, 1998, inédito.

2 Como antecedente más próximo, se puede considerar el trabajo de los arquitectos Peña, José María y Martini, José, La ornamentación en la arquitectura de Buenos Aires 1900-1940. Buenos Aires, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, UNBA, Instituto de Historia del Arte e Investigaciones Estéticas, 11 vol., 1967; si bien éstos insertan el tema como producto de un género menor u ornamental.

3 VENTURI, Lionello. Historia de la crítica de arte. Turín, Einaudi, 1964, p. 289.

4 HAUSER, Arnold. Teorías del arte. Tendencias y métodos de la crítica moderna. Madrid, Guadarrama,

1975, p. 335.

5 Cfr. WITTKOVER, Rudolf. La escultura: procesos y principios. Madrid, Alianza, 1980, p. 3.

6 ACHA, Juan. El consumo artístico y sus efectos. México, Trillas, 1988, p.63.

7 ACHA, Juan, Escobar, Ticio y Colombres, Adolfo. Hacia una teoría americana del arte. Buenos Aires, Ediciones

del Sol, 1991, p. 152-153.

BIBLIOGRAFÍA

ACHA, Juan. El consumo artístico y sus efectos. México, Trillas, 1988.

ACHA, Juan, Escobar, Ticio y Colombres, Adolfo. Hacia una teoría americana del arte. Buenos Aires. Ediciones del Sol. 1991.

BENAVIDEZ RODRIGUEZ. Alfredo. La arquitectura en el Virreinato del Perú y en la Capitanía General de Chile. Santiago de Chile, Ercilla. 1941.

CIRVINI, Silvia. Inventario de patrimonio arquitectónico de la Ciudad de Mendoza. Mendoza. Cricyt, 1984. Sin publicar.

GUARDA. Gabriel. Historia Urbana del Reino de Chile. Santiago de Chile. Andrés Bello, 1978.

GUAYCOCHEA de Onofri, Rosa. Historia Testimonial de Ciudades. Mendoza. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983.

GUTIERREZ, Ramón. Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica. Madrid. Cátedra, 1983.

HAUSER, Arnold. Teorías del arte. Tendencias y métodos de la crítica moderna. Madrid, Guadarrama. 1975.

MICHELLE, Catalina T. Los Huarpes Protohistóricos. San Juan, Instituto de Arqueología y Museo, Facultad de Filosofía. Humanidades y Artes, Universidad Nacional de San Juan, 1983.

__La fundación de Ciudades en Cuyo. Ensayo Histórico. San Juan, Ansita, 1996.

PONTE, Jorge R. Mendoza, aquella ciudad de barro. Historia de una ciudad andina desde el siglo XVI hasta nuestros días. Mendoza. Municipalidad de la Ciudad de Mendoza, 1987.

PONTE, Jorge R. y CIRVINI, Silvia A. Mendoza, donde las acequias encauzan la historia. Obras hidráulicas coloniales y la cultura del agua. Mendoza, Zeta, 1998.

PREMAT, Estela del C. El Art- Decó en la arquitectura de Mendoza. Mendoza, Facultad de Artes. UN.Cuyo. 1992. Sin publicar.

PREMAT. Estela del C. El Movimiento Moderno y el Funcionalismo de los años '30 en la arquitectura mendocina. Mendoza, Facultad de Artes. U.N.Cuyo, 1993. Sin publicar.

PREMAT. Estela del C. y VILLALOBOS. Ana M. Preinventario de patrimonio cultural inmueble arquitectónico, urbano y artístico de la Ciudad de Mendoza. Mendoza. Municipalidad de la Ciudad de Méndoz, Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Ciudad de Mendoza. 1993. Sin publicar.

TREBBI DEL TREVIGIANO. Romolo. Arquitectura espontánea y vernácula en América Latina. Teoría y Forma. Val paraíso, Ed. Universitaria de Val paraíso, 1985.

VENTURI, Lionello. Historia de la crítica de arte. Turín. Einaudi. 1964.

WITTKOVER. Rudolf. La escultura: procesos y principios. Madrid, Alianza. 1980.