

EMILCE NIEVES SOSA



**WILLIAM BOUGUEREAU
LLEGA A MENDOZA DE LA MANO
DE PINTORES VIAJEROS**

Universidad Nacional de Cuyo
Facultad de Filosofía y Letras
Instituto de Historia del Arte

Mendoza, Argentina
2020



William Bouguereau

Llega a Mendoza de la mano de pintores viajeros

EMILCE NIEVES SOSA

Instituto de Historia del Arte

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Nacional de Cuyo - Mendoza – Argentina

Se terminó de imprimir en Zeta

SOSA, Emilce Nieves

William Bouguereau: llega a Mendoza de la mano de pintores viajeros
/ Emilce Nieves Sosa. - 1a ed ilustrada. - Mendoza: Comité Editor del
Instituto de Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras de la
Universidad Nacional de Cuyo, 2020.

Prólogo Pablo Andrés Chiavazza

Este libro contó con la aprobación del Comité Editor y referato
externo.

Autor: Emilce Nieves Sosa, ORCID: ID de investigador: D-3397-2017

<http://orcid.org/0000-0002-7959-8150>

Edita: Comité Editor del Instituto del Historia del Arte – Facultad de Filosofía y Letras
– Universidad Nacional de Cuyo.
Derechos reservados.

Año: 2020

Libro papel, ISBN: 978-950-774-386-3

Libro digital, PDF, ISBN-e: 978-950-774-385-6



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS



INSTITUTO DE
HISTORIA DEL ARTE



COMITE EDITOR IHA
CEIHA



Este trabajo está licenciado bajo
licencia internacional Creative Commons
Attribution-NonCommercial-ShareAlike



Ilustraciones y/o fotografías:

Pág. 3: Persona en fotografía William Bouguereau (francés, La Rochelle 1825–1905), artista:
Ferdinand Mulnier (francés, activo entre 1850 y 70). Museo Metropolitano de Arte MET – Nueva
York, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/685418> [on line], [2018].

Tapa: Bouguereau, detalle, *Un alma al cielo*, web: <http://www.alienor.org/collections-des-musees/fiche-documentation-245416-m0825-2016-1-8Z> [on line][2020].

Comité Editor Instituto de Historia del Arte – FFyL - UNCuyo

Calle y Número IHA - FFyL - UNCuyo - Centro Universitario

Provincia Mendoza – Ciudad Capital

Código Postal M5502JMA

Teléfono (54 261) 4135000 interno 2251

E-mail. emilcesosa@ffyl.uncu.edu.ar

Índice

1.	Agradecimientos	p.	17
2.	Prólogo Pablo Chiavazza	p.	19
3.	Introducción	p.	25
4.	Algunas consideraciones	p.	31
4.1.	Nociones y conceptos	p.	34
5.	Un poco de historia	p.	45
5.1.	Modernidad y progreso	p.	48
5.2.	Influencias y contexto artístico	p.	52
6.	Las obras y el encargo	p.	61
6.1.	Los artistas	p.	72
	Bergamaschi	p.	73
	Bouffé	p.	106
	Bouguereau	p.	130
7.	Más de cien años después	p.	135
8.	Bibliografía	p.	143

1. Agradecimientos

Al Instituto de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo. A colegas y amigos, al Archivo General de la Provincia, A la Biblioteca General San Martín.

Un agradecimiento muy especial a los responsables del Musée d'Orsay: Philippe Mariot, Chargé d'études documentaires Peinture (responsable de los estudios documentales de pintura) y Nadège Horner, Documentation des Sculptures (Documentación de esculturas). Y del Musée du Louvre: Marie Claire Guillard - Le Bourdellès Coordinateur des moyens de la recherche Chef de service du pilotage administratif Direction de la recherche et des collections Musée du Louvre (Le Bourdellès Coordinadora de recursos de investigación, Jefa del departamento de gestión administrativa Departamento de investigación y colecciones Museo del Louvre), que me asistieron en esta larga búsqueda.

*A la Dra. Marta Castellino por acompañarme siempre y asistirme. Además, un especial reconocimiento para la Lic. Elsa Rodríguez, por su compromiso, y profesionalismo. Sobre todo por ser la iniciadora de la recuperación y valoración del sector antiguo del Cementerio de Capital para su protección Patrimonial.
... a todos gracias!*

2. Prólogo Pablo A. Chiavazza

No son muchas las obras gestadas desde el campo de la historia del arte local dedicadas al estudio de la producción artística del siglo XIX. Menos aún aquellas enfocadas en lo que podríamos denominar como el momento transicional en el que comienzan a abandonarse a escala local los esquemas de percepción y representación decimonónicos, para ser reemplazados, a partir de las primeras décadas del siglo XX, por nuevas formas, procedimientos artísticos y modos de organización institucional del campo que, en sus aspectos fundamentales, son los que rigen el sistema de las artes hoy en día. Y es probablemente en el abordaje de los problemas que emergen del estudio de ese momento transicional donde reside uno, aunque no el único, de los aspectos más valiosos del trabajo que aquí presenta la Dra. Emilce Sosa. No sólo porque nos obliga a repensar las periodizaciones a las que nos encontramos tan acostumbrados, esa especie de corte tajante entre el siglo XIX y el XX, sino porque lo aborda aportando análisis e identificaciones de fuentes iconográficas que nos obligan a descartar las habituales lecturas que solemos desarrollar al extrapolar nuestros propios esquemas perceptivos y nuestras categorías artísticas presentes a un pasado en el cual no terminan de encajar.

El título del presente libro ya nos arroja un indicio de la novedad que introduce: “Bouguereau llega a Mendoza de la mano de pintores viajeros” presenta los resultados de un estudio en el que tras una extensa y minuciosa indagación, la Dra. Sosa advierte que una serie de pinturas que constituyen valiosas piezas del patrimonio plástico de la provincia, realizadas en nuestro medio por los artistas viajeros Desirée Bourrély y Antonio Bergamaschi alrededor del 1900, son en realidad copias de obras canónicas del reconocido artista académico francés del siglo XIX William Bouguereau. Esto, por sí

mismo, ya es un logro destacable del trabajo de investigación de la autora. Logro que implica, además de la identificación en sí, la reincorporación a la historia del arte local de una metodología escasamente empleada, que es la del rastreo de las fuentes iconográficas de las obras estudiadas.

Esta identificación de las obras como copias abre toda una serie de interrogantes para nuestra disciplina y para la comprensión de la transición entre las artes del siglo XIX y XX que constituye, a nuestro juicio, otro de los importantes aportes del presente libro. Y es que en efecto, las preguntas se disparan a medida que avanzamos en las descripciones y análisis de la autora. Pero exliquémonos: la identificación de las fuentes iconográficas de estas obras ancladas todavía en la mirada moral y las tradiciones plásticas del siglo XIX, llevan a la autora a proponer una revalorización de la cultura de esa época. Entre otras razones porque lo que se remarca es la llegada de modelos pictóricos cosmopolitas académico a estas tierras por vía de los artistas viajeros. Debe contemplarse entonces una idea de la plástica mendocina de fines del siglo XIX más abierta a las influencias internacionales de los que nos tiene acostumbrado el relato de nuestra historia del arte local, fuertemente marcado por las narrativas heredadas de las interpretaciones propias del arte moderno surgido en torno al centenario, que caracterizaron el pasado cultural decimonónico como irrelevante y cerrado sobre sí mismo.

Por ello, para avanzar en su análisis, Sosa hace frente a una serie de narrativas cristalizadas acerca de nuestra cultura local. Mendoza había sido considerada a principios del siglo XX como una suerte de páramo inculto. Tal es la posición de un intelectual metropolitano como Ricardo Rojas, reseñada en el presente libro. Esta lectura que enfatizaba la falta de cultura en la provincia fue reafirmada además por una narrativa local sostenida a partir de, por lo menos, los años 20 por figuras políticas e intelectuales que desdeñaron el pasado cultural y artístico decimonónico al que se vinculaba sin más con el atraso, idea ejemplarmente representada por la imagen de la llamada "ciudad vieja", resultante del arrasador terremoto que

azotó Mendoza en 1861, y que se convertiría en un espacio marginal de la ciudad a medida que ésta crecía hacia el oeste bajo el influjo de un fuerte proceso modernizador. Podríamos abundar en otros ejemplos, entre los cuales destacamos el hecho de que el proceso de conformación del Museo Provincial de Bellas Artes (1927) excluyó de su primera colección toda referencia a las artes desarrolladas en la provincia durante el siglo XIX. Así, esta narrativa modernizadora partía de cero en la transición al nuevo siglo. Sosa pone en cuestión esta idea de “pobreza cultural”, en un intento por comprender con mayor precisión el proceso de transición entre los siglos. En efecto, no niega el quiebre cultural, lo que cuestiona son los argumentos por entonces esgrimidos para justificarlo, que llevaron al apuntalamiento de una narrativa orientada a desdeñar ese pasado decimonónico como inculto.

Precisamente la identificación del impulso a una producción artística asociada a modelos académicos europeos, parece mostrar otro aspecto de esa cultura transicional, menos cerrada sobre sí misma de lo que hasta ahora se ha comprendido, al menos en el campo de la historia del arte local. Y al mismo tiempo abre otros temas de investigación más específicos. ¿Cómo fue que llegaron esos modelos? ¿Había una industria de reproducciones en Europa, dirigida a exportar modelos culturales? ¿Cómo fue la recepción local de dichos modelos? ¿Llegaban sólo a través de artistas viajeros? Pero además: ¿Qué tan legítima se consideraba la copia de obras de arte? ¿Constituía esto un problema en el siglo XIX como llegó a serlo en el XX? Se trata de algunas preguntas que, creo, abren el panorama de investigaciones relativas a ese siglo y al momento de transición hacia la producción de imágenes del siglo XX.

Por lo tanto, el presente libro no sólo constituye un aporte valioso en los que respecta a los descubrimientos específicos alrededor de las obras de Antonio Bergamaschi y Desirée Bourrély (que por sí mismos justifican la importancia de esta obra), sino que abre un espectro de problemas y temas de investigación que, no tenemos dudas, enriquecerán la escritura de nuestra historia del arte. Emilce Sosa, con toda la pasión y dedicación que demuestra en el estudio del

arte y la cultura de nuestro siglo XIX, desencadena una serie de interrogantes que comprenden y exceden ese marco temporal, obligándonos a repensar los discursos instituidos alrededor de la formación del arte moderno mendocino del siglo XX. Pues resulta claro que las tradiciones y prácticas artísticas decimonónicas se solapan con las nuevas propuestas estéticas surgidas en torno al Centenario (quizás deberíamos decir nosotros, en torno al regreso de Fernando Fader a la provincia en 1905). El estudio de este “solapamiento” es un campo de lo más interesante a ser explorado, para lo cual resulta de fundamental importancia poner entre paréntesis (como hace la autora) la “leyenda negra” sobre la cultura mendocina del siglo XIX, observando con calma las persistencias culturales contra las cuales se estructuró la mirada estética y plástica del siglo XX.

Hemos mencionado sólo algunos e los aportes realizados por la Dra. Sosa en este libro. También adelantado las potenciales aperturas que, creemos, propone para nuestra historia del arte. Sólo basta invitar al lector a disfrutar de este recorrido, esperando que su lectura multiplique las posibilidades que nos proporciona de repensar nuestra historia cultural y artística.

Lic. Pablo Chiavazza

Subdirector del Instituto de Historia del Arte
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional de Cuyo

3. Introducción

William Bouguereau llega a Mendoza de la mano de pintores viajeros es un estudio que toma por objeto de análisis las obras realizadas en Mendoza por dos artistas itinerantes. Estos artistas se han catalogado a partir de los estudios realizados por Zumel y Gómez, que toman como referencia los estudios generacionales¹ los que comienzan en el siglo XIX. A partir de este estudio los podemos ubicar como pertenecientes a la cuarta generación, más precisamente los nacidos a partir de 1850. Las obras poseen una particularidad y es que las pinturas son copias² de dos obras pertenecientes al artista francés Bouguereau, cuyos originales se encuentran en la actualidad en museos de Francia.

Las pinturas en cuestión son la *Vierge consolatrice (1877)*³, y *Une âme au ciel*⁴. Las copias se encuentran ubicadas en la Capilla de Nuestra Señora del Rosario en el Cementerio de la Capital. Este trabajo de investigación propone un aporte a la historiografía local, ya que no existe ningún tipo de antecedente, ni hemos encontrado ningún tipo de referencia o datos sobre las obras, entendiéndolas como copias de las pinturas originales francesas.

¹ El estudio permite desatacar las actuaciones simultáneas de los artistas.

² Si bien las obras mendocinas son copias de las obras originales, debido al valor histórico de estas estas son consideradas de valor patrimonial para nuestra provincia.

³ *Virgen de la Consolación*. Gentileza Archivo Museo de Orsay. *Historique: 1877, acquis par l'Etat au Salon de 1877. à partir du 17 septembre 1877, au musée du Luxembourg attribué au musée du Louvre. 1921, déposé au musée des Beaux-arts, puis disparu. Retrouvé à l'archevêché en 1960. Oeuvre ramenée au musée des Beaux-arts, arrêté de régularisation du dépôt du 09/08/1961. 1986, affecté au musée d'Orsay, Paris.* La traducción es nuestra: Historia: 1877, es adquirida por el Estado en el Salón de 1877. 17 de septiembre de 1877, del Museo de Luxemburgo es otorgado al Museo del Louvre. 1921, fue depositado en el Museo de Bellas Artes, luego desapareció. Encontrado en la arquidiócesis en 1960. Obra fue traída de vuelta al Museo de Bellas Artes, ordenada para regularizar el depósito de 09/08/1961. Y en 1986, asignado al Museo de Orsay, París. En la actualidad Musée d'Orsay, (París) en depósito en el Musée des Beaux-Arts de Strasbourg.

⁴ *Alma llevada al cielo*. 1878, óleo 275 x 180 cm. Musée d'Art et d'Archéologie du Périgord, Francia, Web: <https://www.perigord.com/es/listings/sites-touristiques-visites/musee-dart-et-darcheologie-du-perigord/> [on line], [2018].



Fig. 1- William Adolphe Bouguereau, título original: *Vierge consolatrice* (1877).
Óleo sobre tela. 204 x 148 cm.



Fig. 2.- Desirée Bourrély, sin nombre. Circa 1900.⁵

⁵ Fotografía: Emilce N. Sosa.



Fig. 3.- William Adolphe Bouguereau, título original: *une âme au ciel*, 1878.
Óleo sobre lienzo. 275 x 180 cm



William Bouguereau

Llega a Mendoza de la mano de pintores viajeros

Pág. anterior: Fig. 4.-Marouflage⁶ al óleo, sin nombre. Antonio Bergamaschi. Circa 1900. El total de la superficie del marouflage es de 30 m². La superficie recuperada sólo son 5 m² aproximadamente⁷.

⁶ Esta es una antigua técnica francesa que fue muy utilizada durante el siglo XIX, sobre todo en edificios con grandes superficies como en templos y teatros. La pintura se encuentra realizada al óleo, y fue fijada a una superficie enyesada sobre un soporte de madera, que conforma el cielo raso. El yeso fue utilizado como adhesivo, permitiendo adhirir la tela pintada sobre la superficie rígida de la madera, es decir a medida que el yeso se secaba.

⁷ Fotografía: Emilce N. Sosa.

4. Algunas consideraciones

Las pinturas fueron encargadas los últimos años de 1890 aproximadamente, y tuvieron por destino la nueva capilla del panteón del cementerio de Ciudad de Mendoza ubicado en la calle de la Chimba (cementerio extramuro), que en ese momento se encontraba en construcción. Las obras fueron creadas para la nueva capilla del cementerio, y han sido exhibidas en el mismo lugar por más de ciento veinte años, es decir, hasta la actualidad. Cabe mencionar que las pinturas fueron solicitadas por la misma comisión que se encontraba al frente de las tareas de la construcción del templo y de su ornato; esta comisión además fue la responsable de elegir los artistas y la temática a representarse. Podemos ver que los temas son alusivos a la muerte, siendo estas pinturas de carácter académico, estas se inscriben dentro de un *modernismo* enmarcado en un nuevo nivel de conciencia y de realidad social⁸. De este modo, se puede observar que las artes en Europa dejaron las formas clásicas, para configurarse en una realidad concreta. De tal modo, que autores como Wagner y Baudelaire dotaran conceptualmente al arte moderno de un destino sublime, pero por sobre todo desde una concepción de mundo totalmente polarizado⁹.

Las obras representan un sentimiento cristiano muy arraigado culturalmente, que poco a poco fue perdiendo protagonismo con la entrada del nuevo siglo.

Las obras se mantuvieron muchos años olvidadas en la capilla del cementerio debido a varias circunstancias entre las que podemos destacar las transformaciones sociales que fueron produciéndose a través de los años y que modificaron la manera de ver y sentir la

⁸ Arthur Danton, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde con la historia*, (España: Paidós, 1999), p. 30.

⁹ Federico Versellone, *La estética del siglo XIX*, (España: Rogar, 2004), pp. 130-138.

muerte, produciendo de esta manera grandes cambios en los espacios públicos hacia mediados del siglo XX. Esto generó que zonas como el sector antiguo¹⁰ del cementerio sufrieran el abandono más absoluto. A esto le debemos añadir las nuevas tendencias nortamericanas de los cementerios parques, que acentuaron la transformación en las prácticas fúnebres en la provincia. Además se sumó el surgimiento de una sucesiva serie de normas que fueron cambiando las pautas sociales, entre las que se destaca la prohibición de las misas de cuerpo presente (1896)¹¹, la dificultad de contar con un sacerdote en forma permanente para la administración y los servicios de la capilla, los temblores y la falta de mantenimiento edilicio. A ello podemos agregar la pérdida de la devoción religiosa, generando que el templo estuviese cerrado al público cada vez más tiempo, situación que se prolongó por casi más de cinco décadas.

Ahora bien, si analizamos la historiografía de nuestro arte regional, podemos comprender un poco más sobre estos artistas, que son considerados personajes fundadores y emblemáticos por su legado artístico en la provincia. Un ejemplo de ello es la figura de Antonio Bergamaschi, que permitió forjar las primeras bases de lo que se convirtió no sólo en el acervo artístico provincial, sino que participó de los inicios de la Academia Provincial. Como así también, la figura de Desirèe Bourrély que además de dejar un gran legado a través de los retratos en el salón "*De los Gobernadores*", en la Legislatura Provincial, tuvo una fuerte impronta en la formación de artistas.

El principal interés de nuestro abordaje es lograr una aproximación a los diferentes tipos de motivaciones de los artistas que llevaron a cabo las obras. Por lo tanto, nuestra intención no pretende realizar un debate, o cuestionar los condicionamientos de los encargos, ni siquiera, poner en discusión la originalidad del tema desarrollado, ya que trataremos de comprender un poco más sobre nuestro arte, los

¹⁰ Sector declarado desde el 2004, Patrimonio Provincial de Mendoza.

¹¹ *Digesto Municipal de la Ciudad de Mendoza, 1869-1902*, (Mendoza: Prensa Oficial, 1903), p. 178.

requerimientos sociales y los desafíos de modernización de nuestra sociedad.

Nuestro análisis se realizará a partir del contexto de modernidad en el paso del siglo XIX al XX, tomando en consideración estudios como la historia intelectual¹² a través de los cambios socio-culturales de la provincia. Además de contemplar algunas referencias como los movimientos artísticos del período *Romántico (1830-1911)*, en la configuración de la *Modernidad mendocina (1890-1925)*. Este período fue un momento en el que se generaron profundos cambios en la provincia, como consecuencia de los diferentes procesos sociales; entre ellos podemos destacar la corriente inmigratoria que llegó a Mendoza, y que sentará las bases de un nuevo modelo económico, transformándola en una provincia netamente vitivinícola en la región.

Hacia fines del siglo XIX, la figura del bodeguero y su significación en el ámbito social, económico-productivo y cultural comienza a perfilarse con connotaciones totalmente diferentes a la etapa anterior. El proceso inmigratorio aporta un modelo industrial que trae una mentalidad de empresario nueva.

...Claro está que este cambio viene acompañado de la transformación económica que se impone en la segunda mitad del siglo.¹³

El estudio de las obras comenzó a partir de una contextualización histórica, de carácter diacrónico que permitió determinar la trayectoria de los artistas que actuaron en el período en la provincia. Además se consideró un análisis sincrónico, en función de las temporalidades señaladas. Conjuntamente se analizaron fuentes escritas, se recurrió a los centros documentales de la provincia,

¹² Arturo A. Roig. *Breve Historia intelectual de Mendoza*, (Mendoza: Ediciones del Terruño, 1996), pp. 25-45.

¹³ Adolfo O. Cueto, Felipe "Rutini. Arquetipo del empresario moderno (1885-1919)", en: Cueto Adolfo O., *Historia de la Vitivinicultura a través de sus protagonistas*, (Mendoza: EDIFYL, UNCuyo, 2009), pp. 93-94.

además de contar con la inestimable ayuda del *Musée d'Orsay* de París que nos brindó importante información sobre una de las obras. También, se analizaron las pinturas como fuentes documentales de primer orden, entendiendo que estas son un testimonio y documento único en su tipo. Fue necesario abordar su estudio¹⁴ a través de los imaginarios sociales como instrumento de percepción de la realidad construida, y de esta manera comprender los modelos del período. En nuestro caso nos hemos centrado en las figuras de estos dos artistas extranjeros, Bourrélly y Bergamaschi, desde la clasificación generacional pertenecientes a la cuarta generación por ser nacidos entre 1853¹⁵ y 1872, teniendo en cuenta el recorte temporal del estudio de la producción artística local que se llevó a cabo entre 1895 y 1910¹⁶. Para ello, hemos tomado como referencia los lineamientos establecidos por Blanca Romera y Marta Gómez, que trabajaron esta sistematización generacional sobre la propuesta de Diego Pró¹⁷ a partir de la periodización del pensamiento argentino. Como marco conceptual temporal se han tomado algunas referencias de las periodizaciones de la historia intelectual de la provincia de Mendoza de Arturo Andrés Roig.

4.1. **Nociones y conceptos**

La principal dificultad a la que nos enfrentarnos fue poner en discusión el problema relacionado con la originalidad de las obras, ya que estas conforman parte de nuestra nuestro legado patrimonial y cultural. Para ello, fue necesario dar un marco general, apoyándonos en las actividades artísticas de fines del siglo XIX y comienzos del XX, y de esta manera evitar conceptualizaciones erróneas. Cabe aclarar que comenzaremos por abordar algunas

¹⁴ Los estudios se han abordado desde los postulados de la *historia social*, y las *mentalidades* los que nos han conducido hacia los *estudios culturales*. Todas estas aportaciones han permitido acercarnos hacia la *historia de la representaciones*.

¹⁵ La periodicidad establecida por Zumel y Gómez es a partir de 1858, aunque en presente documento lo hemos cambiado y la hemos ajustado en función de la evidencia documental encontrada.

¹⁶ Blanca Romera de Zumel, y Marta Gómez de Britos. *Las Artes Plásticas en Mendoza. Estudio Generacional 1850-1910*, (Mendoza: IHA, EDIFYL, UNCuyo, 1999). p. 18

¹⁷ *Ibidem*, p. 6.

nociones sobre lo que entendemos por *copia*, ya que para el siglo XIX no es la misma concepción que hoy sostenemos.

Para comenzar, es importante destacar que tanto en Europa como en América durante este período comienzan a realizarse cambios paradigmáticos en función de las obras de arte; la revolución industrial había generado todo un proceso de cambio social y cultural, acercando a las artes a sectores que jamás tuvieron acceso a él con anterioridad.

Benjamin considera que

En principio, la obra de arte ha sido siempre reproducible. Lo que había sido hecho por seres humanos podía siempre ser re-hecho o imitado por otros humanos. Hubo, en efecto imitaciones, y las practicaron los mismo discípulos para ejercitarse en el arte, maestros propagan sus obras y también terceros con ambiciones de lucro. Comparada con la imitación, la reproducción técnica de la obra de arte es algo nuevo que se ha impuesto intermitentemente a lo largo de la historia, con largos intervalos pero con intensidad creciente.¹⁸

Si bien el concepto de reproductividad técnica, no es particularmente nuestro caso de estudio, es importante entender en el contexto en que surgen estos cambios. Y es a partir de este momento, cuando las técnicas de reproducción comienzan a tener un valor mercadería diferente, de hecho, comienza un gran auge iniciado por los movimientos coleccionistas. Además de la importancia asignada por una clase burguesa emergente, que se encontrará ávida de lograr un ascenso cultural; a través de todos estos factores se generará sin duda un gran consumo de obras, copias y de reproducciones. La generación de copias de los grandes maestros, estuvo destinada a coleccionistas y a los museos en general, pero también a través de esta actividad se desplegará

¹⁸ Walter Benjamin. *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica*, (México: Itaca, 2003), p. 39.

sin duda una gran cantidad de estafas, no sólo en obras de arte sino también en la compra y venta de antigüedades, generando un gran ámbito falsario sobre todo en Europa¹⁹.

Si bien podemos establecer que la segunda parte del siglo XIX será uno de los períodos de mayor producción de falsificaciones y de copias en torno a las artes, las estafas no eran una situación desconocida por el público en general²⁰. Por otro lado la reproducción no fue considerada siempre un delito, ya que esta fue una actividad ampliamente ejecutada en los talleres de arte.

Las copias de las obras maestras poseían una función didáctica y de esta manera las artes lograban reproducciones miméticas, las que debían ser respetadas para continuar con la labor del estudio de los grandes clásicos²¹. Para ello, estos trabajos debían evitar que las copias coincidieran con el original, y los autores no deberían dejar ningún tipo de firma en ella²².

¹⁹ Lluís Peñuelas I. Reixach. "Las obras de arte falsas", en: *III Encuentro Profesional sobre Lucha contra el Tráfico Ilícito de Bienes Culturales. El mercado del arte como agente protector del Patrimonio Histórico*, (España: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2015), web: <http://www.lluispenuelas.com/wp-content/uploads/2014/06/Las-obras-de-arte-falsas-Lluis-Penuelas-Reixach-Autoria-autenticacion-y-falsificacion-de-las-obras-de-arte.pdf>, [on line], [2019].

²⁰ María Egea García. "La falsificación de arte en torno al siglo XIX: el caso francés y sus consecuencias", en: *e-rph, Estudios Generales, Estudios 1*, (España: Universidad de Granada, 2011), web: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/erph/article/view/3409>, [on line], [2019], pp. 4-5.

²¹ María Ángeles Casabo Orfí. *Estafa en la obra de arte*, (Murcia: Departamento de Historia Jurídica y Ciencias penales y criminalológicas, Universidad de Murcia, 2014), web: <https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/146189/TMACO.pdf?sequence=1> [on line], [2019], p. 31.

²² María Egea García. *op. cit.* p. 33.



Fig. 5.- Foto estereoscópica de copistas. Museo Nacional del Prado²³.

²³ Vista de la Galería Central con copistas. Museo Nacional del Prado. *Underwood and Underwood*. Estereoscopia, 90 x 178 mm, Colección Madrid Antiguo, web: <https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/el-grafoscopio-un-siglo-de-miradas-al-museo-del/81bfb972-aade-4c24-93b2-dbd7e26e5e4a> [on line], [2019].



Fig. 6.- Detalle: Foto de copistas.Museo Nacional del Prado²⁴.

²⁴ Vista de la Galería Central con copistas. Museo Nacional del Prado. *Underwood and Underwood*. Estereoscopia, 90 x 178 mm, Colección Madrid Antiguo, web: <https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/el-grafoscopio-un-siglo-de-miradas-al-museo-del/81bfb972-aade-4c24-93b2-dbd7e26e5e4a> [on line], [2019].

Setiembre	Francisco de Goya	Suecia	Lieutenant	Alger
"	S. Castro Dominguez	Espana	Pinos	Valencia
"	P. Aguirre	Melilla	Proposiciones	
"	M. Duran	Francia		
"	S. Manet	Francia	artista	Paris
"	Ricardo Alvarez	Espana	Comercio	Granada

Fig. 7.- Libro de copistas del Museo del Prado, en él aparece la firma de Manet, 1865.²⁵



Fig. 8.- Carnet de copista Museo Nacional del Prado²⁶.

²⁵ M^a Cristina Barroso Gutiérrez. Los copistas del museo del prado. La revalorización de la copia de maestros en el aprendizaje del artista. La importancia de la copia, Tesis de Doctorado, (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2017), web: <https://repositorio.uam.es/handle/10486/679907> [on line], [2019], p. 43,

²⁶ Carnet de copista. Museo Nacional del Prado, web: <https://twitter.com/museodelprado/status/873121640816689153?lang=fr> [on line], [2019].



Fig. 9.- Academia de Bellas Artes, Buenos Aires, 1901²⁷.

²⁷ Archivo General de la Nación - Caja: 1526, Inv:137809.



Fig. 10.- Academia de Bellas Artes. Clase de Señoritas, estudio del yeso, mayo de 1901.
Documento Fotográfico. Inventario 137804, 1901²⁸.

²⁸ Archivo General de la Nación, Inv: 137804.

Ahora bien, para comprender el concepto de *obra original* tendremos en cuenta la posibilidad de reconocer que una obra es única cuando representa la inventiva de su autor. Casabo Ortí distingue que la noción de originalidad tal como hoy lo conocemos se generará a partir del Romanticismo; ya que esta no es la misma antes y después de él. Es decir que todo lo que respecta al período anterior, debía respetar y continuar la labor de los clásicos, ya que su misión fue reproducirlos a través de la imitación, fundada en una función didáctica. En cambio el arte *postromántico* se entendió como una renovación, y se lo interpretó como una ruptura; entendiendo que todo concepto sobre arte contemporáneo deriva del Romanticismo²⁹

*(...) ya que el concepto de libertad artística, originalidad y autoexpresión en el arte, fueron los estandartes de los románticos en oposición a los principios tradicionales.*³⁰

De esta manera, al definir el concepto de copia durante el siglo XIX, debemos señalar que las obras de arte se reproducen fielmente de un original, y que existió en la intencionalidad de los artistas que sus producciones se parezcan al original. Pero por otro lado, debemos establecer que no habrá en esta acción acto ilícito alguno, si en ella no existe la verdadera intención de generar engaño o lucro. Por otro lado es falsario vender algo como original, ya que no es más que el producto de una imitación. Por lo tanto, podemos establecer que una obra es falsa en cuanto se le añade una firma de un autor diferente.³¹

De esta manera, y en el caso particular de países americanos, la formación de artistas se generó con un sistema de becas que

²⁹ María Ángeles Casabo Ortí, *op. cit.* pp. 30-31.

³⁰ *Ibidem*, p. 32.

³¹ *Ibidem*, pp. 33-43.

permitían viajar al viejo continente a estudiantes de artes a formarse con los grandes maestros.

En algunos casos, por ejemplo, el Estado chileno formó estudiantes con el sistema de becas en Europa, al igual que la Argentina; estos estudiantes mientras cumplían sus becas, debían enviar copias de sus estudios en forma periódica, demostrando el dominio y el avance de las técnicas aprendidas en función de *las normas oficiales del arte vigente*. Así el museo chileno inició su colección con *más de un centenar de copias de los grandes maestros*.³²

*Estas nuevas colecciones y un cambio del paradigma sobre el arte iniciado a finales del siglo XIX en Europa, hicieron que las copias fueran gradualmente relegadas a los depósitos de las colecciones del museo o desalojadas definitivamente, llegando en algunos casos a un deterioro extremo, producto del abierto abandono en que se encontraban*³³.

En Mendoza particularmente muchas de las grandes obras que se encuentran en la ciudad son producto de la importación y en su mayoría son copias escultóricas que cumplieron la función de embellecer la ciudad. Las compras fueron llevadas a cabo a partir de 1910 por diferentes gobiernos. Un ejemplo de ello es la adquisición de los *Caballos de Marly*, los que llegaron a Mendoza en 1911. Durante otras gestiones de gobierno provincial se compraron 14 copias escultóricas en 1927, para el rosedal del Parque General San Martín. Y entre otros encargos el Gobierno Provincial adquirió calcos (copias) con destino al Museo Provincial de Bellas Artes después de su inauguración en 1928. Muchos de esos calcos se encuentran hoy en la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo.

³²Museo Nacional de Bellas Artes. *Copias & Citas*, Chile: Dibam, <https://www.mnba.gob.cl/617/w3-article-64827.html?noredirect=1> [on line], [2019], pp. 6-7.

³³ *Ibidem*, p. 7.

5. Un poco de historia

Para comprender las particularidades del arte mendocino durante el siglo XIX, es importante destacar algunas referencias claves de nuestra historia. Como hemos señalado, hemos considerado algunos aspectos de la sistematización de Arturo Roig³⁴, quien establece cinco momentos históricos en la vida intelectual de Mendoza: *Colonial (1571-1810)*, *Ilustración y neoclasicismo (1817-1830)*, *Romanticismo (1830-1911)*, *Los modernos (1890-1925)* y *El espiritualismo filosófico y el regionalismo literario (1925-)*.

Los procesos coloniales en la provincia comenzarán con el surgimiento de la ciudad de Mendoza al pie de la cordillera (1561), como un elemento de vinculación y de contacto a partir de las rutas comerciales coloniales entre Santiago de Chile y Buenos Aires; esto permitió la comercialización y la unión de la ciudad a los dos océanos. La ciudad de Mendoza se unió primero a Santiago de Chile a través del camino incaico a lo largo de los Andes³⁵. Esta ruta incaica luego se articularía a Buenos Aires a partir de una ruta comercial, conocida como el *camino real o de la Travesía*. Estos caminos propiciarían el intercambio permanente de personas, carretas y animales, además de otros bienes culturales³⁶.

³⁴ La clasificación de Roig, es analizada a partir del movimiento cultural mendocino, a través de las diferentes formas del pensamiento y la identidad latinoamericana. Arturo A. Roig. *op. cit.*, p. 117.

³⁵ Debemos considerar que nuestra proximidad con Chile, no fue sólo territorial sino que Mendoza desde su fundación dependió administrativamente de a la Capitanía General de Chile hasta la creación del Virreinato del Río de la Plata, aunque la dependencia eclesiástica se mantuvo hasta 1807 (con Chile) hasta su traspaso a la dependencia episcopal a la diócesis del Tucumán con sede en Córdoba. Emilce, Sosa. *Vida y Muerte en Mendoza 1787-1923. El sincretismo Cultural a través de la funebria mendocina*, (Mendoza: EDIFYL, UNCuyo, 2015), p. 151.

³⁶ Prieto, María y Abraham, Elena, *Caminos y comercio como factores de cambio ambiental en las planicies áridas de Mendoza (Argentina) entre los siglos XVII y XIX*, Jornadas

De esta manera Mendoza surge desde su fundación de la mano de la Capitanía General de Chile. En 1776 la provincia de Cuyo pasó a formar parte del Virreinato del Río de la Plata. Así Mendoza formará sus bases culturales más allá de influencias tanto chilenas como rioplatenses, generando características netamente propias en cuanto al lenguaje, las costumbres y las tradiciones.³⁷

La ciudad emergerá como tantas otras ciudades no solo desde una concepción espacio-territorial, sino desde una construcción simbólica o imaginaria de su sociedad a través de su cultura. De esta manera se fundan las bases sociales a partir de elementos como la identidad cultural, tan particular en suelo mendocino. Por lo tanto, la provincia de Cuyo determinará sus estructuras sociales, a partir de elementos de vinculación y de contacto entre estas rutas. Estos movimientos cimentaron y permitieron a su vez una gran influencia en la realidad local a partir de la circulación de artistas que transitaban en diferentes momentos. La nueva ciudad brindó un lugar estratégico y de permanencia temporal a viajeros y comerciantes. Estas características se mantuvieron gracias a una fuerte actividad comercial, aun cuando esta no estuviese dirigida directamente a Mendoza. De este modo llegaban a la ciudad las influencias europeas, recibidas de las manos de artistas y de viajeros que arribaban al territorio, no con la intención de quedarse, sino como descanso a sus travesías. Normalmente con ellos llegaban las novedades culturales de la vieja Europa, la política, las guerras, las tendencias, la moda y los nuevos avances tecnológicos.

Entre 1817 y 1830, durante el período independiente, se destaca la presencia de la primera cátedra de dibujo en Mendoza³⁸; esta conformó parte del plan de estudios que se llevó a cabo en el colegio de la Santísima Trinidad³⁹. El colegio fue inaugurado a fines

de Historia Económica, Tucumán, (Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2000), web: <http://revista-theomai.unq.edu.ar/numero2/artprieto2.htm> [on line], [2014].

³⁷ *Ibidem*, pp. 11-12.

³⁸ Julio E. Payró. *23 pintores de la Argentina. 1810-1900*. (Buenos Aires: Editorial Universitaria Universidad de Buenos Aires, 1962), p. 7.

³⁹ Fue adoptado como nombre patrono y como segundo patrono a San Luis Gonzaga. El colegio perteneció a la Compañía de Jesús, la que se instaló en Mendoza a partir del 21 de octubre de 1608, fecha que se registra en el acta de posesión donde se nombra al

de 1817, y comenzó con las actividades en 1818. El edificio ocupó un terreno ubicado a cinco cuadras de la plaza, y que fuera donado por el Presbítero Dr. Cabral. A través de la gestión del General San Martín y el Diputado por Mendoza al Congreso de Tucumán, Dr. Tomás Godoy Cruz, se conformó una Junta Protectora del colegio, la que se encontraba formada por cinco miembros representativos de las ciencias, los que velaron por los alumnos junto a su director Diego Estanislao Zabaleta, entre otras autoridades.⁴⁰

La cátedra de dibujo estuvo a cargo de un maestro de origen español al cual se le asignó

un salón de veinte varas⁴¹ se destinó a esta clase de enseñanza en el colegio, la que estaba dotada de una abundantísima colección de los mejores diseños.⁴²

Este es un significativo antecedente de la enseñanza del dibujo para nuestra provincia, ya que fue la segunda provincia después de Buenos Aires, donde el Fray Francisco de Paula Castañeda había inaugurado los cursos de dibujo en la Recoleta en 1815⁴³, sin dejar de considerar la cátedra propuesta por Belgrano varios años antes.

En 1820 la Provincia de Cuyo se disuelve, separándose Mendoza de San Juan y de San Luis. Arturo Roig sostiene que este período es un momento clave en la historia mendocina ya que se convierte en el despertar del pensamiento ilustrado:

[...] comienza entre nosotros, como en otras partes de América, mucho antes que los diversos movimientos independentistas. Hay por tanto una ilustración que se

Colegio de la Compañía del santo nombre de Jesús. Pero es sabido que la residencia se abrió dos meses más tarde a mediados de diciembre de 1608, y en la segunda quincena de enero de 1609 se abrió el colegio comenzando con la escuela de primeras letras. Luego ya en 1616, los jesuitas comenzarán con la enseñanza secundaria en nuestra ciudad.

⁴⁰ Damián Hudson, *Recuerdos Históricos de Provincia de Cuyo*, Mendoza: Revista mendocina de ciencias, 1931, pp. 59-61.

⁴¹ 33,44 mts. aproximados.

⁴² Damián Hudson, *op. cit.*, p. 61.

⁴³ Julio E. Payró, *op. cit.*, p. 18.

ha desarrollado bajo la denominación política hispánica.⁴⁴

Durante estos años circularon gran cantidad de artistas tras los procesos independentistas. El arte transitó un nuevo escenario dejando atrás los temas sacros, para comenzar a retratar el nacimiento de las repúblicas con temas civiles y militares. Por último, se configurará la construcción de una nueva identidad nacionalista, a partir de una imagen oficial creada a través de los personajes y héroes de la gesta emancipadora⁴⁵. Esta imagen surgirá de la necesidad de poder, de crear una nueva construcción social, separada de los elementos identitarios del antiguo régimen colonial. Para ello, fueron necesarios varios aspectos para la construcción de estos nuevos imaginarios sociales, que permitieron sentar las bases de las identidades nacionales a través de diferentes etapas: como por ejemplo el proceso de laicización de la sociedad y la lucha por el control del nuevo Estado; a través de los movimientos revolucionarios y las luchas independentistas. Sin embargo, continuarán las actividades culturales muy arraigadas en la sociedad mendocina como son las prácticas religiosas y las representaciones del arte popular durante el siglo.

Debemos considerar que la iconografía de este período responde a los cánones académicos europeos, los que circulaban por medio de diferentes elementos, entre ellos por ejemplo las litografías difundidas en la prensa ilustrada.

5.1. Modernidad y progreso

A mediados del siglo XIX Mendoza sufría uno de los acontecimientos más terribles del siglo: "*la pérdida de la ciudad*"; esto fue producto de uno de los terremotos⁴⁶ más destructivos que haya ocurrido en la historia de la provincia, lo que provocó no sólo una catástrofe social,

⁴⁴ Arturo A. Roig, *op. cit.*, p. 25.

⁴⁵ Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. *El papel de las artes en la construcción de las identidades nacionales en Iberoamérica*. Historia Mexicana (México: ISSN 0185-0172, Vol. 53, N° 2, 2003), web: <https://www.ugr.es/~rgutierr/PDF1/070.pdf>, [on línea], [2019], pp. 341- 343.

⁴⁶ 20 de marzo de 1861.

sino una profunda crisis económica⁴⁷. La antigua ciudad se encontraba totalmente en ruinas y de esta manera dejaba atrás su legado colonial. Este sería el inicio de un nuevo proceso de transformación de la ciudad pero ahora con aires de modernidad. Así comenzaba a generarse un plan de emergencia para trasladar la ciudad de las ruinas a un nuevo sector; existieron dos proyectos pero el que se llevó a cabo finalmente fue la propuesta del Ing. Balloffet⁴⁸

a partir de 1863, las visiones de mundo del grupo político fueron las que guiaron las acciones sobre el espacio urbano moderno. Para su realización convocaron a una serie de profesionales (entre ellos agrimensores, ingenieros y arquitectos), extranjeros en su mayoría, que a diferencia del artesanado local serían los legítimos «portadores de modernidad»⁴⁹

Posteriormente, la generación del ochenta produjo un cambio social dentro del ámbito nacional; esto se debió en gran medida a la ruptura del pasado colonial donde se transformó de una sociedad estructurada por castas, a una *oligarquía* a la que se le sumó el nacimiento de la clase *la media*⁵⁰. Entre los elementos necesarios para dejar atrás el pasado colonial se destaca *La Ley de frentes* que aparece en el *Digesto Municipal de 1869 a 1902*, que establece en su artículo 1º la prohibición del uso del color blanco para la pintura exterior de edificios⁵¹. Entre otros cambios producidos en los años 80

⁴⁷ Blanca Romera de Zumel. "El Arte en Mendoza en el siglo XIX. Exposiciones oficiales", en: *Cuadernos de Historia del Arte N° 8*, (Mendoza: IHA, EDIFYL, UNCuyo, 1969), p. 65.

⁴⁸ En 1859, Balloffet junto a su amigo Bravard llegaron a Buenos Aires. Luego de un tiempo Bravard viajaría a Chile atravesando la ciudad de Mendoza pero fue sorprendido por el terremoto del 20 de marzo del 1861, encontrándose entre las víctimas fatales. Balloffet viajó a Mendoza para rescatar los restos de su amigo, los que nunca encontró. El Gobierno solicitó a Balloffet llevar a cabo un proyecto para trasladar la nueva ciudad, hacia la hacienda de San Nicolás, lugar de la actual traza.

⁴⁹ Raffa, Cecilia. *Plazas fundacionales: el espacio público mendocino entre la técnica y la política 1910-1943*, (Mendoza: Guaymallén, 2016), p.21.

⁵⁰ Arturo Roig, "la entrada del siglo. La Argentina en los años 1880-1914", en: *La Argentina del 80 al 80. Balance social y cultural del siglo*, (México: UNAM, 1993), pp.7-12.

⁵¹ *Digesto Municipal de la Ciudad de Mendoza, 1869-1902*, (Mendoza: Prensa Oficial, 1903), pp. 118-119.

y 90 podemos destacar los procesos sociales, la conformación del estado nacional. Una de las primeras instituciones de carácter público y laico del Estado provincial mendocino fue el *Cementerio de Capital*, cuya dependencia administrativa pasó de la Iglesia a la Policía de Mendoza⁵².

Así el nuevo cementerio desarrolló entre otros aspectos, una lucha por el control de los muertos a través de sus registros y sus aranceles. De esta manera la Iglesia perdía el control de los *derechos de fábrica*⁵³, un elemento muy importante en los procesos de laicización debido a la instauración del Registro Civil, el que fue creado el 10 de junio de 1885, y comenzó a regir a partir del 1º de enero de 1886 en Mendoza. Sin embargo, estos años fueron sin duda de crisis y de gran angustia social, ya que se desencadenaron una incalculable cantidad de muertes por las epidemias de viruela, cólera, difteria, y escarlatina, las que se prolongaron durante varios años más. 1899 fue un año difícil para la salud pública provincial, ya que nuevamente fue flagelada por un brote de viruela. De esta manera el Cementerio público o Panteón como se lo denominó en su época, siguió siendo un lugar sumamente importante debido a las altas tasas de mortalidad en esos años.

Entre las diferentes recomendaciones para el saneamiento de la nueva ciudad debido a las epidemias, se pensó en la purificación del aire⁵⁴ a través de la creación de un gran pulmón verde. Para ello se convocó a la provincia al Ingeniero Carlos Thays, quien fuera responsable de la formación de los mas importantes paisajistas y agrónomos del siglo xx y realizador del proyecto del parque del

⁵² Creada el 20 de octubre de 1810.

⁵³ *Derecho de Fabrica* es un término específico de la Iglesia, el que posee variadas acepciones; en nuestro caso nos interesa destacar la que se refiere al acto de administrar las rentas o derechos eclesiásticos como *los diezmos y primicias; por los ingresos adventicios, procedentes de las ofrendas de los fieles y de los aranceles con motivo de la celebración de exequias o administración de sacramentos*. "Fábrica de iglesia", en: *Diccionario General de Derecho Canónico*, Otaduy, Javier, Antonio Viana y Joaquín Sedano, (Pamplona: Aranzadi - Instituto Martín de Azpilicueta, Facultad de Derecho Canónico, Universidad de Navarra, 2012, v. III), web: http://www.carrasco-terriz.com/fabrica_de_iglesia_dgdc.htm, [on line], [2019], pp. 887-889.

⁵⁴ Entiéndase la antigua concepción de transmisión de las enfermedades, ya que se creía que se trasmítan por el aire y no por el agua.

Oeste para Mendoza en 1896⁵⁵. Podemos destacar que la obra paisajística llevada a cabo en la provincia fue en referencia a la jardinería pública francesa, siguiendo el modelo de Adholphe Alphand, cuyo discípulo fuera Thays⁵⁶. El Parque del Oeste representó un gran desafío, ya que se atrevió a transformar el desierto en oasis; esto se llevó a cabo a través de la plantación de un sinfín de diferentes especies de árboles. Sin embargo, Ponte considera

*Sólo en un contexto modernista pueden comprenderse las justificaciones de erección de un parque artificial al pie de la precordillera mendocina. La estética modernista fue una estética del derroche. Por ello, el lujo fue una de las características del modernismo de las clases dirigentes latinoamericanas, en general y la argentina en particular.*⁵⁷

Arturo Roig, sin embargo, destaca que los años ´80 y ´90 del siglo XIX, han sido de una gran riqueza intelectual en la provincia afirmando que

*dentro de las limitaciones de nuestro «progreso» ... en líneas generales se habla de un «positivismo» que había sido propio de esa época y hasta se llegó a pensar que tenía raíces nacionales y que venía ya desde inicios del siglo.*⁵⁸

*... fue en el marco de la llamada para nosotros belle époque la que va del novecientos a las grandes fiestas del Centenario.*⁵⁹

⁵⁵ Cecilia Raffa, *op. cit.*, p. 60.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 60.

⁵⁷ Ricardo Ponte. Centenario Parque San Martín (1896/1996). Capítulo: El Parque Público del Oeste. la obra emblemática de la dirigencia mendocina, en: *Centenario Parque General San Martín. 1896 – 1996* Tomo 1. Publicación del Ministerio de Ambiente y Obras Públicas del Gobierno de Mendoza, (Mendoza: Zeta Editores, 1996), pp. 27-50, web: http://jorgericardoponte.com.ar/new/?page_id=460 [on line], [2019].

⁵⁸ Arturo Roig. *La Argentina del 80 al 80. Balance social y cultural del siglo*, *op. cit.*, p. 15.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 18.

Por otro lado, la concepción social de 1930 aproximadamente en Mendoza, sostuvo que el Parque fue un lugar que principalmente tuvo por objetivo ser higiénico y estético, tal como se expresaba a través de un petitorio dirigido al Presidente de la Cámara de Diputados de Mendoza.

*[...] Sirve de incomparable paseo al pueblo, sin distinción de clases sociales, en toda época del año. Es uno de los rasgos acentuados de la fisonomía local, enaltecido por su origen: la obra de gobierno, adquisición de progreso, en que se unieron admirablemente la idea del estadista, Emilio Civit, y la concepción del paisajista y botánico, Carlos Thays. Es más que un simple bosque. Como pulmón de la urbe, tiene el valor de preciada conquista del urbanismo moderno, en que combínase la ciencia y el arte. (...)*⁶⁰

5.2. Influencias y contexto artístico

En un breve recorrido por la nómina de los artistas viajeros que transitaron nuestra provincia encontramos a Gil Castro (1785-1841); si bien pertenece al período revolucionario, algunos sostienen que permaneció en la provincia de Mendoza cuando retrató al General San Martín⁶¹. Entre los maestros que recorrieron Cuyo, también localizamos a Mauricio Rugendas (1802-1858) en 1837 cuando residió en la provincia casi por un año, por hallarse imposibilitado de viajar tras su accidente a caballo cruzando el río Desagüadero. Amadeo Gras (1805-1871) pasa por Mendoza en 1838; aquí ejecutó varios cuadros y retratos que hoy se conservan en manos de sus descendientes o en colecciones particulares. Monvoisin (1790-1870),

⁶⁰ José B. de San Martín, *Mendoza de Ayer. Mendoza de Mañana. Contribución al estudio de múltiples problemas industriales, de solidaridad social y de estética*, (Mendoza: Best Hermanos, 1940), pp. 226-227.

⁶¹ Si bien hay diferentes posicionamientos, la teoría es refutada por Jaime Eyzaguirre ver: Delia Villalobos. "Contribución al estudio de la obra pictórica del siglo XIX en Mendoza", en: *Cuadernos de Historia del Arte*, N° 2, (Mendoza: IHA, EDIFYL, UNCuyo, 1962), p. 62.

salió de Buenos Aires el 29 de noviembre de 1842⁶² rumbo a Mendoza donde permaneció hasta el 12 de enero de 1843, "finalmente llegó a la aduana chilena el 23 de enero⁶³. Morales Guiñazú afirma que Monvoisin, cuando se trasladó a Valparaíso a través Cuyo, con él llevaba 18 lienzos.⁶⁴

Entre los artistas nativos podemos destacar a Francisco Solano Numma del Corazón de Jesús Lemos (1834 -1897), dibujante, pintor y notario eclesiástico. Y a su gemelo, Francisco Solano Pompeyo del Corazón de Jesús Lemos, (1834 -1914) dibujante, pintor y notario público descendientes de una familia tradicional de la provincia; ambos tuvieron un gran protagonismo artístico, sobre todo Numma que es el autor del plano provincial de 1872, donde aparece por primera vez representada la nueva ciudad.

Entre los más destacados pintores nativos cuyanos podemos mencionar, a Procesa Sarmiento (1818-1889), Franklin Rawson (1820-1871) y Gregorio Torres (1814-1879) artista y maestro mendocino que fundara escuela, tanto en Mendoza cómo en San Juan estos tres artistas fueron discípulos de Monvoisin en Santiago. Entre los más destacados discípulos de Gregorio Torres, encontramos a Corina Videla Castillo, Tránsito Videla San Román de Salas, Magdalena Bilbao y Carmen Calderón de Castillo, Celia Torres (su hija), Ester Correa de Espínola, Leopoldo Zuloaga, entre otros⁶⁵.

⁶² Julio E. Payró, *op. cit.*, p. Julio E. Payró, *op. cit.*, p. 14.

⁶³ David James, *Monvoisin*, (Buenos Aires: Enecé, 1949), pp. 43-46.

⁶⁴ Morales Guiñazú. *Historia de la Cultura de Mendocina*, Mendoza: Best Hermanos, 1943, p. 441.

⁶⁵ *Ibidem*, pp. 443-444.

“El mulato Jil”, desde la primera edad de la revolución había hecho con vermellon y azul de Prusia los retratos de nuestros mas ilustres caudillos militares en particular los de O’Higgins y San Martín, imperando en ellos sin rivales el arte quiteño.

Monvoisin y Rugendas, que llegaran casi a un tiempo a nuestras playas, habrían podido crear una revolución, el uno en el retrato, en el paisaje el otro; pero ámbos pasaron por su época (1841-46) como simples heraldos, sin escuela ni discípulos.

El “pintor Torres”, natural de Cuyo, hizo en el taller del primero de aquellos notables maestros un esfuerzo poderoso, pero sucumbió en su prueba dejándonos dos telas que asombraron al público de aquel tiempo, como la vírgen de Cimabue a los florentinos de Carlos de Anjou,

Fig. 11.- El Arte Nacional de Chile ante la exposición de 1884. Algunas reseñas sobre Gil Castro, Monvoisin, Rugendas y Torres.⁶⁶

Entre las influencias que Mendoza recibió desde Chile en 1849, se destaca la inauguración de la primera Academia de Pintura en Santiago, bajo el gobierno de Manuel Bulnes, y la creación de la *Escuela de Artes i Oficios de Santiago*⁶⁷. En 1859 la Academia pasó a formar parte de la Sección Universitaria de Bellas Artes⁶⁸. Y a partir de 1867 comienza la generación artística realista, de la que Mendoza también recibió influjos. Cabe aclarar que la distancia con la ciudad de Buenos Aires, generó siempre un gran problema, por tanto, la cercanía con Santiago de Chile proporcionó una circulación permanente a través de sus rutas, permitiendo lograr una vinculación social y cultural.

⁶⁶ Vicuña Makena B. *Revistas de las Artes y las Letras*, T II, N° 9, (Santiago: La Ilustración 1884), pp. 422-423.

⁶⁷ Academia de pintura 1849 en Memoria Chilena, web: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-543.html>, [on línea], [2019].

⁶⁸ *Ibidem*.

Entendemos que las artes en Mendoza no tuvieron el desarrollo logrado por Buenos Aires, aunque sus manifestaciones artísticas contaron con el apoyo oficial del momento, sobre todo después de mediados del siglo. De esta manera, y más allá de las afirmaciones de José Pagano, quien sostuvo que el único referente del arte Regional Cuyano para Mendoza ha sido Gregorio Torres⁶⁹; estas afirmaciones estuvieron acompañada de una historiografía nacional, que califica a la provincia “de pobreza artística”, o como algunos autores afirmaron, que Mendoza desarrolló una “breve” historia de las artes. Otro de los casos en que se exalta a la provincia, como una *Leyenda negra de Mendoza*⁷⁰, fue promovido por Harrow en 1910, o las afirmaciones vejatorias de Ricardo Rojas en algunas de sus publicaciones, aunque en 1939 Rojas, sostiene en un discurso dirigido a los estudiantes de la reciente Universidad Nacional de Cuyo que el panorama provincial ha cambiado, y afirma

*Que sin duda el terremoto que destruyó la ciudad había truncado su tradición, sin que la nueva Mendoza hubiera tenido tiempo, en los afanes de un progreso febril, de crearse una conciencia nueva para los estudios de arte y de la ciencia, [...]*⁷¹

*Por eso conozco que la Mendoza de hoy, no es la que vi hace varios lustros. Sé cuan importantes son los cambios operados en estos últimos años [...]*⁷²

Por lo tanto, es importante destacar que el terremoto del 20 de marzo de 1861, *destruyó casi la totalidad de los edificios y murió cerca del 50% de la población. Más de veinte años le costaría a la provincia poder recuperarse ediliciamente de la catástrofe*⁷³. A lo que podemos agregar que la ciudad atravesó una lenta recuperación social y cultural que permaneció latente por muchos años más. Sin embargo, y dadas las circunstancias especiales de la

⁶⁹ Pagano, José León. *Historia del Arte Argentino*, (Buenos Aires: Iglesias de Matera, 1944), p. 117.

⁷⁰ Morales Guiñazú, *op. cit.*, pp. 5-12.

⁷¹ *Ibidem*, p. 7.

⁷² *Ibidem*, p. 8.

⁷³ Emilce, Sosa. *Vida y Muerte en Mendoza 1787-1923. El sincretismo Cultural a través de la funebria mendocina*, *op. cit.* p. 174.

provincia, Gregorio Torres “uno de los artistas más emblemáticos a nivel provincial”, no fue el único que desarrolló una labor estética en la provincia, sino que además existieron una serie de artistas que si bien no lograron sobresalir de igual manera en el plano nacional como Torres han dejado su huella. Esto ha quedado demostrado desde el campo de las investigaciones regionales, que durante el siglo se realizaron una serie de eventos, exposiciones y actividades artísticas muy a pesar de la emergencia económica y sanitaria que vivía la provincia, aún mientras se reconstruía la nueva ciudad.

Entre algunas de sus representantes más destacadas en el período encontramos a:

*Isabel Segura (pintura), Justina Cárdenas (imaginera), Corina Videla Castillo (pintura), Celia Torres (pintura), Magdalena Ramos (pintura), María Mercedes Day Zapata Romero (pintura), María Esther Correas Espínola (pintura), Sor Margarita Toro de la Compañía de María (pintura), entre otras.*⁷⁴

Entre otros artistas que se destacaron podemos mencionar al Cnel. Aquilo Ramírez, el Cnel. Manuel Olascoaga, el Ing. Guillermo Olivar que llegó a nuestra provincia en 1850; a Rafael Cubillos, hijo de Doña Julia Olivar Rosas y de Rufino Cubillos, discípulo de Bergamaschi y quién fuera becado por el gobierno de la provincia en 1904, para realizar estudios académicos en Europa, llevándolos a cabo en las ciudades de Turín, Milán, Roma y París⁷⁵.

De esta manera se impulsó a las artes con el apoyo institucional, que ayudó a los artistas a formarse a través de becas y premios en Europa⁷⁶ cómo ya lo hemos mencionado.

⁷⁴ Emilce N. Sosa. “Arte y pasatiempo. Una crónica artística en el siglo XIX”, en: *Horizontes revolucionarios. Voces y cuerpos en conflicto*, (Buenos Aires: Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género (FFyL - UBA), Instituto de Investigaciones Gino Germani (FSOC-UBA), Cátedra de Géneros y Sexualidades (UNQ), Estudios de género, 2017), p. 6.

⁷⁵ Morales Guiñazú, *op. cit.*, pp. 448-448.

⁷⁶ Emilce, Sosa. *Vida y Muerte en Mendoza 1787-1923. El sincretismo Cultural a través de la funebria mendocina*, *op. cit.*, pp. 352-360.

Estos cambios sociales transformarán visualmente el nuevo Estado provincial, generando un nuevo orden simbólico⁷⁷.

Romera de Zumel considera que las primeras manifestaciones de un

(...) arte auténticamente cuyano, datan de la segunda mitad del siglo XIX, es decir, cuando comienzan a actuar, en las provincias de Cuyo, los artistas que se formaron en la disciplina de los artistas extranjeros que pasaron por ellas.⁷⁸

Estos artistas solían viajar con sus colecciones de pinturas europeas y otras realizadas en suelo argentino y realizaban exposiciones, además de ofrecer clases particulares. Si bien las representaciones de mayor valor para la provincia fueron los retratos, las imágenes de culto y los paisajes que fueron temas de gran demanda. Entre 1860 y 1910 se desarrollará un arte local a partir, del surgimiento de las primeras academias. Un ejemplo de ello es el censo municipal de 1904⁷⁹, el que relevó seis talleres de pintores en la provincia de Mendoza, tres de los cuales correspondían a profesores de dibujo y pintura: “esto es considerando la pintura bajo su faz artística.... los otros tres vendrán a constituir la faz comercial”⁸⁰. Estos talleres se dedicarán a la enseñanza a domicilio, contarán generalmente con gran cantidad de alumnos⁸¹.

Durante 1883 y 1885 continuarán con las exposiciones de tipo industrial, con secciones dedicadas a las Bellas Artes que serán importantes dentro de las manifestaciones culturales. El liberalismo

⁷⁷ Natalia Maljuf. “De cómo reemplazar a un rey: retrato, visualidad y poder en la crisis de la independencia (1808-1830)”, en: *Revista Histórica*, Vol. 37, Núm. 1, (Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2013), pp. 75-78, web:

<http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/historica/article/view/7642> [on línea], [2019].

⁷⁸ Blanca Romera. “La pintura en Mendoza en el Siglo XIX: Javier de Verda”, en: *Cuadernos de Historia del Arte*, Nº 7, (Mendoza: IHA, EDIFYL, UNCuyo, 1968), p. 39.

⁷⁹ *Primer Censo Municipal de Población de la Ciudad de Mendoza*, levantado el 1º de octubre de 1903 bajo la administración de Manuel Ceratti, (Mendoza: Cárdenas, 1904), p. 255.

⁸⁰ Los otros tres talleres fueron de tipo comercial, haciendo referencia a un tipo de pintura artesanal no artística. *Ibidem*, p. 255.

⁸¹ Marta Rodríguez, “Extranjeros en el campo de las artes plásticas a principios del siglo en la provincia de Mendoza”, en: *Cuadernos de Historia del Arte*, Nº12, (Mendoza: IHA, EDIFYL, UNCuyo, 1986/87), p. 98.

conservador era entonces la ideología del nuevo siglo, éste comenzaría con la perspectiva de un arte diferente.

Una de las obras más elocuentes y emblemáticas de Mendoza se llevó a cabo a partir de la realización del Monumento en homenaje a la Gesta Libertadora iniciado el 19 de mayo de 1899, donde se presta a la *Comisión del Monumento al Ejército de los Andes todo el apoyo moral activo que sea necesario para estimular y llevar a cabo el homenaje proyectado [...]* ⁸². El conjunto escultórico fue considerado según la visión de Bayón como *el monumento épico más logrado en toda Sudamérica [...]* ⁸³. La monumentalidad y la problemática de su ubicación desafió y se constituyó en toda una proeza para la época, tanto desde los aspectos artísticos como los ingenieriles dado su lugar de emplazamiento.

Entre 1895-1910, mientras Mendoza sufría aún los procesos de transformación producidos como consecuencia del terremoto, Europa experimentaba los cambios de las teorías artísticas que rechazaban los cánones académicos, aunque algunos artistas llamados eclécticos permanecieron apegados a la tradición academista.⁸⁴ A fines del siglo XIX, se generó una gran demanda social ya que a través del arte se requería: “educar el gusto por formas «elevadas» de esta manera el arte transmitiría sus valores de civilización y refinamiento cultural”⁸⁵. Malossetti Costa sostiene que la construcción social fue, sobre todo, forjada por la generación de los ochenta, esgrimiendo el binomio llamado arte-civilización sostenido por el progreso, posicionando a Buenos Aires a nivel nacional como una de las ciudades más civilizadas, y sus artes plásticas se encontrarían en relación a un nivel con características internacionales.⁸⁶ Esto generaba una gran distancia entre Buenos

⁸² Decreto Provincial, en: *Registro Oficial N° 78*, Provincia de Mendoza, Gobierno Tomo I, Hacienda, 1899, pp. 119-120.

⁸³ Damián Bayón. *Historia del Arte Hispanoamericano, siglos XIX y XX*, (México: Alhambra, 1988), pp. 305 - 306.

⁸⁴ Laura Malossetti. *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, (Buenos Aires: Fondo de la Cultura Económica, 2001), p.17

⁸⁵ *Ibidem*, p. 79.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 40.

Aires y Mendoza, cuya ciudad se encontraba en una etapa de crisis y recuperación socio-cultural, como ya lo hemos señalado.

Hasta 1920, los pintores se dedicarán al *retrato, la caricatura, la pintura de historia o al paisaje*⁸⁷, a partir de una continuación del naturalismo académico, que se prolongará más allá del siglo, con el inicio de una presencia impresionista. Surgirá en Mendoza a fines del XIX, un *Regionalismo del arte provincial* a través del paisaje el que se extenderá hacia las primeras décadas del siglo XX, y es el grupo Nexus quien teorizará sobre el sentido del arte y sobre todo en el ámbito regional. Por lo tanto, se consiera a Fernando Fader como el iniciador del movimiento pictórico paisajístico⁸⁸ mendocino.

⁸⁷ Marta Gómez de Rodríguez Britos, "Extranjeros en el campo de las artes plásticas a principios del siglo en la provincia de Mendoza", *op. cit.*, p. 98.

⁸⁸ Marta Gómez de Rodríguez Britos. *Mendoza y su arte en la década del '20*, (Mendoza, IHA, EDIFYL, UNCuyo, 1999), pp. 11-22.

6. Las obras y el encargo

Entre los años de 1990 al 2005, se llevaron a cabo diferentes investigaciones y una sucesión de relevamientos, con lo que se dio inicio a todo un proceso que fue sin duda, el comienzo de una importante recuperación patrimonial, con la puesta en valor de una gran cantidad de *obras de arte de carácter funerario*. Así, después de una larga investigación histórico-patrimonial comenzó a desarrollarse todo un trabajo de gestión, llevada a cabo por la Municipalidad de la Capital de Mendoza a partir de las tareas de recuperación edilicia y la restauración posterior de las obras pictóricas de la capilla de Nuestra Señora del Rosario, como es su denominación original. Durante el 2004 se declaró *Patrimonio Provincial al sector antiguo y a su capilla*⁸⁹ entendiendo por tal a todo el conjunto de obras que en ella se contienen⁹⁰. Todo el proceso fue acompañado de una investigación que sin duda no ha terminado, pero si podemos establecer que este es el punto de inflexión en nuestra búsqueda.

Nuestro interés se centra en el desarrollo de la construcción de la capilla del cementerio, y es a partir de esta emblemática obra que se destinarán fondos no sólo para su construcción sino también para su ornato y decoración; de esta manera se realizarán los encargos de las pinturas en cuestión. La comisión para tal fin encargó las obras a los artistas Bergamaschi para la creación de un *marouflage* para el

⁸⁹ Emilce N. Sosa. Informe de investigación solicitado por la Dirección de Patrimonio Cultural de la Ciudad de Mendoza, para su declaratoria. El 23 de diciembre del 2004. Decreto del Gobernador de la Provincia Ing. Julio Cobos, declaró "*Bien Patrimonio Histórico de la Provincia de Mendoza al sector más antiguo del Cementerio de la Capital "y a la "Capilla Histórica Nuestra Señora del Rosario"*" en su artículo 1º Según Decreto N° 2735 del 23 / 12 / 2004. Publicado en el *Boletín Oficial* el 18 de enero del 2005 N° 27, 324, pp. 448 – 449.

⁹⁰ Entre los objetos declarados se encuentra el Mural de Bergamaschi y el techo repujado y pintado a mano en cinc que recubría el antiguo mural dañado.

techo de la capilla, y Bourrély, será el responsable de la creación de dos obras que estarán ubicadas a los costados del altar.



Fig. 12.- Plano Original: General
Sección de la Escala 1:500⁹¹

⁹¹ Plano General original, 1900 (aprox.), Cementerio de Capital, Municipalidad de Mendoza. Fotografía: Emilce N. Sosa.

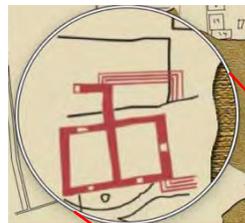
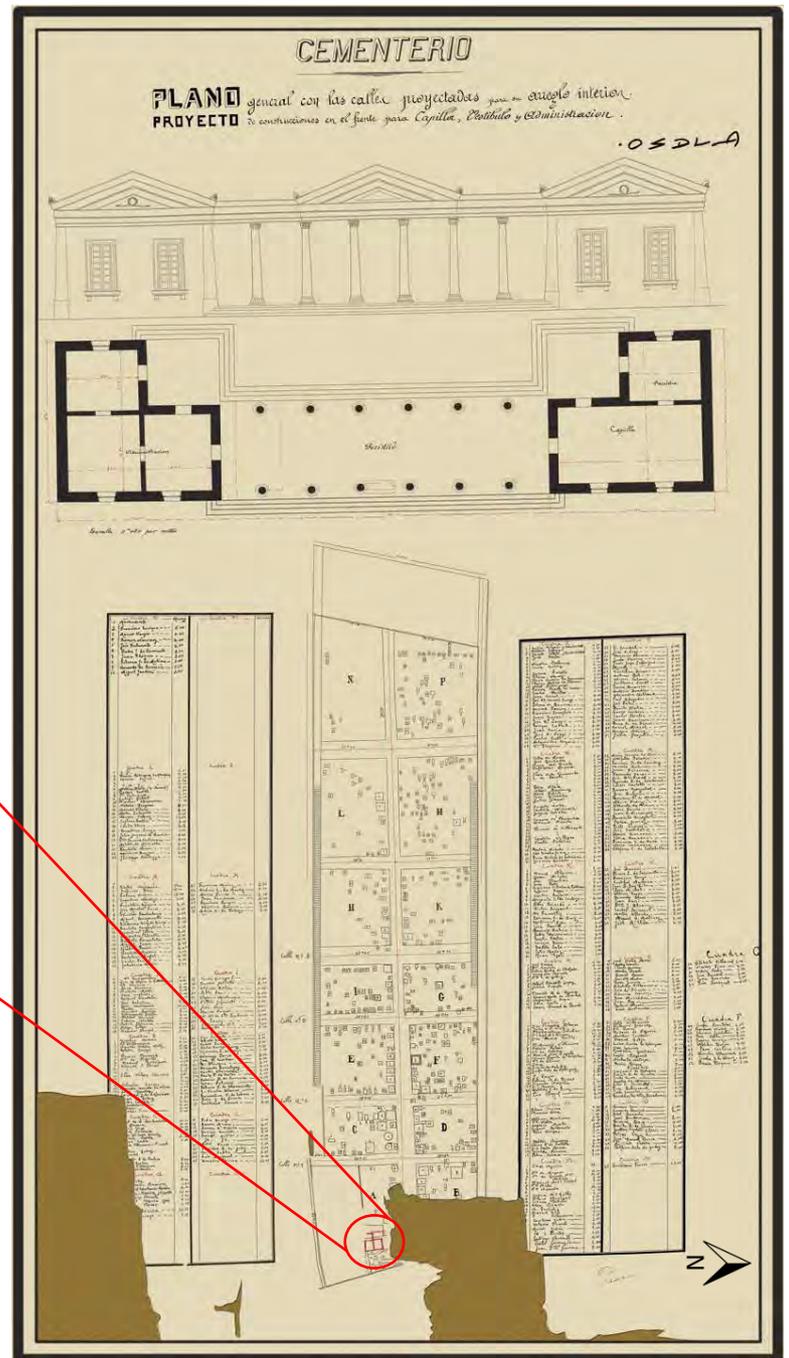


Fig. 13.- Plano General del Cementerio de la Capital. Municipalidad de la Capital. Escala: 0''' 020 por metro. 1900.⁹²

⁹² Restauración del plano del Cementerio se realizó a través del INCIHUSA, CONICET, Mendoza, durante el 2003, este proceso fue solicitado para la investigación de tesis (SOSA, 2005).

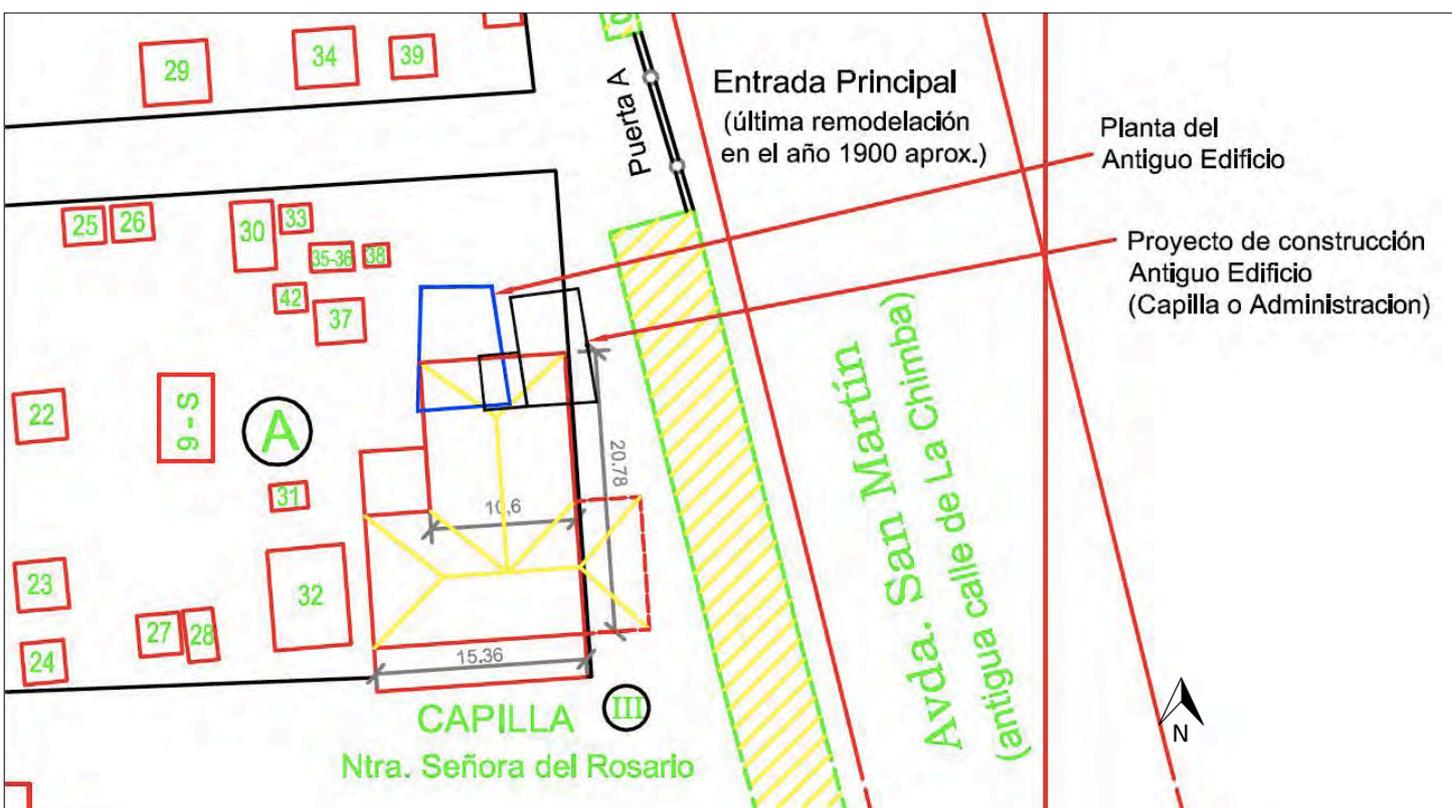
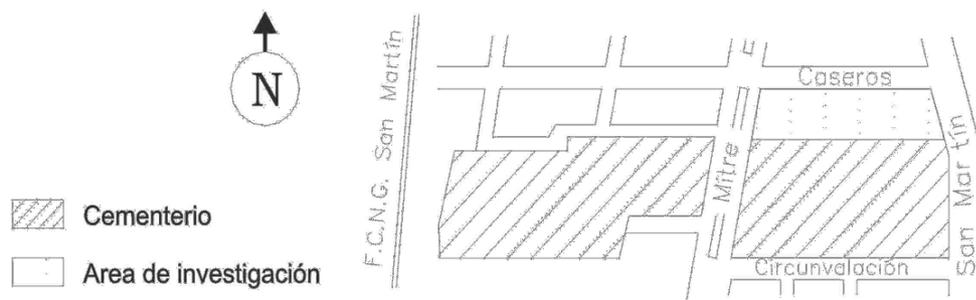


Fig. 15.- Planimetría Cementerio de la Capital.

⁹³ Fig. 14 y 15: Emilce N. Sosa. *Un siglo de arte en el cementerio de la Capilla de Nuestra Señora del Rosario*: (Tesis de Maestría), Mendoza: FAD, Universidad Nacional de Cuyo, 2005] web: <https://bdigital.uncuyo.edu.ar/2982> [on line], [2018], p. 304.

Durante el año 2017, se llevó a cabo una serie de estudios y relevamientos arqueológicos alrededor de la actual capilla; a partir de los resultados obtenidos por los arqueólogos, podemos conjeturar que los restos encontrados pertenecen al antiguo edificio, que establecimos como hipótesis⁹⁴ en el 2004. Este se encuentra representado dentro de la zona en color azul que aparece en la (fig. 15) (Sosa, 2005), donde se habría ubicado la antigua capilla del cementerio. A partir de estos resultados se puede considerar que los restos encontrados pueden corresponder a la capilla del cementerio y la habitación que funcionó como sala mortuoria⁹⁵ a mediados del siglo XIX. Las zonas donde se realizaron estudios arqueológicos proponen que

Los materiales constructivos hallados son de distinta naturaleza (i.e. adobes, argamasa, ladrillo cocido), lo que indica diferentes cronologías. La estructura más antigua hallada es un piso de arcilla pintado con cal. Dado que no se halló ninguna otra evidencia de material arquitectónico por debajo de esta UE, podemos suponer que se trata del piso de la primera capilla construida a partir de 1824 y destruida por el terremoto de 1861. Luego de este evento se detecta un período de abandono del lugar. Por encima, se encontraron fragmentos de adobe derrumbado o de relleno, y un posible cimientado sumado a otros materiales constructivos que pueden corresponder a restos del oratorio construido en 1862. Sabemos que este oratorio fue provisorio dado su precariedad arquitectónica, por lo que fue demolido en 1868. De

⁹⁴ La hipótesis se encuentra propuesta y planteada en la planimetría perteneciente a la tesis de Maestría en Arte Latinoamericano de Emilce N. Sosa dirigida por Dr. Arturo Andrés Roig, 2004 y publicada en la plataforma del SID-UNCuyo 2005.

⁹⁵ La sala mortuoria (o sala de profundis) y la sala de autopsias, fueron parte de las obligaciones de la ciudad a través del cementerio, estas actividades estuvieron relacionadas a las inhumaciones, y se encuentran establecidas a través de la Ordenanza sobre el Reglamento del Cementerio, Digesto Municipal de la Ciudad de Mendoza, Municipalidad de la Capital, 1868-1886, (Buenos Aires: Imprenta M de Biedma, 1887), pp. 222-233.

esta manera, los restos de adobe pueden ser resultado de dicha demolición.⁹⁶

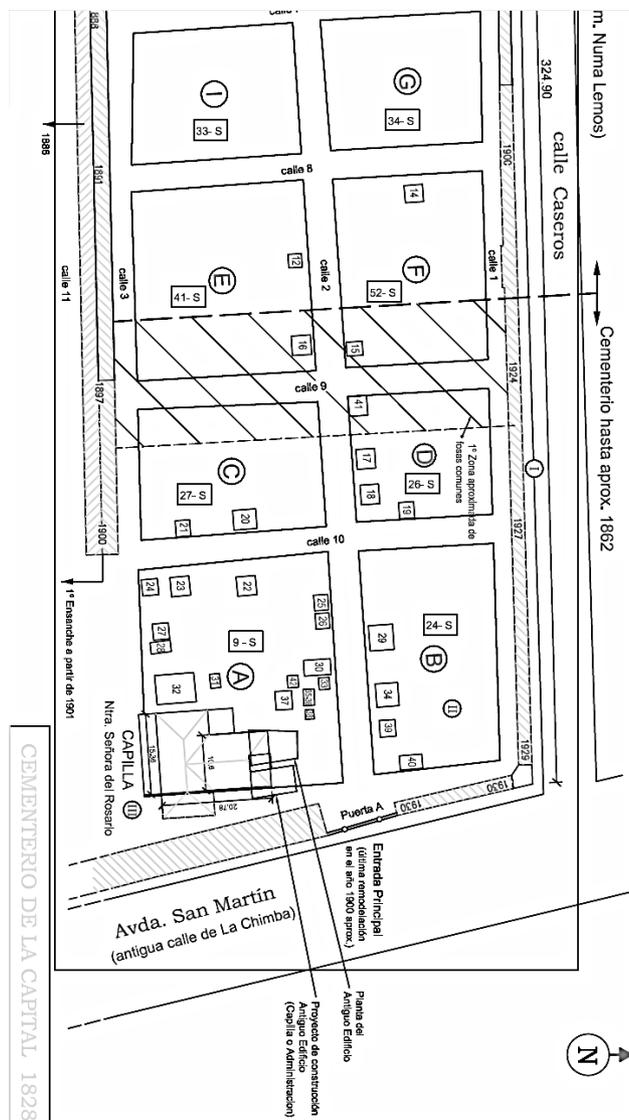


Fig. 16.- Trazo del cementerio de Capital, realizada a base de una fotografía solicitada a la Dirección General de Catastro, (esc. 1:636), 1989. Sección de la Escala 1:500. Planimetría E. Sosa 2004.

⁹⁶ Pablo Giannotti; Horacio Chiavazza; Daniela Mansegosa; Enzo Bontorno; Nicolás Guardia y Florencia Francalancia. "¿Dónde estuvieron las primeras iglesias? Arqueología del cementerio público de la capital de Mendoza" en: *Vestigios, Revista Latino-Americana de Arqueología Histórica*, Vol. 13, Nº 1, 10.31239/vtg.v1i13.14934, web: <https://www.researchgate.net/publication/335515634> Donde estuvieron las primeras iglesias Arqueología del cementerio publico de la capital de Mendoza [on line], [2020], p. 66.

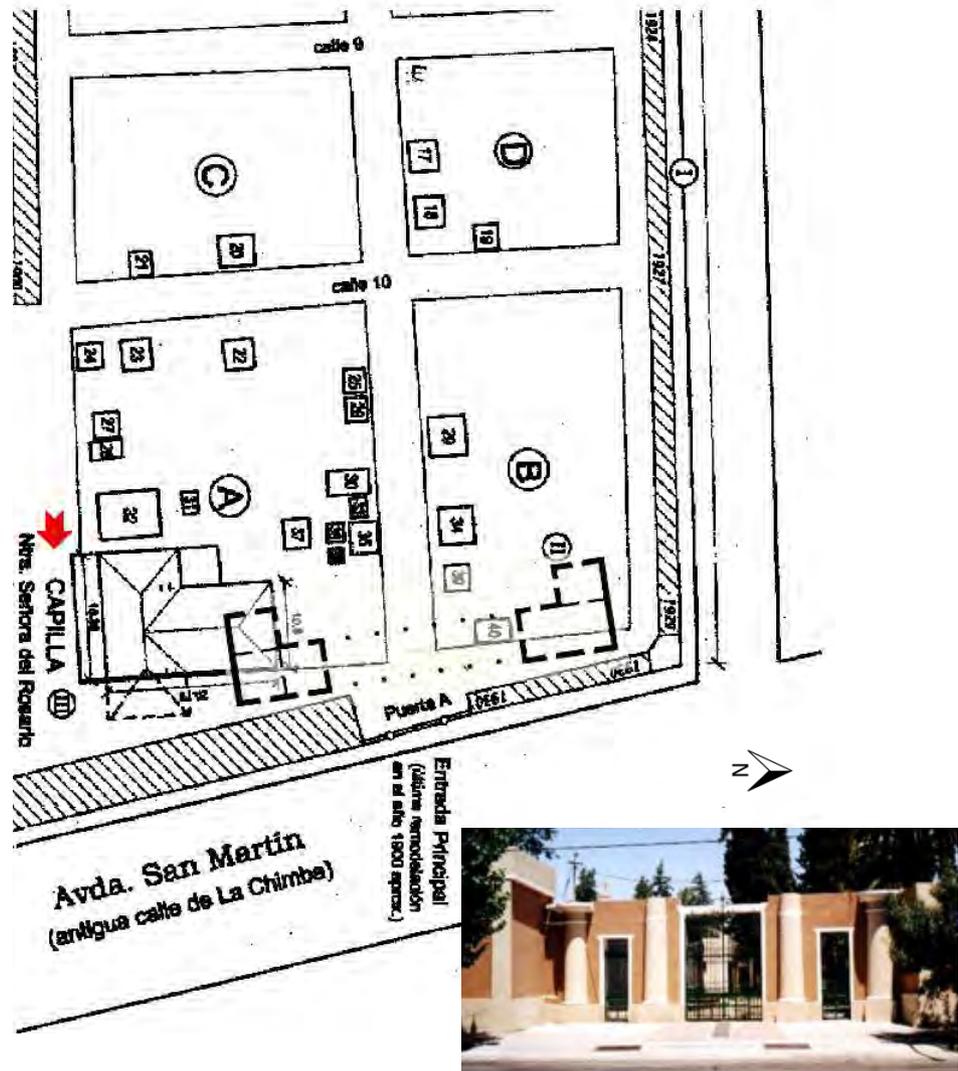


Fig. 17.- Superposición de la traza real con el plano general. La propuesta es hipotética e ilustrativa en función de la información obtenida.⁹⁷

⁹⁷ Planimetría: Emilce N. Sosa, 2004.



Fig. 18.-Fotografía área⁹⁸ del sector Patrimonial. 1998. Escala 1:636.



Fig. 19.-Fotografía área⁹⁹ detalle Capilla. 1998. Escala 1:636.

⁹⁸ Fotografía: Dirección General de Catastro, 1989, solicitada por E. N. Sosa.

⁹⁹ Ibidem.

Entre las diferentes circunstancias y los reclamos por el mal estado de la capilla del cementerio, se destacan varios antecedentes: entre ellos podemos mencionar, por ejemplo la Memoria Municipal de 1888, en la que se solicitan los arreglos o la construcción de una nueva edificación para la capilla, sacristía y sala de de profundis¹⁰⁰. La situación del edificio continuó igual, hasta que se abordó una nueva propuesta para la construcción de un nuevo templo para el cementerio, así encontramos en 1894, la propuesta del Ing. Municipal Barbier, que es el autor del nuevo plano con su respectivo presupuesto; esta propuesta contó con la aprobación de la presidencia Municipal. En el proyecto para la construcción del nuevo edificio de estilo Gótico el Ing. propuso que:

En vista de la escases de recursos de que dispone la Municipalidad para llevar á efecto esta necesaria obra, he adoptado el estilo gótico, en toda su simplicidad por ser mas adecuado al objeto, prestándose á mejor efecto y permitiendo sean los recursos disponibles¹⁰¹.

Podemos establecer que este proyecto municipal no fue llevado a cabo. Años más tarde encontraremos referencias acerca de otro plano para la construcción del ingreso del cementerio, en el que se proyectaron *la construcción del frente para, capilla, vestíbulo y administración*¹⁰². En una sección dedicada por *El Debate* a los asuntos municipales, se publica, *la comisión constituída con el fin de llevar á cabo las obras proyectadas en el cementerio, ha recibido de la Intendencia municipal los planos y presupuestos de la capilla que se va a construir en ese lugar*¹⁰³.

En él se puede apreciar en la (Fig. 13), que el proyecto es de carácter Neoclásico, y presenta un vestíbulo con columnas

¹⁰⁰ Memoria Municipal de la Ciudad, 1888, p. 186.

¹⁰¹ Diario Los Andes, 6 de mayo de 1894.

¹⁰² Plano General del Cementerio de la Capital en Municipalidad de la Capital. Memoria de la Ciudad de Mendoza 1899 y Municipalidad de la Capital. Memoria de la Municipalidad de Mendoza. 1900, (Mendoza: Antigua casa Mickes, 19001), p. 151, 152 y 153.

¹⁰³ Diario El Debate, Planos y Presupuestos, 28 de septiembre de 1897.

(peristilo). En él se destaca la presencia de dos construcciones rebatidas, las que tendrían por destino la administración y la capilla, muy similar al actual ingreso del Cementerio de la Recoleta en la ciudad de Buenos Aires. Esta propuesta tampoco fue llevada a cabo, sólo se realizó una serie de columnas que se pueden observar en el ingreso de la *puerta A* (Fig. 17), las que se encuentran separadas de la capilla, y de esta manera encontramos una diferencia entre ambas propuestas, aunque existen rasgos similares. Tampoco, la edificación correspondiente a la administración se llevó a cabo. Sin embargo, en las (Fig. 15 y 16) podemos observar la actual ubicación de la capilla que se levantó a fines del siglo XIX, y que hoy se conserva. No hemos podido encontrar el plano de la actual Iglesia, pero tampoco podemos establecer si se utilizó un plano nuevo o, si se reutilizó la propuesta existente del plano general con variantes. En él se destacan algunas modificaciones, de hecho la ubicación planteada en el plano general no coincide con la ubicación de la actual capilla. De este modo, en la (fig. 17) hemos superpuesto ambas referencias (el plano, sobre la planimetría), manteniendo una relación espacial con la capilla actual a modo ilustrativo, aunque en la (Fig. 15 y 16) se ilustran en la planimetría la propuesta hipotética a escala. Por otra parte se presupone que el edificio actual del templo presentaba una estructura, la que sufrió la amputación de una de sus alas¹⁰⁴ (una habitación), ya que como se puede observar en la fotografía aérea el techo presenta una estructura de T, cuando la calle San Martín adquirió la traza actual. De esta manera, nos permite una aproximación espacial de la propuesta inicial, entendiendo una hipotética ubicación del plano general en relación con la calle principal del cementerio. Hemos sostenido que la Iglesia actual fue levantada casi sobre la ubicación¹⁰⁵ de la primigenia capilla¹⁰⁶. Sobre la demolición del templo se hace referencia en la sección *Ecos del Día* en el diario *El*

¹⁰⁴ Construcción en forma de T.

¹⁰⁵ Ver fig. 13.- Plano General, donde se puede ver la ubicación de la antigua capilla y la nueva construcción. El círculo en rojo (es nuestro) destaca su ubicación espacial.

¹⁰⁶ Aquí no acordamos con la propuesta de Luis Caballero que a través de su investigación propone la existencia de cuatro capillas, ya que en consideramos la existencia sólo de dos capillas y una habitación mortuoria (o sala de deprofundis), estas hipótesis ha sido desarrollada y abordada en trabajos anteriores.

*Debate*¹⁰⁷ cuando en él se anunciaba que la capilla se había demolido.

La construcción del templo

Para la construcción de la actual capilla se organizó una Comisión Filantrópica a cargo de recaudar los fondos necesarios. La misma se encontraba dividida en dos comisiones.

Comisión Femenina:

Presidente: Julia Olivar de Cubillos¹⁰⁸, Vice: Edelmira G. de Villanueva, Tesorera: Sara V. de Arroyo, Secretarías: Clementina Olivar Rosas y Leonor V. de Galigliana; Vocales: Ángela V. de Moyano, Casira A. de Moyano, Leocricia C. de Calle, Rodríguez.

Comisión Caballeros:

Presidente: Segundo Correas, Secretario: César Villanueva, Tesorero: Pedro Arroyo, Vocales: Francisco Civit, Manuel C. Videla, Carlos Lagomaggiore, Adolfo Calle, Ricardo Palencia y Rufino Cubillos¹⁰⁹.

En 1897 la Sra. Julia Olivar de Cubillos, como presidenta de la Comisión femenina eleva una nota al Sr. Ministro de Gobierno, en la que le solicita que ordene y se expida la liquidación de una suma de \$ 5.000 de acuerdo con la Ley 60, en la que se establece el pago para la construcción en el cementerio de la *Capital de una Iglesia y sala de profundis*,¹¹⁰. Finalmente se estableció la orden de pago durante el ejercicio de 1897, que fueron pagados por la Tesorería General de la Provincia en dos cuotas de 2.500\$ cada uno; el primero se realizó en marzo de 1898 y el segundo pago, el 15 de abril de 1898. En ese mismo año el diario *El Debate* publicaba que se estaban realizando obras donde se levantan los cimientos de la nueva capilla y en un corto período se comenzaría con los muros¹¹¹. En julio del mismo año se encuentra la comisión a la espera de la

¹⁰⁷ Diario *El Debate*, Sección *Ecos del Día*, 05 de agosto de 1897.

¹⁰⁸ Hija de Rafael Cubillos, pintor mendocino y discípulo de Antonio Bergamaschi.

¹⁰⁹ Luis C. Caballero. *Acerca de los orígenes del Cementerio de la Capital de Mendoza*, (Mendoza: EDIFYL, UNCuyo, 2006), p. 25.

¹¹⁰ Archivo General de la Provincia de Mendoza, exp. N°: 507 folio 513.

¹¹¹ *El Debate*, 5 de agosto de 1898.

aprobación de los planos por parte del Consejo Deliberante de la Municipalidad para dar comienzo a la obra.

Por lo tanto, las obras comenzaron en 1898 y hacia fines del 1900 se concluía el edificio. Para la inauguración de la capilla¹¹², la comisión había invertido en su edificación alrededor del 30.000\$ recaudados a través de subvenciones del Poder Ejecutivo Provincial, y del Municipio; además de donaciones de particulares, entre otras actividades realizadas para ese fin¹¹³.

La inauguración se llevó a cabo el 1º de noviembre de 1900, en un acto público desarrollado a partir de la 4 pm. Caballero transcribe una publicación en la que se describe:

(...) La capilla es espaciosa, y ostenta varias pinturas debidas al pincel del señor Antonio Bergamaschi. Se tiene idea de hacer pintar los muros laterales dos hermosos cuadros que representan a Moisés bajando del Sinaí, y Jesús en el Sermón de la Montaña¹¹⁴. El regio crucifijo que será colocado en la capilla, ha llegado ya de Buenos Aires, y cuesta trecientos cincuenta pesos. La indumentaria de la sacristía ha sido traída de la Capital Federal, cuyo importe asciende a 1.400\$.¹¹⁵

6.1. Los artistas

Comenzaremos por analizar brevemente las actividades llevadas a cabo por los artistas en función de su recorrido por Mendoza, para abordar luego las pinturas del cementerio y finalizar nuestro recorrido con la figura de Bouguereau, autor intelectual de las obras. Como hemos comentado anteriormente, no estableceremos un juicio de valor, ya que para la época esta fue una práctica común. Tampoco podemos determinar ni establecer los motivos de los autores, menos

¹¹² *El Debate*, 30 de octubre de 1900.

¹¹³ Luis C. Caballero, *op. cit.*, pp. 23-24.

¹¹⁴ No se ha podido constatar si se llevaron a cabo.

¹¹⁵ Luis C. Caballero, *op. cit.*, p. 24.

aún, demostrar cuáles fueron las premisas de la comisión que encargó las obras. Por lo tanto, ante la falta de información y de documentación que nos permita establecer fehacientemente los encargos, hemos determinado que la importancia de estas obras radica en que: *fueron realizadas por dos artistas viajeros, que conforman el legado artístico-patrimonial de la provincia de Mendoza.* Y que a su vez, tanto Borurrély como Bergamaschi no sólo demostraron dominio técnico sino que además, a través de la educación de las artes abrieron el panorama artístico provincial a toda una nueva generación de artistas nativos; dando así inicio a lo que Marta Rodríguez Britos establece: que estos son “los artistas” que darán paso a los antecedentes inmediatos y

*A partir de ella ya podemos hablar de un “Conjunto mendocino” integrado por extranjeros y nativos que abrieron decididamente la puerta a la pintura mendocina.*¹¹⁶

Bergamaschi

Eugenio Antonio E. María Bergamaschi nació el 10 de febrero de 1853 en *Concordia Sulla Secchia, Modena, Italia*¹¹⁷, ingresó al país con 37 años, con ciudadanía italiana y de profesión *pittore*. Arribó al puerto de Buenos Aires el 11 de diciembre de 1890, procedente del puerto de Génova, realizó su viaje a bordo del barco *Nord América*, según los registros Migratorios¹¹⁸. Antonio Bergamaschi fue hijo de Carlo Bergamaschi y de Rosa Mantovani, siendo uno de seis hermanos. A partir de su llegada se radicó por casi por una década en la provincia de Mendoza (1897-1906) aproximadamente,

¹¹⁶ Marta Gómez de Rodríguez Brito. “La presencia italiana en el campo artístico-docente al comenzar el siglo en la Prov. De Mendoza. Julio Nenciolini”, en: *Revista de Estudios Regionales N° 5*, (Mendoza: CEIDER, EDYFIL, UNCuyo, 1990), p. 87.

¹¹⁷ “Italia Nati e Battesimi, 1806-1900,” data base, FamilySearch (<https://familysearch.org/ark:/61903/1:1:XVBC-PS4>: 10 February 2018), Eugenio Antonio E María Bergamaschi, 10 Feb 1853; citing Concordia sulla Secchia, Modena, Italy, reference 20, p 11; FHL microfilm 1,355,620. LBK8-PRW. Schiaffino

¹¹⁸Registros del Centro de Estudios Migratorios latinoamericanos, CEMLA,23 web: <https://cemla.com/buscador/> [on línea], [2019].

continuó viajando hacia Buenos Aires en forma permanente. Mantuvo su taller de la calle Maipú en la ciudad de Buenos Aires mientras se encontraba trabajando en Mendoza. Fue docente y logró una gran cantidad de discípulos¹¹⁹, los que se destacaron en el campo artístico mendocino. Fue maestro de casi todos los alumnos de artes en esos años, muchos de sus discípulos comenzaron con él sus estudios, para luego completar su formación en Europa. Sus clases las ofrecía a domicilio y las temáticas de enseñanza se basaban en el estudio del dibujo, la perspectiva y la pintura¹²⁰.

La llegada de Bergamaschi a la provincia fue todo un acontecimiento social, los diarios locales, señalaron el suceso; *El Debate*, publicó que el pintor había llegado el invierno de 1897 desde la ciudad de Buenos Aires después de haber realizado la decoración en la Iglesia de Nuestra Señora de Monserrat, a lo que Bergamaschi agregaba:

*No tengo la pretensión de exhibirme con estos caprichos y fantasías de un momento, con estas calaveradas de mi pincel impaciente, a quien comprometa la amistad que reclama vida de mi fiebre y mis dolencias físicas, no están allí todo lo que mi alma ha dado a otros lienzos...*¹²¹

Una vez alojado en la habitación 31 del *Hotel Club* realizó una de sus primeras muestras artísticas y ejecutó uno de sus primeros retratos¹²².

El reputado pintor Sr. Antonio Bergamaschi ha remitido a la exposición de cuadros de la Casa Lorca & Cía. Cuatro trabajos que ha hecho en su estudio son puede

¹¹⁹ Benito Marianetti. *Mendoza la bien plantada*, (Mendoza: Sílabas, 1973), p. 354.

¹²⁰ Los diarios *El Debate* y el diario *Los Andes* ofrecían en sus avisos las clases particulares del maestro.

¹²¹ Marta Gómez de Rodríguez Brito. "Una visión artística de la década del '90 en Mendoza. El pintor Antonio Bergamaschi", en: *Primer encuentro de Historia Argentina y Regional Tomo II, Repensando el '90*, (Mendoza: IHA, EDIFYL, UNCuyo, 1991), pp. 521-522.

¹²² Marta Gómez de Rodríguez Brito. *Las Galerías de arte en Mendoza, 1885-1997, op., cit.*, p. 36.

*decirse, bocetos inspirados por la fantasía artística, pero que aún cuando su autor no les atribuye gran importancia ponen de relieve la maestría y la buena escuela el señor Antonio Bergamaschi. (...)*¹²³



Fig. 20.- Firma de Antonio Bergamaschi.¹²⁴

Durante esos años organizó varias exposiciones, con el fin de poner a la venta las obras que realizó en la provincia, de los encargos recibidos, y además de poner a la venta las obras que trajo en su viaje. Entre sus trabajos se destacan sobre todo los retratos; en 1899 en el *Bazar Palmiero* expuso el Retrato de José Vicente Zapata, y el de Julio Leonidas Aguirre. Luego en el *Gran Barato* durante 1899, expuso el retrato del primer rector del Colegio Nacional de Mendoza, Manuel José Zapata¹²⁵.

Entre los retratos que se conservan en la provincia se destacan el de Nicolás Villanueva y el de Daniel Videla Correas. En el Ministerio de Educación se preservan los retratos de Nemecio Quiroga y Enrique Segura. Marta Gómez establece que entre su vasta producción de retratos, solo existe una única obra con representación femenina¹²⁶ y es la que hoy se encuentra en la Junta de Estudios Históricos de Mendoza (Fig. 21).

¹²³ Diario Los Andes, 20 de julio de 1897.

¹²⁴ Fotografía: Emilce N. Sosa.

¹²⁵ Marta Gómez de Rodríguez Brito. "Una visión artística de la década del '90 en Mendoza. El pintor Antonio Bergamaschi", *op. cit.*, p. 523.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 524.



Fig.21.- Bergamaschi. Retrato de Joven Mendocina. Óleo sobre tela. Museo del Pasado Cuyano¹²⁷

¹²⁷ Fotografía: Emilce N. Sosa.

Ejecutó varias obras, en la que se destaca, la realizada en 1899 para el Diario *El Debate*, que representa a un canillita, ejecutada a través de la técnica de la acuarela. Bergamaschi expuso el 14 de julio de 1900 en el local de *San Martín 1428*, varias obras entre las que se representan “los estudios de frutas «d’après nature»”¹²⁸.



Fig. 22.- Bergamaschi: óleo sobre tela. Colección Privada Arenas de Mosquera¹²⁹

¹²⁸ Marta Gómez de Rodríguez Brito. *Las Galerías de arte en Mendoza, 1885-1997*, op. cit., p. 22.

¹²⁹ Fotografía: Emilce N. Sosa.

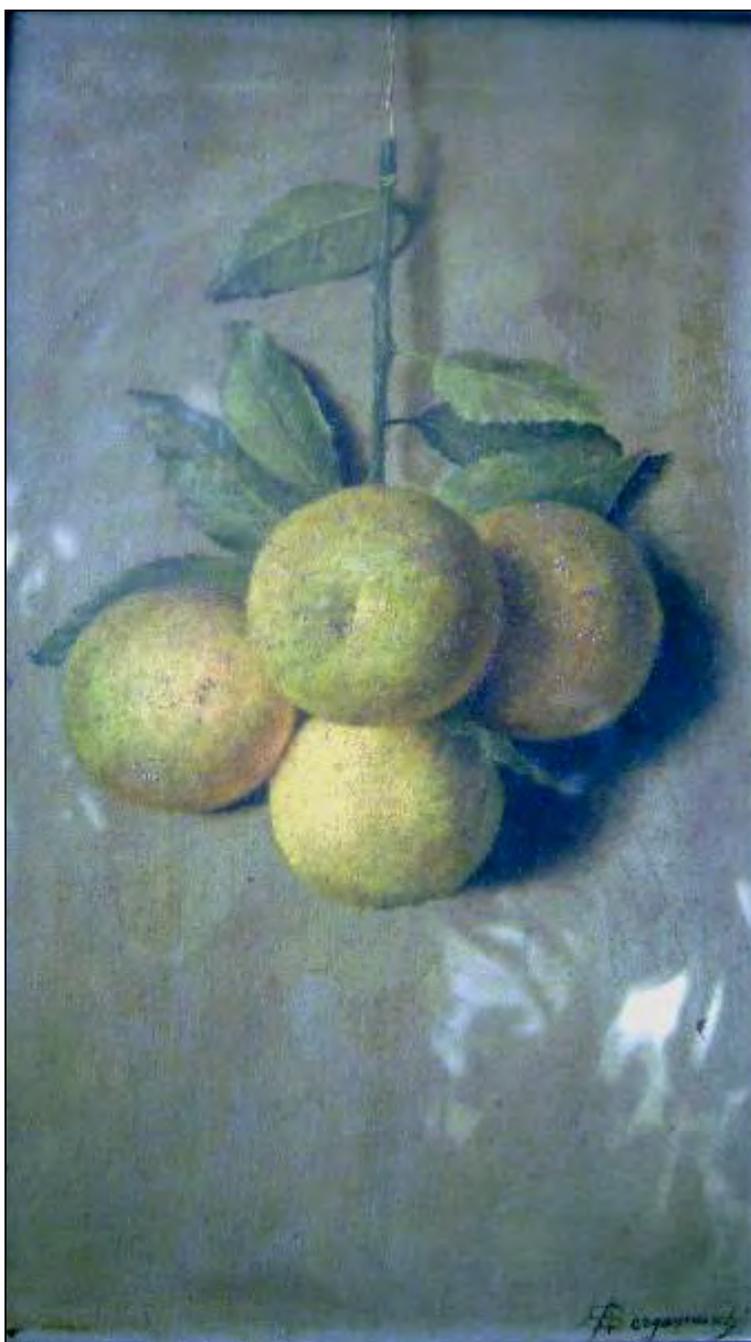
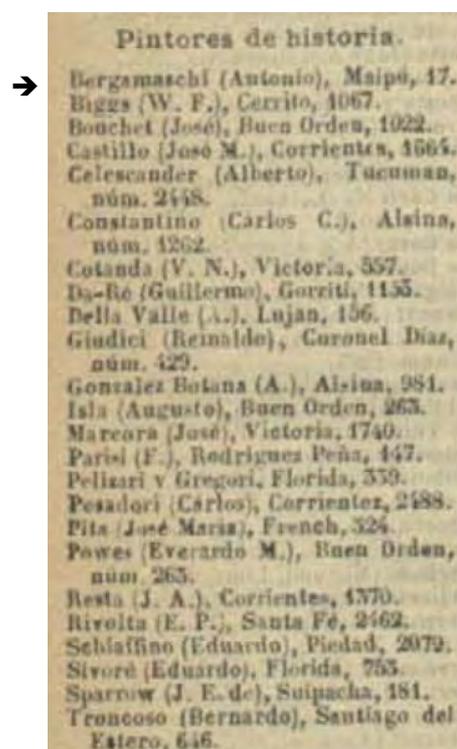


Fig. 23.- Bergamaschi: óleo sobre tela. Colección Privada Arenas de Mosquera¹³⁰

¹³⁰ Fotografía: Emilce N. Sosa

En el *Anuario del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración* de 1902 de España, su nombre figura dentro de la nómina de *pintores de historia*, correspondientes a la Provincia de Buenos Aires. En este mismo listado se destacan junto a él referentes del arte argentino como: *Della Valle*, *Eduardo Schiaffino* integrante de la generación del ochenta y fundador del Museo Nacional de Bellas Artes, *Eduardo Sívori* uno de los más importantes exponentes del realismo pictórico nacional, además de otros artistas.

Fig. 24.- Nómina de Pintores de Historia en la Argentina, Provincia de Buenos Aires durante 1902. *Anuario del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración, España*.¹³¹



¹³¹ *Anuario del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración*. N° 2, España: 1902, en web: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0005311497&search=&lang=es>, [on línea], [2019], p. 3630.

En el mismo anuario se señalan profesores de Dibujo como Cascarini¹³²; y en el apartado de los dibujantes por la provincia de Buenos Aires encontramos las figuras de *Reinaldo Giudici* quien fuera uno de los inicadores de la Sociedad Estímulo, además de *Henri Stein* y *Eduardo Sojo* entre otros artistas.

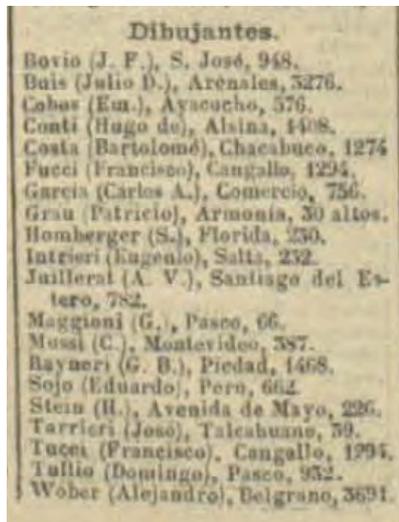
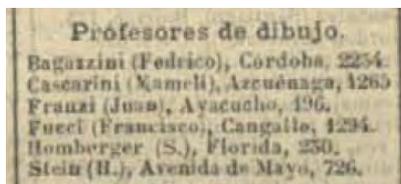


Fig. 25 y 26.- Nómina de Profesores de Dibujo y Dibujantes en la Argentina, Provincia de Buenos Aires durante 1902.¹³³

En la sección correspondiente a Mendoza, en el mismo anuario, se destacan los profesores de dibujo *Barbier* y *Panzio*, y como pintores decoradores *Justino Céspedes* y *José Cornejo*.

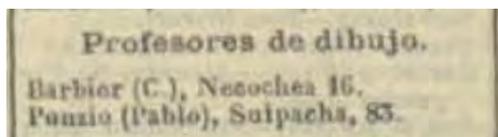


Fig. 27.- Nómina de profesores de Dibujo en la Argentina, Provincia de Mendoza durante 1902.¹³⁴

¹³² Es otro artista de igual apellido al Artista Roberto Cascarini (1895-1990) nacido en Buenos Aires y radicado en Mendoza.

¹³³ *Ibidem*, por la provincia de Buenos Aires, pp.3617 y 3631.

¹³⁴ *Ibidem*, por la provincia de Mendoza, p. 3658.

Bergamaschi llegó a la ciudad de Buenos Aires 1890 y luego a Mendoza en 1897, podemos suponer que durante ese lapso de siete años llevó a cabo los murales de la Iglesia de Monserrat¹³⁵ y que todavía se conservan en el barrio de Belgrano¹³⁶. Este templo se fundó en 1769 y es una de las primeras cinco parroquias de Buenos Aires. A mediados del siglo XIX se trasladó el templo al actual edificio, por encontrarse en muy mal estado. La Iglesia de Nuestra Señora de Monserrat de Buenos Aires¹³⁷ fue Declarada Monumento Histórico Nacional, a través del Decreto N° 2494/1978.

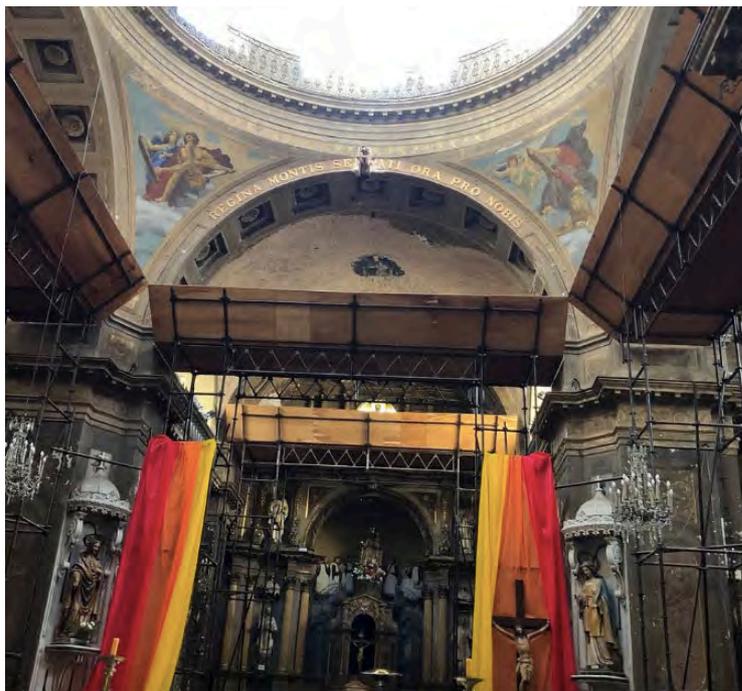


Fig. 28.- Crucero Iglesia Nuestra Señora de Monserrat, las pechinas del crucero fueron pintadas por Antonio Bergamaschi.

¹³⁵ Dionisio Petriella y Sara Sosa Miatello. *Diccionario Biográfico Italo-Argentino*, (Buenos Aires: Dante Alighieri, 1976), pp. 51-52.

¹³⁶ Vicente Basulado. *Enciclopedia del Arte en América. Biografías*, (Buenos Aires: Omeba, 1968), s/p..

¹³⁷ José Ignacio Weber, y Hugo R. Mancuso. *Modelos de interacción de las culturas en las publicaciones artístico-culturales italianas de Buenos Aires (1890-1910)*, (Buenos Aires: 2016.



Fig. 29.- Antonio Bergamaschi. *pechinas del crucero pintura mural, Iglesia de Nuestra Señora de Monserrat*¹³⁸.

¹³⁸ Fotografía gentileza: Dr. Ricardo González: Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró" FFyL, UBA.



Fig. 30.- Antonio Bergamaschi. pechinas del crucero pintura mural, Iglesia de Nuestra Señora de Monserrat¹³⁹.

¹³⁹ Fotografía gentileza: Dr. Ricardo González: Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró" FFyL, UBA.



Fig. 31.- Antonio Bergamaschi. pechinas del crucero, pintura mural Iglesia de Nuestra Señora de Monserrat¹⁴⁰.

¹⁴⁰ Fotografía gentileza: Dr. Ricardo González: Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró" FFyL, UBA.



Fig. 32.- Antonio Bergamaschi. pechinas del crucero, pintura mural, Iglesia de Nuestra Señora de Monserrat ¹⁴¹.

¹⁴¹ Fotografía gentileza: Dr. Ricardo González: Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró" FFyL, UBA.

En Mendoza realizó en 1899 un mural para el edificio de la Casa Municipal de Guaymallén, que hoy no se conserva ya que el antiguo edificio fue demolido por problemas estructurales. Además, realizó frescos¹⁴² para la capilla *Virgen del Carmen*, en el Hospital Belgrano (hoy *Hospital del Carmen*), que fuera inaugurado el 11 de febrero de 1900. Dicha capilla desapareció tras el terremoto de 1985¹⁴³.

Durante esos años llevó adelante la realización del *marouflage* para el techo de la Capilla de Nuestra Señora del Rosario en el Cementerio de la Capital, esta obra al óleo fue encargada por la comisión Filantrópica que llevó adelante la construcción del nuevo templo. Un artículo sobre Antonio Bergamaschi exponía

La capilla del cementerio

Una obra de Bergamaschi

*En una visita que hicimos últimamente al estudio del distinguido artista Sr. Bergamaschi, tuvimos oportunidad de admirar **el boceto que ha servido de modelo para decorar el plafond de la capilla** del cementerio de ciudad, después de haber visto el mismo trabajo en grande en la mencionada capilla.*

*Es una alegoría de la via futura. Dos ángeles en primer término conducen por los aires la imagen de un alma que es esperada en las alturas por un coro de ángeles que se ván á perder en una luz fuerte y misteriosa. **Es una hermosísima concepción muy adaptable por supuesto para el plafond de la capilla de nuestro cementerio.***

*Además de la concepción, que como hemos dicho es muy bella, **el cuadro ha sido objeto de una ejecución delicada, que imprime á todas las obras de Bergamaschi el sello del verdadero arte y de la buena inspiración.** La luz, la entonación, la suavidad de los*

¹⁴² En la prensa del siglo XIX, solía aparecer la palabra *fresco*, aunque esta no hace referencia específica a la técnica, sino que se refiere a la pintura mural (óleo sobre yeso). Diario *El Debate*, 17 de noviembre 1899.

¹⁴³ Ricardo Ponte. *El Carmen. 1895-2005. Hospital de la Filantropía. El tránsito de la caridad a la seguridad social*, (Mendoza: Edición "Ciudad y Territorio" del INCIHUSA-CONICET y OSEP, 2005), pp. 117-120.

contornos nada desdice del feliz complemento de la alegoría.

Sin embargo una duda que la vamos a expresar con la franqueza acostumbrada. El boceto contemplado de la distancia justa produce todo el efecto deseable, pero no sucede lo mismo con el plafond cuya altura sólo es de seis metros, para una sala de 19x9, es decir una completa desproporción arquitectónica.

Seguramente que Bergamaschi no puede tener la culpa del error del arquitecto pero porque consintió entonces en ejecutar una obra de tanto mérito, para que después esta no tenga el efecto que legítimamente debía tener al ser ubicada en el techo de la capilla que, como decíamos, solo cuenta seis metros de altura?

¿Porque no decorar mas bien los muros en los cuales lucirá mejor cualquier producción pictórica, por la justa distancia a que puede ser contemplado por el observador?"

Francamente sentimos la omisión de ese importante detalle que trunca por completo el efecto de la preciosa alegoría de la vida futura".¹⁴⁴ [E.N.S.]

La nota editorial fue realizada por *El Debate*, en ella se expone una serie de elogios donde se destaca el virtuosismo del artista, aunque se pone en tela de juicio de modo crítico la forma del emplazamiento de la obra, y su relación con el punto de vista del observador. De este modo *El Debate* destaca que la obra presenta problemas para su contemplación, siendo muy crítico con el arquitecto de la obra, y no con el artista. La editorial da por sentado que el creador intelectual es Antonio Bergamaschi, "su autor", por lo tanto no hay referencias, ni se menciona en ningún momento, que el tema de obra le pertenecería al artista francés *William Adolphe Bouguereau*, llevada a cabo veintidós años antes. El *marouflage* no presente firma alguna¹⁴⁵, por lo tanto, no se puede determinar si

¹⁴⁴ Diario *El Debate* 31 de enero de 1900.

[E.N.S.] El destacado es nuestro.

¹⁴⁵ Ana Cristina Sonogo. *Investigación para la Documentación del Proceso de Restauración de las Pinturas s/tela del Autor Bergamachi*. (Buenos Aires: Disertación, 2011).

existió, o esta se perdió dadas las malas condiciones en que fue encontrada la obra. Tampoco podemos establecer las circunstancias del encargo, ya que no se ha podido determinar si los comitentes solicitaron la copia. Podemos presuponer que, dados los gastos y la falta de presupuesto por parte de la Comisión, pudo esta haberla encargado, y así lograr reducir los gastos dada la dimensión de la misma. Es importante señalar que las copias fueron una práctica muy común durante este período, y un elemento fundamental en la enseñanza de las artes.

Al analizar la obra de Bouguereau, y la realizada por Bergamaschi, podemos determinar que el planteo de la obra mendocina posee el mismo tema y la misma estructura, ya que la composición en ambas pinturas es de tipo central, y se mantiene la escala en función de las proporciones; sólo se advierten algunos pequeños cambios en los detalles como, por ejemplo, en la vestidura de la mujer, cubriendo con una túnica talar la desnudez del torso. Además, realiza otros cambios que se pueden observar en el tipo de flores que lleva en su regazo. Otra particularidad es que Bergamaschi, recubre los pies de la mujer que es trasladada al cielo a diferencia de la obra de Bouguereau que destaca los pies descalzos, siendo esto parte del protagonismo de la obra. La escena del *marouflage* realizado por Bergamaschi, se encuentra enmarcada por guirnalda realizadas con hojas de laurel, rematando en sus extremos con rosetones, como si se tratara de elementos ornamentales de tipo arquitectónico (Fig. 49 y 50).

La composición de la obra es, como en la mayoría de los trabajos realizados por Bouguereau de una profunda religiosidad con una visión idealizada muy propia de la academia, la obra posee interpretaciones modernas sobre temas sacros, dentro del género realista. La obra presenta un gran énfasis en el cuerpo humano, el que destaca un tema trascendental que es el momento de la muerte y la ascensión del alma al cielo, la que es transportada por dos ángeles, movilizándolo a la piedad, y a la reflexión religiosa. La obra de Bouguereau fue realizada en un momento de gran tristeza para el autor debido a la muerte de varios seres queridos. La obra posee una paleta intermedia, con grandes zonas de luz, donde predomina el dibujo sobre una paleta policroma. La obra mantiene

los colores de la obra original con pocos cambios tonales. En los diferentes estudios llevados a cabo por su autor aparecen cuatro ángeles (Fig. 38) esta interpretación se acerca más al modelo alemán de representación.



Fig. 33.- Sala del Museo de donde se exhibe la obra original. William Adolphe Bouguereau, título original: *une âme au ciel*, 1878. Musée du Périgord, Francia¹⁴⁶.



Fig. 34.- Musée du Périgord, Francia¹⁴⁷.

¹⁴⁶ Museo de arte y Arqueología del Périgord Es el más antiguo del Departamento de la Dordoña, Francia. Web: <https://www.perigord.com/es/listings/sites-touristiques-visites/musee-dart-et-darcheologie-du-perigord/>, [on line], [2016].

¹⁴⁷ *Ibidem*.



Fig. 35.- *Un alma en el cielo*. Reproducción publicada por Berlin Verlag von Goupil y Cie, Impreso y publicado por Goupil & Cie Editeurs, 1879, Paris, Londres, La Haye, Nueva York publicado por M. Knoedler¹⁴⁸.

¹⁴⁸ Consejo de Museos. Paris, Web: <http://www.alienor.org/collections-des-musees/fiche-objet-151085-une-ame-au-ciel>, [on line], [2019].

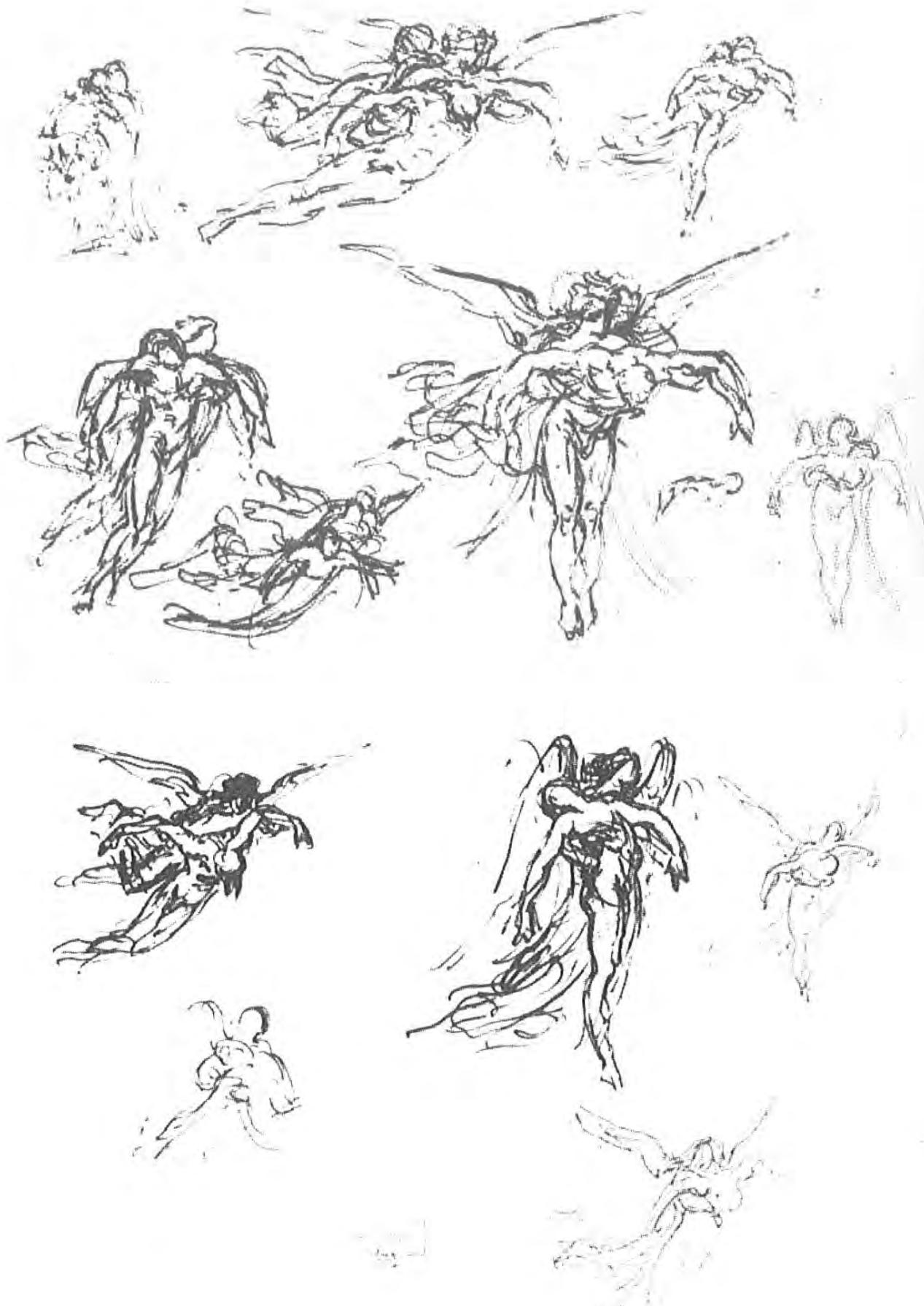


Fig. 36.- Detalle, Bouguereau, *Un alma al cielo*¹⁴⁹



Fig. 37.- Marouflage de Antonio Bergamaschi. Mural sin título. Detalles. 2004. Fotografía Emice N. Sosa.

¹⁴⁹ Ibidem, web: <http://www.alienor.org/collections-des-musees/fiche-objet-151085-une-ame-au-ciel>, [on line], [2019].



William Bouguereau

Llega a Mendoza de la mano de pintores viajeros

Página 91: Fig. 36.- Detalle: *Un alma en el cielo*. Reproducción publicada por Berlin Verlag von Goupil y Cie, Impreso y publicado por Goupil & Cie Editeurs, 1879, Paris, Londres, La Haya, Nueva York publicado por M. Knoedler¹⁵⁰.

Página anterior: Fig. 38.- Conjunto de estudios y bocetos preparatorios para la obra "*Un alma en el cielo*" (?). 1877 (?). Tinta marrón y grafito sobre papel 0,36 X 0,233. Sin firmar, y sin fecha. Colección privada. Gentileza Musée d'Orsay.

Para la ejecución de la obra Bouguereau llevó a cabo estudios o bocetos , que presentan el sello del taller en el cuaderno de trabajo en su parte inferior. Estos fueron realizados en lápiz y exhiben las primera ideas en la concepción de la obra. Si bien no es exactamente igual a la obra final, estos son el resultado de los primeros bosquejos del autor para la realización de "*Un alma en el cielo*".¹⁵¹

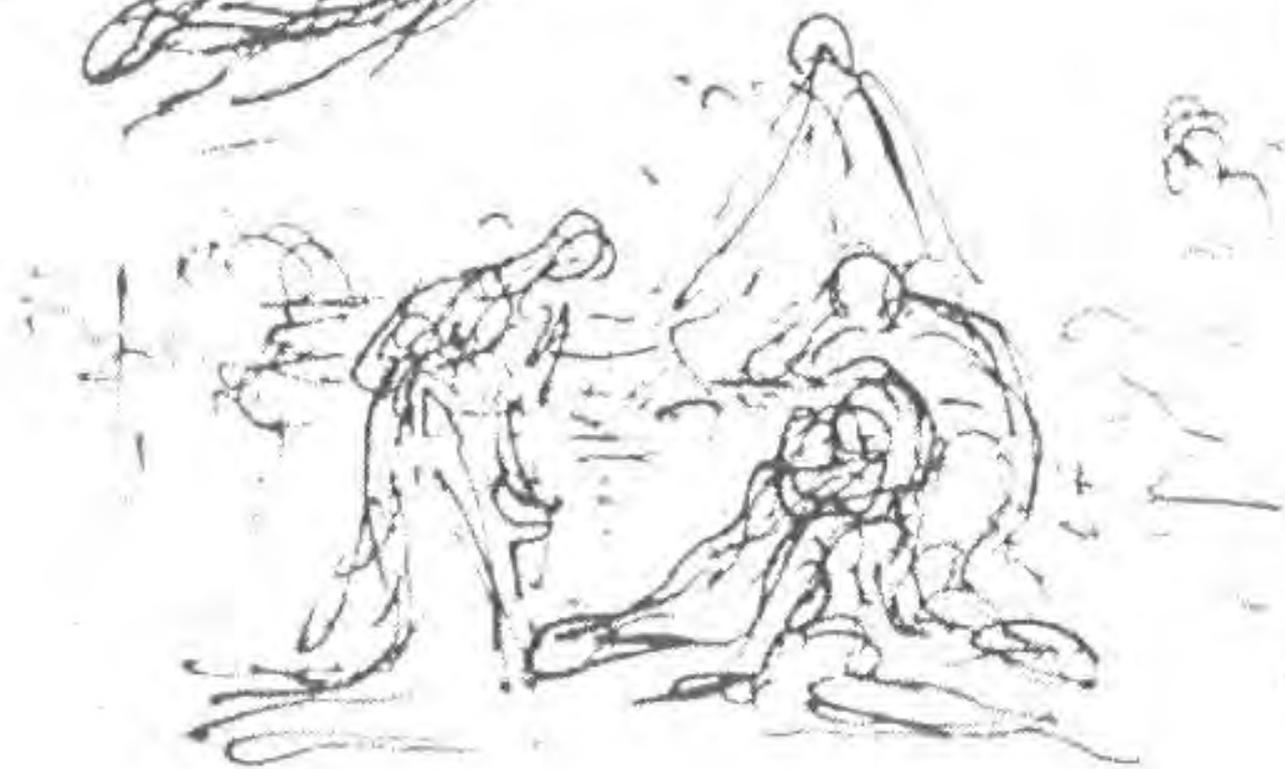


Fig. 39.- Estudios y bocetos para "*Un alma en el cielo*", 1877 ¿, Tinta sobre papel, 0,115 X 0,18; Colección privada.¹⁵²

¹⁵⁰ Consejo de Museos. París, Web: <http://www.alienor.org/collections-des-musees/fiche-objet-151085-une-ame-au-ciel> , [on line], [2019].

¹⁵¹ Gentileza Musée d'Orsay.

¹⁵² *Ibidem*.



William Bouguereau

Llega a Mendoza de la mano de pintores viajeros

Página anterior: Fig. 40 .- Conjunto de estudios y bocetos preparatorios para la obra " Un alma en el cielo ". Tinta marrón y grafito sobre papel 0,36 X 0,233. Sin firmar, y sin fecha. Colección privada. Gentileza Musée d'Orsay.



Fig. 41 .- Conjunto de estudios y bocetos. Tinta marrón y grafito sobre papel 0,36 X 0,233. Sin firmar, y sin fecha. Colección privada. Gentileza Musée d'Orsay.

A partir del análisis de la documentación gentilmente brindada por el Museo d'Órsay y el Museo del Louvre, acordamos que es posible que Bouguereau para el estudio y desarrollo de esta obra, ha

centrado su visión a través de imágenes de tradición clásica en la que se destaca entre ellos, el grabado "Sueño y muerte traspasando el cuerpo de Sarpedón a Licia" de Jhon Flaxman (1755-1826)¹⁵³, esta obra fue publicada en la *Ilíada* de Homero, en Londres el 1º de marzo de 1805. La que se realizó en base a un grabado ejecutado por Tommaso Piroli (1752- 1824) en 1793.

La narración está sustentada en uno de los cantos de la *Ilíada*¹⁵⁴ cuando el cuerpo de Sarpedón es llevado por Hipnos y Tánatos hasta Licia, luego de ser muerto en manos de Patroclo en la guerra por Troya.



Fig. 42.- Grabado de Tommaso Piroli, dibujo realizado entre 1793 y 1795, representa el traslado a Licia del cuerpo de Sarpedón realizado en un grabado a buril o talla dulce¹⁵⁵.

Durante en el siglo XIX, las representaciones religiosas continuaron con un lugar preponderante en las artes. La iconografía del martirio y muerte de Santa Catalina de Alejandría, sirvió de base para la inspiración de su obra. Esta temática fue representadas por diferentes autores en distintos tiempos. La alegoría de Santa Catalina

¹⁵³ Artista inglés que se destacó durante el neoclasicismo. Fue miembro de la Real Academia (electo ARA 6 de noviembre de 1797, elegido RA 10 de febrero de 1800. Web: <https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/work-of-art/sleep-and-death-conveying-the-body-of-sarpedon-to-lycia-1> , [on line], [2020].

¹⁵⁴ La muerte de Sarpedón (502). Homero, *Ilíada*, Canto XVI – Patroclea, (1997) Barcelona: Fontana, p. 250.

¹⁵⁵ Fig. 42. Imagen extraída: web: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/64/%2821%29_Flaxman_Ilias_1795%2C_Zeichnung_1793%2C_181_x_247_mm.jpg , [on line], [2019].

se encuentra originada a partir del mito que narra, que después de su muerte, su cuerpo fue trasladado por un grupo de ángeles hasta una gruta cercana al Monte Sinaí. De este modo esta imagen ha quedado pregnante en las representaciones cristianas. Una de las obras más destacadas, es el fresco realizado para el coronamiento del ingreso de la Capilla en la Iglesia de Santa Maria dei Miracoli, de Saronno en Villa Peluca de Monza, esta se encuentra dedicada a Santa Catalina y fue realizada por el artista Bernardino Luni en 1514. Estos frescos fueron removidos en 1816 y 1906. Hoy forman parte de la colección de la Galería de Arte Brera¹⁵⁶.



Fig. 43.- Bernardino Luni representa el cuerpo de santa Catalina llevado por los ángeles a Sinaí, 1514, 123 X 228 cm.¹⁵⁷

Entre otras imágenes sobre el martirio de Santa Catalina se destaca la obra de origen español atribuida a Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, realizada durante el siglo XVII, hoy se encuentra en el Museo de Santa Clara en Colombia.

¹⁵⁶ Galería Uffizi, web: <https://www.virtualuffizi.com/es/bernardino-luni.html> , [on line], [2020].

¹⁵⁷ Fig. 43. Imagen extraída de la Galería de Arte Brera, web: <https://pinacotecabrera.org/en/collezione-online/opere/la-salma-di-santa-caterina-transportata-dagli-angeli/> , [on line], [2020].



Fig. 44 .- Atribuído a Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, *Martirio de Santa Catalina de Alejandría*, siglo XVII, óleo sobre tela 58 x 48 cm¹⁵⁸



Fig. 45.- Karl von Blaas. *La milagrosa traslación del cuerpo de Santa Catalina de Alejandría al Sinaí*, 1860, óleo sobre tela, 1860, 105 x143 cm.¹⁵⁹

¹⁵⁸ Museo de Santa Clara Colombia web: <http://www.museocolonial.gov.co/coleccion/piezas-del-mes/Paginas/Martirio-de-santa-Catalina-de-Alejandr%C3%ADa.aspx> , [on line], [2020].

¹⁵⁹La obra le pertenece al Museo de Arte de Harvard¹⁵⁹. Imagen extraída web: <https://www.facebook.com/744710348910771/photos/a.744735892241550/2635605153154605/?type=3> [on line], [2020].

William Bouguereau

Llega a Mendoza de la mano de pintores viajeros

Por otra parte existen otras representaciones, como la que pertenece al artista alemán Heinric Mücke (1806-1891), que continua con el mismo tratamiento iconográfico religioso, en la que denota las influencias de los artistas nazarenos, que trabajaron bajo las influencias del Renacimiento.



Fig. 46.- Heinric Mücke. El cadáver de Santa Catalina, 1836¹⁶⁰.

Entre las diferentes formas de composición que hemos expuesto, podemos considerar que la obra de Mücke puede haber tenido la mayor influencia sobre los estudios de Bouguereau, para la realización de *Un alma en el cielo*.

¹⁶⁰ Fi. 46, Imagen extraída web:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/66/1836_M%C3%BCcke_Leichnam_der_Heiligen_Katharina_von_Alexandrien_Alte_Nationalgalerie_anagoria.JPG, [on line], [2020].



Fig. 47.- Artesonado de cinc realizados a mano, cubrió el marouflage del cielo raso. Tanto el marouflage como el artesonado poseen declaratoria provincial junto a otros elementos de la Capilla. Fig. 48.- Estado actual de la capilla.¹⁶¹

¹⁶¹ Fig. 36 y 37, fotografías: Emilce N. Sosa. 2004.

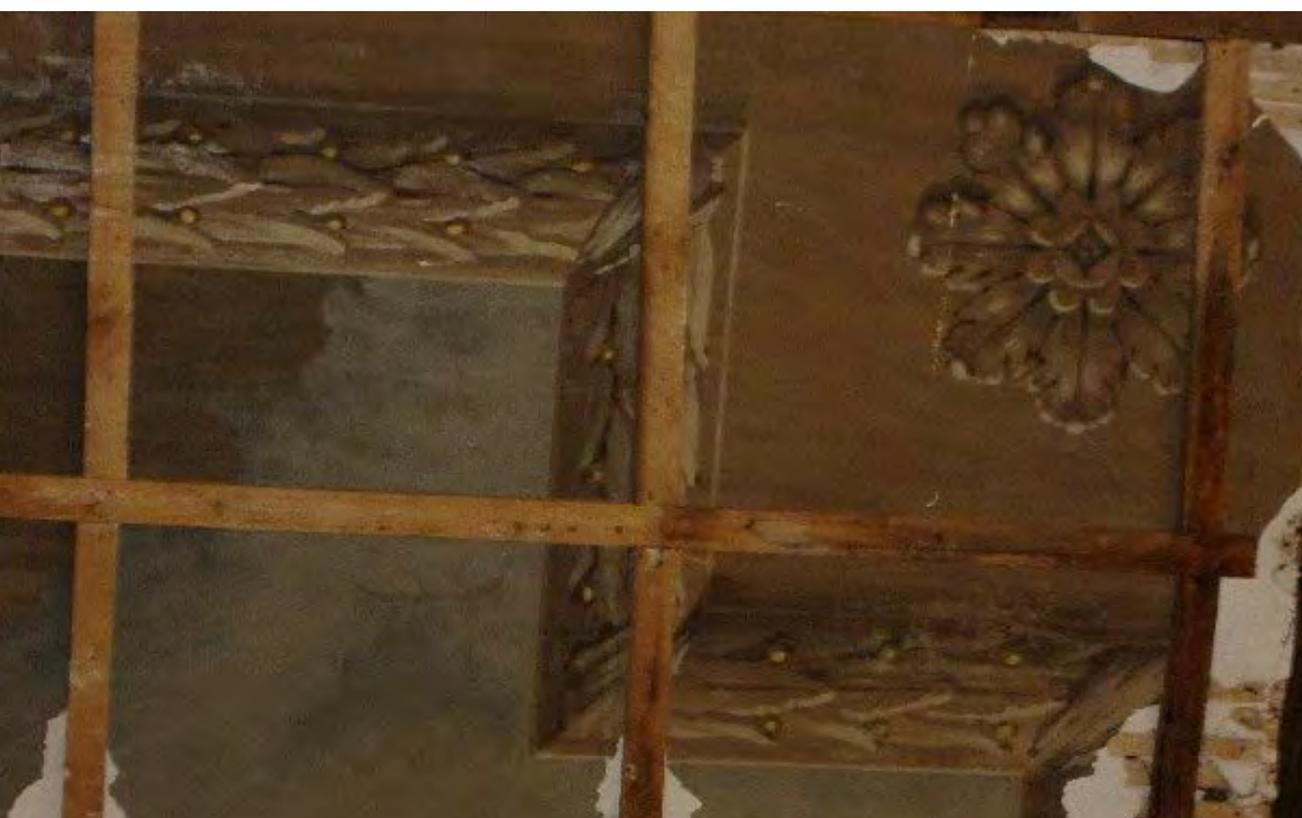


Fig. 49 y 50.- Detalles. Marouflage de Antonio Bergamaschi. Capilla de Nuestra Señora del Rosario, 2004¹⁶².

¹⁶² *Ibidem*. Fotografía: Emilce N. Sosa. 2004.

Durante el proceso de investigación de las obras mendocinas, encontramos otra publicación que detalla meses después la capilla, y las obras que en ella se encontraban luego de su inauguración:

(...) *La capilla es espaciosa, y ostenta varias pinturas debidas al pincel del Señor Antonio Bergamaschi. Se tiene idea de pintar los muros laterales dos hermosos cuadros que representan a Moisés bajando del Sinaí, y Jesús en el Sermón de la montaña (...)*¹⁶³ [E.N.S.]

El Diario *Los Andes* atribuye a Bergamaschi varias pinturas, pero en realidad se ha encontrado sólo una, y es el *marouflage* que se ubica en el techo. Por lo tanto, las otras pinturas que se describen en la publicación, no se han podido hallar en los muros laterales de la capilla, por lo tanto no podemos confirmar que estas obras fueran llevadas a cabo.

Dentro de las actividades que realizó Bergamaschi en la provincia, se convirtió en un destacado maestro que formó a muchos de los grandes artistas, pero también llevó a cabo varias tareas entre la que se destaca como jurado en la comisión para la exposición y feria de la provincia de San Juan en 1901¹⁶⁴. Además, participó en un proyecto, para representar la Jura de la Bandera en la que se retrataría la figura del Gral. San Martín y el Ejército Libertador; este mural había sido planificado para ser emplazado en la Plaza fundacional de la ciudad de Mendoza en 1905¹⁶⁵, pero por causas que no se conocen este no se llevó a cabo.

También sobresalió su figura por ser el impulsor y fundador de la academia de artes en la provincia, participando en la creación del de uno de los primeros colegios para adultos en la enseñanza del Dibujo. De este modo fue nombrado director de la Escuela de Dibujo Industrial, siendo designado con un sueldo de 125\$ mensuales¹⁶⁶. Durante su ejercicio en 1905, tuvo algunas complicaciones para el

¹⁶³ Diario *El Debate* 30 de octubre de 1900.
[E.N.S.] El destacado es nuestro.

¹⁶⁴ Diario *Los Andes*, 20 de octubre de 1901.

¹⁶⁵ Marta Gómez de Rodríguez Brito. "Una visión artística de la década del '90 en Mendoza. El pintor Antonio Bergamaschi", *op. cit.*, p. 526.

¹⁶⁶ Copiador de Resolución, folio 123, Dirección General de Escuelas, Provincia de Mendoza. 30 de diciembre de 1904.

cobro de su salario, el que figura en los registros de la Dirección General de Escuelas¹⁶⁷ como devengado, junto al de otros colegas del personal docente. Al año siguiente sin haber poder cobrar sus honorarios, el 27 de julio de 1906, presentó su renuncia al cargo de director¹⁶⁸, marchándose de Mendoza un año después, para no regresar.

El 20 de mayo de 1933 se fundará la Academia Provincial de Bellas Artes cumpliéndose de este modo un anhelado sueño dentro del ámbito cultural provincial.

El descubrimiento

Es importante señalar que mientras se realizaban tareas de la *Puesta en Valor* en la capilla durante el año 2004, operarios que se encontraban realizando trabajos de consolidación estructural en muros, revisaban la cumbre y la cubierta del edificio, encontraron por accidente un *marouflage* al óleo en el techo de la capilla (fig. 51); obra que había sido encargada a Bergamaschi y como consecuencia del paso del tiempo y de su mal estado de conservación, fue cubierto y olvidado. Es posible que las autoridades del momento hayan tomado la decisión de cubrir la obra con un artesonado¹⁶⁹ de placas de cinc, las que fueron realizadas, y pintadas a mano, cubriendo la totalidad de la superficie del techo. Luego de su hallazgo en el 2004, una de las grandes dificultades que se presentó, fue retirar el *marouflage*, dadas las actividades de intervención estructural que se estaban llevando a cabo en el edificio. Pero al retirarlo no se procedió a la protección general de la obra a través de un velado, el que hubiera permitido conservar y mantener la estabilidad del *marouflage*. Estas tareas son imprescindibles para la conservación y consolidación de la capa pictórica, provocando una pérdida irremediable de la obra (Fig. 85 y 86).

¹⁶⁷ Dirección General de Escuelas.

¹⁶⁸ Resolución, folio 52, Dirección General de Escuelas, Provincia de Mendoza. 27 de julio de 1906 en la que se resuelve nombrar su reemplazo a la Dirección del establecimiento.

¹⁶⁹ El artesonado forma parte de la declaración como: "Bien del Patrimonio Cultural de la Provincia al sector más antiguo del «Cementerio de la Capital» y a la «Capilla Histórica Nuestra Señora del Rosario", por Decreto Provincial N° 2.735 del 23/12/2004 y publicado en el Boletín Oficial el 18/01/2005.



Fig. 51.- Momento que se retira atesonado de cinc, que cubría el mural. 2004¹⁷⁰

¹⁷⁰ Fotografía: Emilce N. Sosa. 2004.

Bourrély

Del artista Desirée Bourrély no se ha podido encontrar información personal que coincida con su presencia en América. Podemos establecer que fue un pintor francés que realizó varias e importantes obras en Mendoza; su figura la podemos ubicar hacia fines del siglo XIX en Chile, más precisamente en 1890, teniendo su lugar de residencia en la ciudad de Talca, y donde desarrolló parte de su legado en el país trasandino. Su taller figura dentro de los registros del Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico de Chile, el que aparece como un estudio de fotografía y pintura. Los trabajos que desarrolló en su taller corresponden a fotografías en formato¹⁷¹ *carte de visite*¹⁷² y *cabinet*¹⁷³. Es posible que Bourrély durante este tiempo haya tenido contacto con alguna de las tantas postales que circularon de la Virgen de la Consolación de Bouguereau, las que aparecieron hacia fines del siglo, cuando comenzó una gran circulación de postales tanto en Europa como en América.

¹⁷¹ Hernán Rodríguez Villegas. *Fotógrafos en Chile durante el Siglo XIX*, (Chile: Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico, 2001, web: <http://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/mc0014657.pdf> [on línea], [2018], p. 79.

¹⁷² Fue un formato fotográfico para retratos de estudio.

¹⁷³ Hacia los años '70 y '80 del siglo XIX fue sustituida por el uso del cabinet que era una tarjeta fotográfica de mayor tamaño y en el revés se la utilizaba para promocionar el taller. Héctor G. Alfaro López y Graciela L. Raya Alonso. *La fotografía en el contexto de cambio: retos y perspectivas*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2019).

1930 la papelería Bouquet Rives de Concepción, calle Aníbal Pinto 572, editó el álbum *Recuerdo de la Provincia de Concepción* con 29 fotografías. Suponemos que utilizaron las fotografías de Juan Bouquet.

Se conocen los siguientes sellos de Bouquet:

* *Fotografía Artística / Juan Bouquet R. / Concepción / Calle del Comercio 31.*

* *Juan Bouquet R. / Fotografía Artística / Plaza de Armas, Chillán.*

* *Fotografía Artística - Concepción / Juan Bouquet R. / Caupolicán esquina Plaza de Armas (1897).*

* *Juan Bouquet R. / Fotografía Artística / Caupolicán esquina plaza / Concepción (sello fechado 1899).*

BOURRELLY

D. Bourrelly

Fotógrafo activo en Talca hacia 1890. Se conocen fotografías de estudio en formato *cabinet* y *carte de visite* con el sello *Fotografía y Pinturas Artísticas / D. Bourrelly / Talca, Chile*. Hay imágenes con doble sello, al reverso con el de Bourrelly y al anverso

so con el impreso *Menéndez. Fotógrafo, Talca*.

BRANDT

Juan Guillermo Brandt

Posible fotógrafo activo en Punta Arenas, 1897.

A partir de 1897 Brandt envía fotografías a *La Revista Ilustrada* de la capital, que las reproduce con su nombre pero sin señalar explícitamente su autoría. Se trata de imágenes de la ciudad de Punta Arenas y de fueguinos a bordo de la corbeta Magallanes.

La *Revista Ilustrada*, editada en Santiago por la Imprenta Universo, se inició en 1896 y concluyó dos años más tarde. Reprodujo fotografías que enviaban sus lectores, algunos profesionales como Bobenrieth, Matheis y Spencer y otros que no consta si eran o no autores de su envío fotográfico. Es el caso de Juan Brandt, de Punta Arenas; Cesáreo Icarte, de Valdivia; Eduardo Sepúlveda, de Tocopilla; Emilio Grant, de Concepción; y Ricardo Oñate, de Hualqui.

Fig. 52.- D. Bourrély, Registro de autores entre 1860 y 1900 en la ciudad de Talca¹⁷⁴

A comienzos del siglo XX encontramos referencias de su presencia en Mendoza, y como tantos otros artistas que llegaban a la provincia primero se alojaban en un hotel donde realizaban sus primeras muestras. En 1908 se destaca una exposición, en uno de los salones del *Grand Hotel* con motivo de las fiestas mayas, siendo este, "todo un acontecimiento social". El *Diario Los Andes* publicaba: *la vida cultural mendocina merecía un homenaje de esta índole y es indudable que el éxito de la exposición será la más interesante de nuestro próximo festival patriótico*¹⁷⁵. Después de un tiempo en Mendoza Bourrély comenzaba a ofrecer sus servicios como retratista y docente en la calle Necochea 752 de Ciudad¹⁷⁶.

¹⁷⁴ Hernán Rodríguez Villegas, *op. cit.*, p. 79

¹⁷⁵ *Diario Los Andes*, 24 de abril de 1908.

¹⁷⁶ Marta Rodríguez de Brito. "Extranjeros en el campo de las plásticas a principios de siglo en la Provincia de Mendoza, *op. cit.*, p. 101.

William Bouguereau

Llega a Mendoza de la mano de pintores viajeros



Fig. 53 y 54.- D. Bourrély¹⁷⁷.

Entre las obras que realizó se encuentran las destinadas al cementerio de ciudad, que fueron encargadas de igual manera que en el caso de Bergamaschi. La comisión solicitó la realización de dos cuadros que se ubicarían en cada uno de los costados del altar de la capilla. Las obras llegaron desde la ciudad de Buenos Aires en 1908 según los certificados de embarque (Fig. 55) del ferrocarril que unía la ciudad de Buenos Aires con Mendoza.

¹⁷⁷ Fotografía gentileza: Lic. Ana Cristina Sonego, *op. cit.*,
108



Fig. 55.- Certificados de embarque del Ferrocarril Buenos Aires al Pacífico¹⁷⁸



Fig. 56.- Altar de la Capilla de Nuestra Señora del Rosario. En ella se destacan las dos obras realizadas por D. Bourrély¹⁷⁹

¹⁷⁸ Estos certificados se encuentran en el reverso de las obras. *Ibidem*, Fotografía gentileza: Lic. Ana Cristina Sonogo.

¹⁷⁹ Fotografía: Emilce N. Sosa. 2012.



Fig. 57.- A la izq. La Piedad. y fig. 58.- A la derecha Virgen de la Consolación ¹⁸⁰.

Si bien las dos obras que encontramos en la actualidad en la capilla fueron realizadas por Bourrély, sólo analizaremos la obra que se ubica hacia la derecha (Fig. 58), y que, a lo largo del tiempo, ha recibido diferentes denominaciones, entre ellas: *la matanza de los santos inocentes*, *matanza de los inocentes*, o *Virgen entronada*. En el presente trabajo la denominaremos como: *obra sin título* o con su título original según Bouguereau: *Virgen de Consolación*.

Debemos destacar que la obra que indagaremos es una copia de la obra realizada por el artista Bouguereau, treinta años antes. La pintura fue encargada por la comisión del cementerio a Bourrély. Con respecto a la obra original se encuentra en la actualidad en el Museo de Orsay, de París, el que nos ha brindado información y detalles sobre la misma. La obra se encuentra registrada en el catálogo N° 43 y se la describe como perteneciente a las obras de

¹⁸⁰ Fotografía: Emilce N. Sosa. 2012.

William Adolphe Bouguereau; esta pintura se denomina la *Virgen de Consolación*. Es un óleo sobre tela, de 2,04 mts. de altura por 1,48 mts. de longitud, se identifica según: S.D.b.g. "W. Bouguereau, 1877"¹⁸¹. La obra original se encuentra almacenada en el Museo de Bellas Artes, Estrasburgo, Francia y posee el número de inventario de RF 190-1877. La pintura fue adquirida el 17 de septiembre de 1877 por el estado francés por 12.000 francos a través del Museo de Luxemburgo¹⁸², también la obra se la atribuye al Museo del Louvre. En 1921 fue prestada al Museo de Bellas Artes, desapareciendo varios años. Posteriormente la obra fue encontrada en la arquidiócesis de París en 1960 la que fue devuelta al Museo de Bellas Artes, y en 1986, fue asignada a la Colección del Musée d'Orsay de París, aunque su lugar de guarda es el Museo de Bellas Artes, Estrasburgo de Francia¹⁸³. La obra fue presentada y expuesta en:

1877, París, Salón, N° 270; 1878, París, Exposición Mundial, N° 99; 1908, Londres, exposición franco-británica, sin número; 1918, Madrid, "Pintura Francesa Contemporánea, 1870-1914", sin número; 1968, Berlín (Museo de Bellas Artes), "El imaginario Salón. Bilder aus grossen Kunstausstellungen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts", N° 14; 1973, París (Museo de Artes Decorativas), "Equivoques. Pinturas francas del siglo XIX, sin número; 1975, Nueva York (Centro Cultural), "William Adolphe Bouguereau", N° II; 1984, París (Museo Petit Palais), "William Bouguereau, 1825-1905", N°: 34; 2010, Madrid (Fundación Mapfre), "Impressionism: A Nuevo Renacimiento", n° 39; 2010, San Francisco (Museo De

¹⁸¹ Gentileza: D'études Documentaires Peinture Musée d'Orsay.

¹⁸² Las colecciones del museo de Orsay, "se remontan al museo del Luxemburgo, fundado en 1818 por Luis XVIII con el fin de recibir las obras de artistas en vida. El sistema prevé que diez años tras la muerte del artista, las obras, cuya "opinión universal ha consolidado la gloria" se trasladen al museo del Louvre; las otras estando reservadas para demás instituciones o administraciones. En un primer momento, las colecciones del museo del Luxemburgo se componen casi exclusivamente de compras durante el Salón. Reflejan de este modo, el gusto oficial de la época, dedicando un relevante espacio a la pintura histórica". *Los orígenes: El museo del Luxemburgo*, Musée d'Orsay, web: <https://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/historia-de-las-colecciones/pintura.html> [on line], [2019].

¹⁸³ Musée d'Orsay, op. cit..

Young), Nashville (Centro Frist para las Artes Visuales), "Nacimiento del impresionismo - Obras maestras del Museo de Orsay", No. 2.¹⁸⁴

Al abordar la obra de Bouguereau (Fig. 62.-) hemos encontrado referencias historiográficas que afirman que esta fue llevada a cabo tras la muerte de dos de sus hijos y de su esposa. La composición de la obra es piramidal y se encuentra centrada; esta figura se encuentra ubicada en medio de la escena, entre dos columnas de mármol. Posee una estructura que alude a las composiciones clásicas del Renacimiento, además de que Bouguereau tomará como referencia las obras de Nicolas Poussin.

Si bien la paleta de la obra en general es baja, posee un fuerte uso del color rojo, además de la aplicación de oro (dorado a la hoja). El lienzo presenta una gran intensidad narrativa y al igual que otras de sus obras, donde se destacan los relatos Bíblicos. La obra posee una profunda narrativa religiosa, representada con gran dramatismo y complejidad alegórica. Esta representa a la Virgen, sentada en un trono de forma frontal y de manera majestuosa, el trono de piedra con lirios esculpidos en sus montantes; su cabeza se encuentra coronada por un nimbo de oro. En la contrahuella del escalón de la base donde descansa la Virgen y en la que apoya los pies, aparece una inscripción grabada: "*madre de los afligidos*"¹⁸⁵. Esta implora con las manos levantadas misericordia divina, mientras que en su regazo se apoya una joven madre moribunda abatida por el dolor. Junto a sus pies se encuentra el cadáver de un niño, representado entre rosas blancas que simbolizan la inocencia y la pureza. El respaldo del banco es un bordado similar a un mosaico bizantino con fondo dorado y brillos de oro¹⁸⁶. La obra recibió una buena crítica cuando fue presentada en el Salón de 1877. Sin embargo, los críticos más vanguardistas como Mario Proth y Edmond Duranty, no perdieron la oportunidad de realizarle duras críticas a la obra, al igual que con otra de sus obras.

¹⁸⁴ *Ibidem*.

¹⁸⁵ Gentileza: D'études Documentaires Peinture Musée d'Orsay.

¹⁸⁶ Bouguereau aprovecha su experiencia de decorador de Iglesias por la utilización del dorado a la hoja. *Ibidem*.

Edmond Duranty declaró que “sus ninfas y vírgenes nunca pierden su carácter de maestra en el baño o de las monjas a cargo de la farmacia ... Este pintor de gran talento tiene todo lo necesario para desempeñar un papel en la doctrina”.¹⁸⁷

En cambio, la obra de Bourrély (Fig. 66) presenta una estructura semejante a la original, pero hay diferencias en relación a la composición entre ambas obras, aunque en general son casi idénticas. La pintura de Bourrély no posee la inscripción en la contrahuella de la base del escalón, el cadáver del niño ya no se encuentra a los pies de la inmaculada, sino que se ubica a un costado y separado del pie de la Virgen; la criatura no se presenta desnuda como en el original, sino que se encuentra cubierta por un velo.

La interpretación de Bourrély, se representa dentro de una composición piramidal, pero esta no se ubica en el centro de la escena como la pintura original; ya que desplaza el foco de atención de la obra, hacia la izquierda y de esta manera agrega una tercera columna; logrando desplazar el centro atencional de la obra, hacia una simetría axial que rompe con la centralidad de la obra original. La paleta de la obra es más baja que la obra de Bouguereau aunque en general esta mantiene colores similares. El respaldo del banco lo elaboró en color verde, y en relación con la pintura original el tratamiento es neutro. Lo sorprendente es que la obra se encuentra firmada por Bourrély, con color negro, y esta se ubica a la izquierda de la obra. La *Piedad* que también es de su autoría, se encuentra firmada a la derecha con color rojo. Ambas obras llegaron juntas a Mendoza y hoy se encuentran ubicadas en la Capilla del Cementerio. Podemos afirmar que la pintura realizada y firmada por Bourrély es una copia de la obra original de Bouguereau.

¹⁸⁷ *Ibidem*.

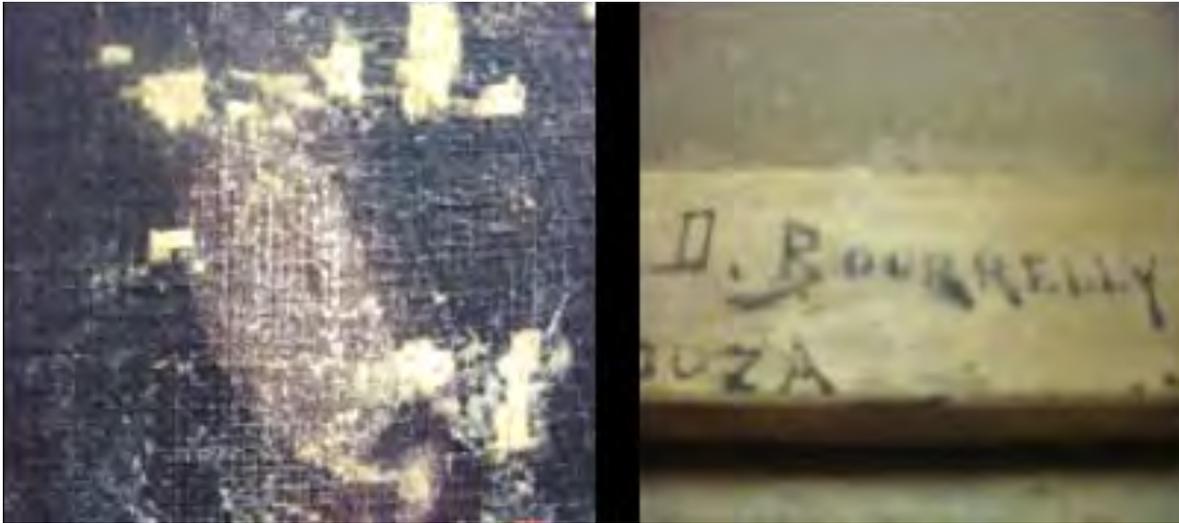


Fig. 59.- Detalles reverso de la obra¹⁸⁸



Fig. 60.- La firma en rojo es la tradicional de todas sus obras¹⁸⁹.

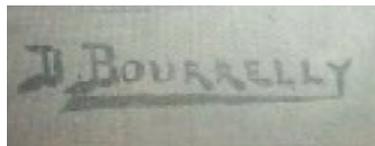


Fig. 61.- firma de D. Bourrély existente en la obra analizada¹⁹⁰.

Pág. siguiente: Fig. 62.- William Adolphe Bouguereau la Virgen de consolación, 1877.¹⁹¹

¹⁸⁸ *Ibidem*.

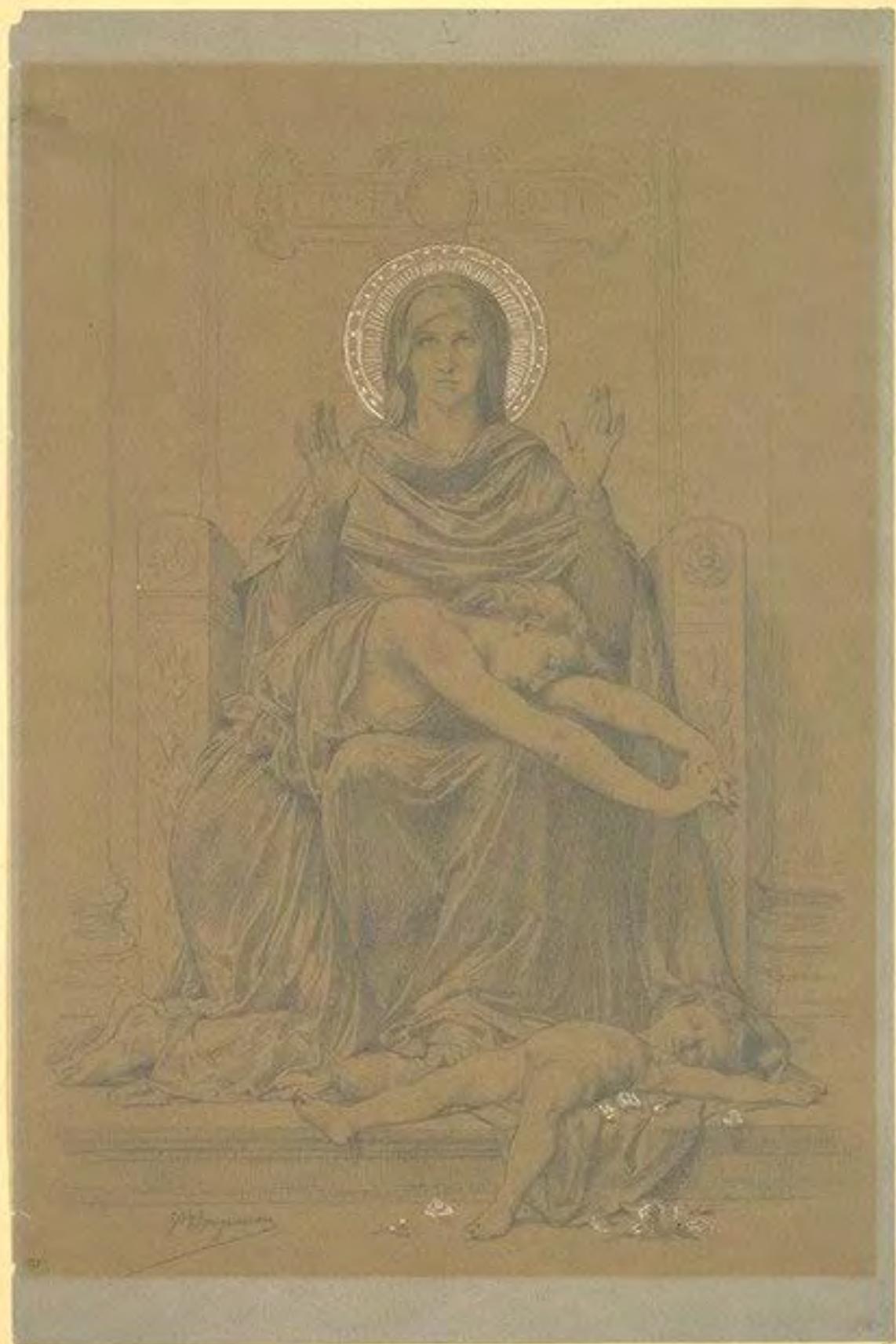
¹⁸⁹ *Ibidem*. Fotografía: Emilce N. Sosa. 2014.

¹⁹⁰ Fotografía gentileza: Lic. Ana Cristina Sonogo, *op. cit.*.

¹⁹¹ Gentileza: *D'études Documentaires Peinture Musée d'Orsay*.



MATER AFFLICTA



Página anterior: Fig. 63.- "Estudio para la pintura de la 'Virgen Consoladora' (salón de 1877). Firmado en la parte inferior izquierda: 'W. Bouguereau ". Vierge consolatrice, RF 22883, Recto Handwritten inventory reference: vol.24, p. 406, Département des Arts graphiques¹⁹²



Fig. 64.- Colección de Dibujos y Miniaturas, colección del Musée d'Orsay, N° de inventario: RF 52749, 21, Département des Arts graphiques¹⁹³

¹⁹²Musee Louvre, Collections, web: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020132971#>, [on line], [2020].

¹⁹³Musee Louvre, Collections, web: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020513738>, [on line], [2020].

Entre algunos de los estudios y bocetos de Bouguereau podemos observar en la (Fig. 63), un estudio de la Virgen de la Consolación publicado recientemente por el Museo Louvre, estudio que se encuentra firmado por su autor. Entre las imágenes de las (Fig. 64 y 65), podemos destacar algunos de sus bocetos o ejercicios de ejecución rápida, en el que se observan algunas poses y algunos perfiles de columnas los que aparecen representados en la obra de la Virgen de la Consolación. Este material es de importancia ya que destaca el proceso creativo del autor.

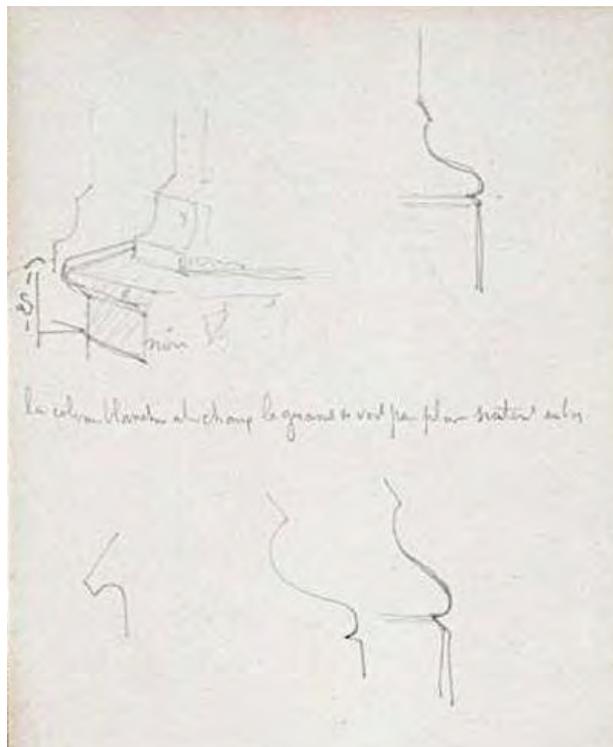


Fig. 65.- Detalles de la Arquitectura Bretona, N° de Inventario RF 52749, 22 Cuaderno presentado por Marie-Pierre Salé en Revue 48/14, n ° 18, primavera de 2004, p. 34, Département des Arts graphiques,¹⁹⁴

¹⁹⁴ Musée Louvre, Collections, web: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020513739>, [on line], [2020].



Fig. 66.- Desirée Bourrély, obra sin título, 1908 aproximadamente.¹⁹⁵

¹⁹⁵ Fotografía: Emilce N. Sosa. 2018.

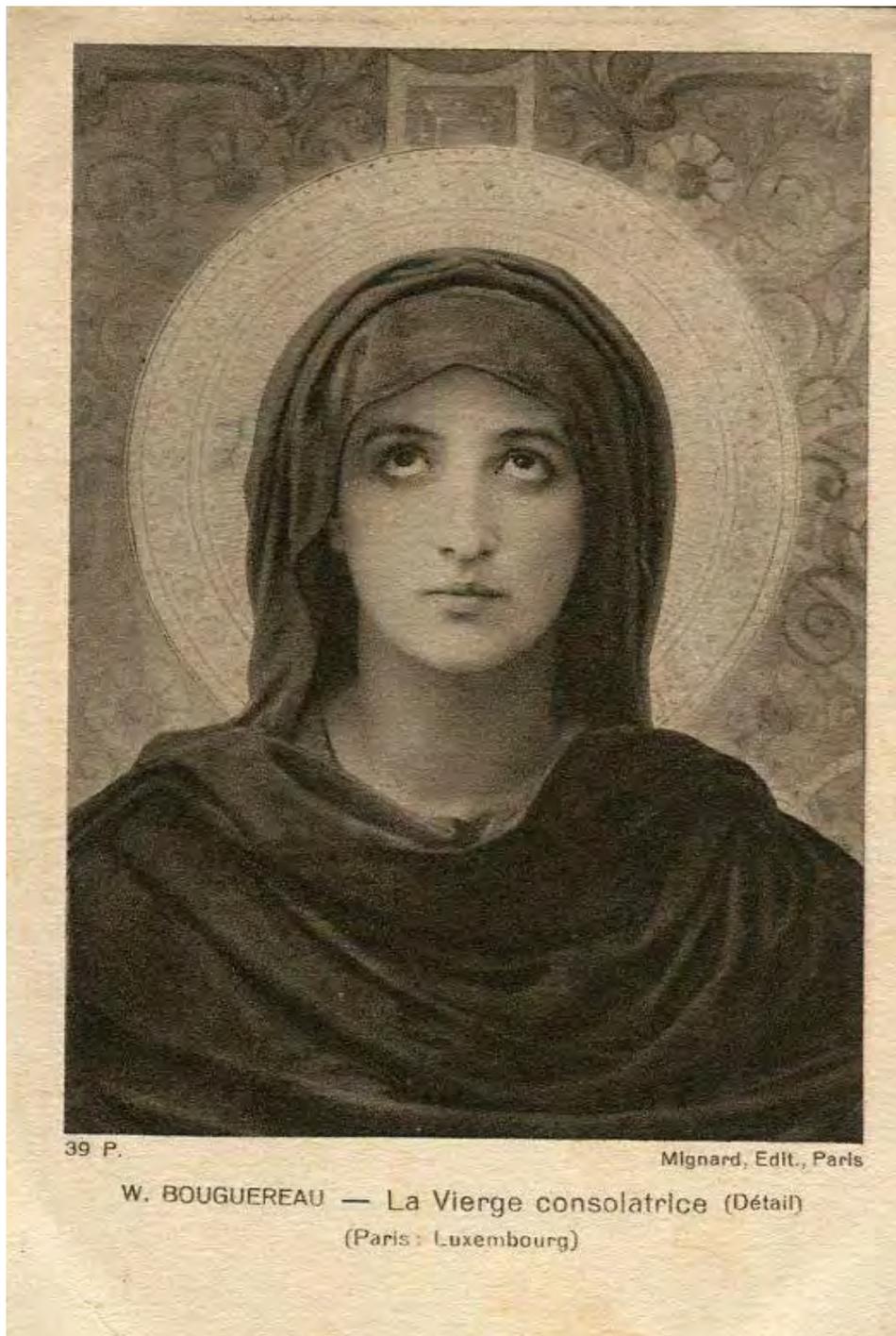


Fig. 67.- Postal ¹⁹⁶

¹⁹⁶Fig. 67 web: https://www.todocoleccion.net/postales-arte/postal-antigua-vierge-consolatrice-por-w-bouguereau-editado-paris-circulada~x37649313#sobre_el_lote [online], [2020].

Durante el proceso investigación de las obras nos encontramos con un gran número de postales e imágenes gráficas en que se representó la imagen de la *Virgen de la Consolatrice*, estas imágenes circularon durante fines del siglo XIX y comienzos del XX. El uso de las postales permitió una forma de comunicación rápida y novedosa que publicitaba acontecimientos, sitios y monumentos en general. En este caso, la imagen de la obra de Bouguereau sirvió para difundir parte de la importante colección de obras que pertenecían al Museo de Luxemburgo. Es por esto que la circulación de la imagen se realizó a través de diferentes tipos de postales o publicaciones como es el caso de *Le Pèlerin*, (Fig. 73 y 74), lo que pone en evidencia la gran demanda en el uso y la circulación de esta imagen durante la época.

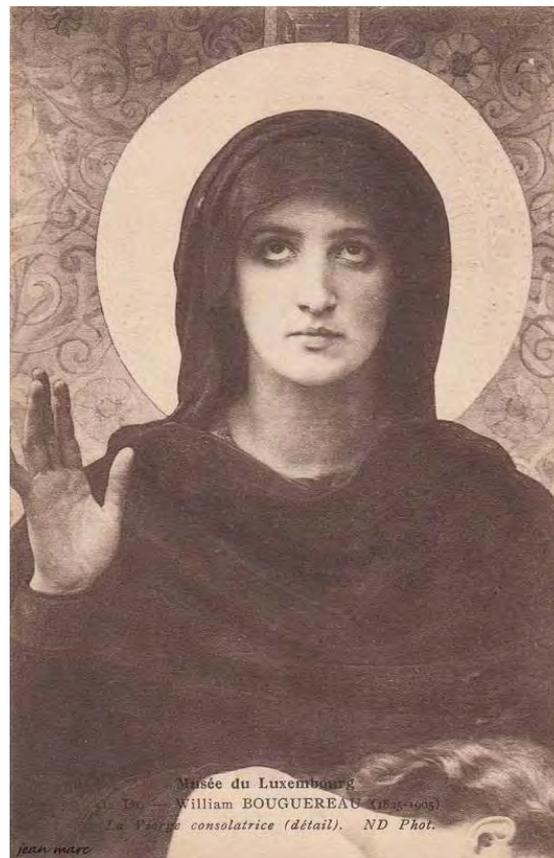


Fig. 68.- Postal ¹⁹⁷

¹⁹⁷ Fig.68, web: <https://www.cparama.com/forum/viewtopic.php?p=185463> [on line], [2020].

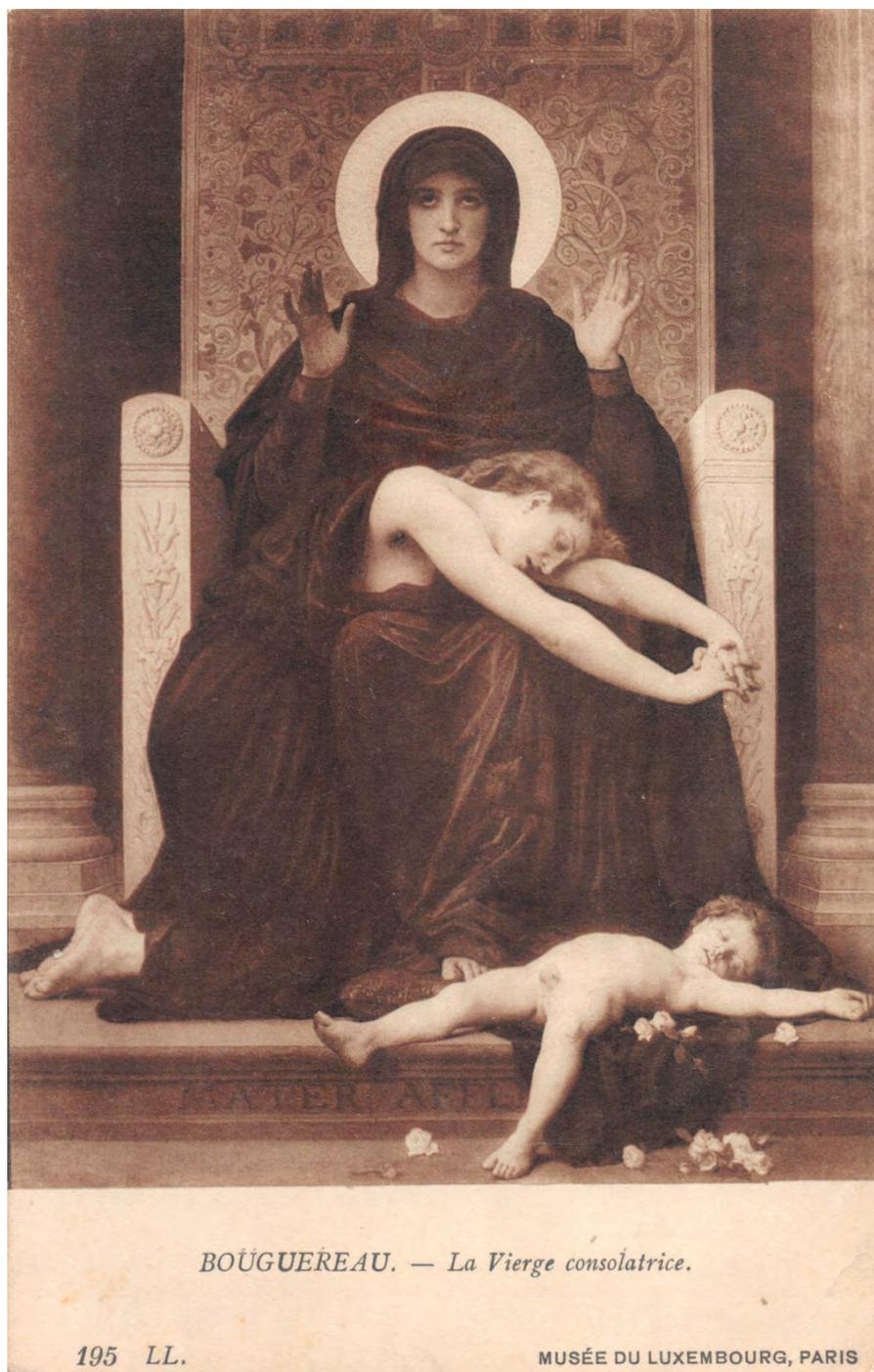


Fig. 69. - Postal (frente)¹⁹⁸

¹⁹⁸Fig. 69, web: <https://picclick.fr/R301366-Musee-de-Luxembourg-Bouguereau-La-Vierge-Consolatrice-274304857478.html#&gid=1&pid=1> [on line], [2020].

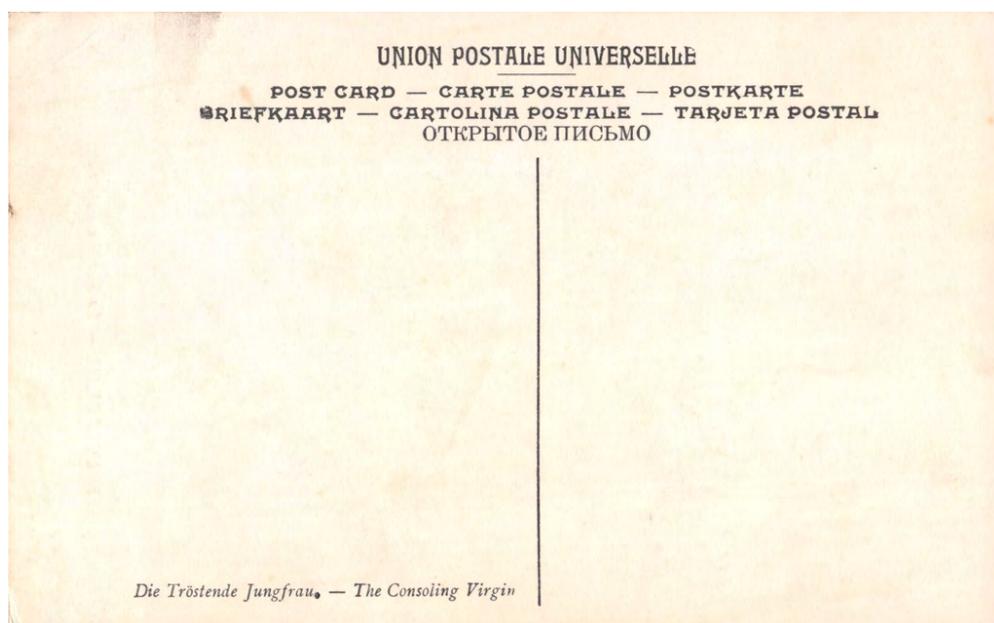


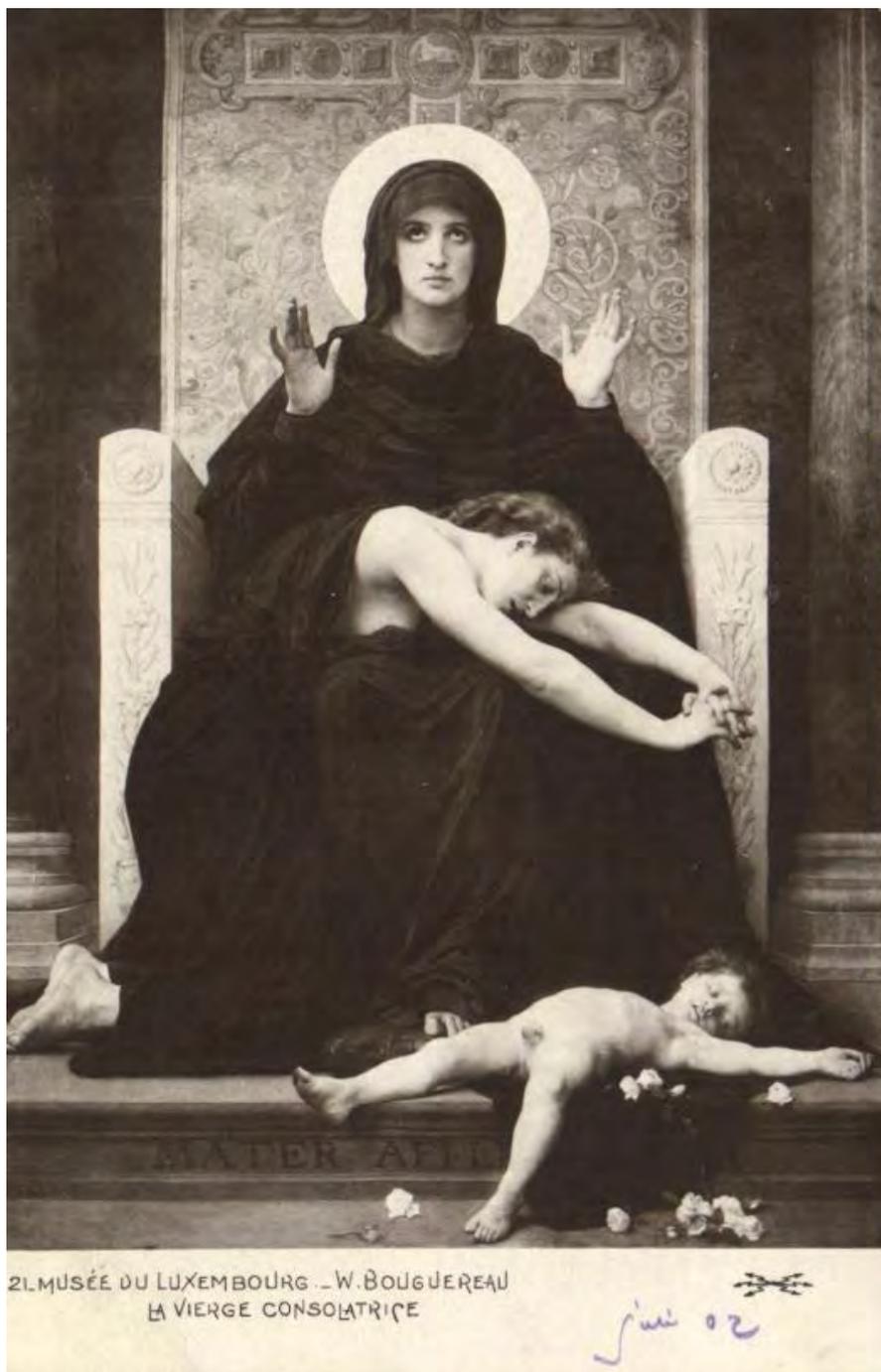
Fig. 70.- Reverso de la postal ¹⁹⁹



Fig. 71.- Otro tipo de Postal ²⁰⁰

¹⁹⁹ Fig. 70, web: <https://picclick.fr/R301366-Musee-de-Luxembourg-Bouguereau-La-Vierge-Consolatrice-274304857478.html#&gid=1&pid=2> [on line], [2020].

²⁰⁰ Fig. 71, web: <https://www.todocoleccion.net/postales-religiosas-recordatorios/francia-ierge-consolatrice-circulada-su-sello-postal-antigua-x49956720> [on line], [2020].



Fi. 72.- Postal ²⁰¹

²⁰¹ Fig. 72, web: <https://www.ebay.fr/itm/CPA-Musee-du-Luxembourg-W-BOUGUEREAU-La-Vierge-Consolatrice-307863-/332028493841> [on line], [2020].



Le Pèlerin

REVUE ILLUSTRÉE DE LA SEMAINE

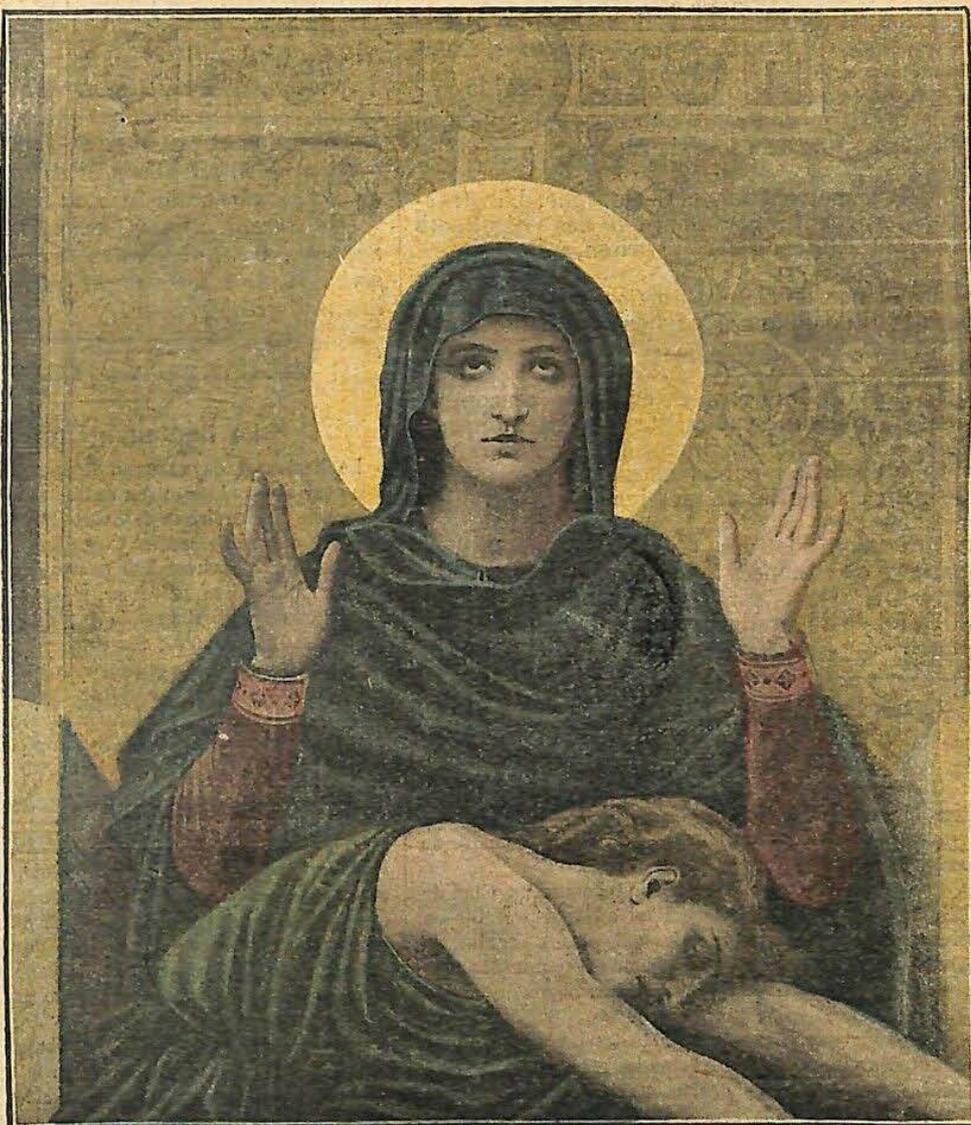
Avec supplément littéraire, politique et agricole

ABONNEMENT ANNUEL	FRANCE	ÉTRANGER
Edition ordinaire...	6 fr.	8 fr.
Edition de luxe.....	10 fr.	10 fr.

Abonnements annuels combinés :

<i>Pèlerin et Vie des Saints.....</i>	7 fr. 20
<i>Pèlerin et Contemporains.....</i>	9 fr. 60
<i>Croix grand format et Pèlerin..</i>	22 fr. »

ADVENIAT REGNUM TUUM RÉDACTION & ADMINISTRATION · 5 RUE BAYARD · PARIS · VIII^{ème}



NOTRE-DAME CONSOLATRICE
(Tableau de BOUGUEREAU.)



39^e ANNEE — N^o 1988.

DIMANCHE 2 MAI 1915.

50

Le Pèlerin

REVUE ILLUSTRÉE DE LA SEMAINE

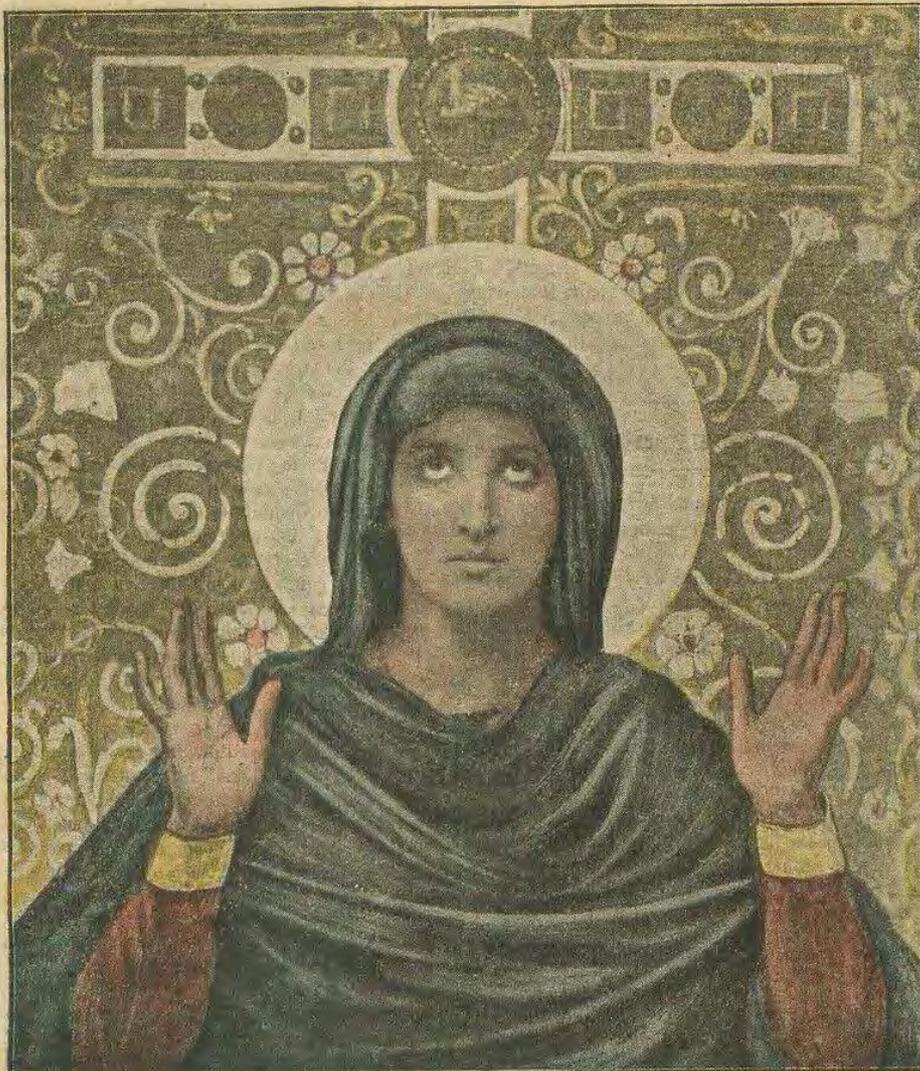
Avec supplément littéraire, politique et agricole

ABONNEMENT ANNUEL	FRANCE	ÉTRANGER
Edition ordinaire...	6 fr.	8 fr.
Edition de luxe.....	40 fr.	40 fr.

Abonnements annuels combinés :

<i>Pèlerin et Vie des Saints</i>	7 fr. 20
<i>Pèlerin et Contemporains</i>	9 fr. 60
<i>Croix grand format et Pèlerin</i> ..	23 fr. »

ADVENIAT REGNUM TUIUM RÉDACTION & ADMINISTRATION - 5 RUE BAYARD - PARIS - VIII^{ème}



La Vierge consolatrice (détail d'un tableau de BOUCHEREAU).

Páginas anteriores (113 y 114), Fig. 73 y 74.- *Le Pèlerin*, (1911 y 1915)²⁰²

Apareció en 1910 un anuncio en el que se publicaba que D. Bourrély había regresado a la provincia desde Buenos Aires y ofrecía la realización de retratos y clases de arte en su taller. Entre la gran cantidad de retratos realizados se destaca los de la clase política provincial, entre ellos encontramos los de los gobernadores mendocinos que hoy se encuentran en la Legislatura provincial y forman parte del acervo patrimonial de Mendoza. Entre ellos se destaca Federico Maza, Luis Molina, Melitón Arroyo, Arístides Villanueva, Joaquín Villanueva, Rufino Ortega, Federico García, Pedro Anzorena, Enrique Day, Conrado Céspedes, Dioclesio García, Oseas Guiñazú entre otros. Además, retrató a las damas Patricias, y a Remedios Escalada de San Martín. Entre otras figuras relevantes retrató a Isidro Maza y Tomás Godoy Cruz; todas estas obras se ubican tanto en Casa de Gobierno como en la Junta de Estudios Históricos de la provincia, además de las obras que se encuentran en la Legislatura provincial.²⁰³

Otra obra de importancia fue la realizada en *Jockey Club* el 1 de agosto de 1914, la que obtuvo muy buena crítica de los medios²⁰⁴.

Si bien el legado de obras en Mendoza es sumamente importante, la figura de Desirée Bourrély se desvanece hacia los años veinte, por lo que no se encuentra información sobre su paradero, por lo que no se puede afirmar si regresó a la ciudad de Talca o simplemente volvió a Francia.

²⁰² *Le Pèlerin* (1911), web: <https://picclick.fr/Vierge-consolatrice-Mus%C3%A9e-des-Beaux-Arts-de-William-Bouguereau-303911296477.html#&qid=1&pid=1> [on line], [2020].

Le Pèlerin (1915), web: https://www.picclickimg.com/d/l400/pict/324453139301/_WWI-Vierge-consolatrice-de-William-Bouguereau-peintre-France.jpg [on line], [2020].

²⁰³ Marta Gómez de Rodríguez de Brito. *Mendoza y su Arte en la Década del 10*, (Mendoza: IHA, EDIFYL, UNCuyo, 2008), pp. 141-147.

²⁰⁴ Marta Rodríguez de Brito. "Extranjeros en el campo de las plásticas a principios de siglo en la Provincia de Mendoza, op. cit., p. 106.



Fig. 75.- Desirée Bourrély"Museo del Pasado Cuyano Óleo sobre tela²⁰⁵

²⁰⁵ Fotografía: Emilce N. Sosa. 2012.



Fig. 76.- Desirée Bourrély"Museo del Pasado Cuyano Óleo sobre tela²⁰⁶

²⁰⁶ Fotografía: Emilce N. Sosa. 2012.

Bouguereau



Fig. 77.- Autorretrato W. Bouguereau²⁰⁷

Si bien Mendoza no cuenta con ninguna producción de William Bouguereau encontramos una referencia en el Museo Nacional de Bellas Artes de la obra el *Primer Duelo*, que llegó a Buenos Aires en 1892 a través de Francisco Uriburu²⁰⁸. De igual manera es importante para nosotros reconocer que las obras que existen en nuestra provincia fueron realizadas en base a dos de sus obras por artistas viajeros.

²⁰⁷ Fig. 76, web:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/dd/Self_portrait%2C_by_William_Bouguereau.jpg [on line], [2019].

²⁰⁸ Museo Nacional de Bellas Artes, web: <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/2770/> [on line], [2019].

Bougereau nació el 30 de noviembre de 1825 y murió el 19 de agosto de 1905 en *La Rochelle*, Francia. Fue uno de los grandes maestros de la escuela Romántica, se destacó por su gran maestría en la formas de representación del cuerpo humano. Fue un pintor universal, que dio a su obra un gran sentido dramático. Bougereau estudió con Picot, y luego ingresó a la Escuela de Bellas Artes de París. En 1850 ganó el *Gran Premio de Roma*, y una beca para estudiar en Italia. A su regreso en París, logró una segunda medalla en el Salón de 1854. En 1857 el emperador Napoleón III le encargó un retrato de él y de la emperatriz. Fue un gran defensor de la tradición pictórica y fue un gran crítico del movimiento del *Salón de los Rechazados* en 1863, un ejemplo de ello fue la fuerte crítica a Manet con su obra *Déjeuner sur l'Herbe*²⁰⁹. Enseñó en la Academia *San Julián*, en 1865 destacándose por alentar la formación femenina en las artes. También se desempeñó como miembro del jurado Ferias, exposiciones universales. El 8 de enero de 1876, Bouguereau fue elegido *Miembro de la Academia Francesa de Bellas Artes, ocupando el sillón N°14 de pintura*. El gobierno francés le entregó en 1888 el control administrativo del Salón de París a los artistas; como resultado se fundó la Sociedad de Artistas Franceses, siendo Bouguereau primer presidente del departamento de pintura. En 1903 fue nombrado "Gran Oficial" de la Legión de Honor. Su obra no logró tener una gran trascendencia a través del tiempo, dado el surgimiento de los movimientos vanguardistas; aunque su firme defensoría de la tradición artística le trajo grandes opositores²¹⁰. Esto condujo al establecimiento del "*Salon des Refusés*"²¹¹, visto como sinónimo del nacimiento del arte de vanguardia; con este movimiento logró grandes críticos a su obra entre los que se destacan artistas como Gauguin, Cézanne o Van Gogh. A pesar de la crítica de los jóvenes vanguardistas fue un artista muy reconocido, que logró un gran éxito sobre todo en Estados Unido.²¹²

²⁰⁹ *Almuerzo sobre la hierba*.

²¹⁰William-Adolphe Bouguereau - Biografía y legado, web: https://www.theartstory.org/artist/bouguereau-william-adolphe/life-and-legacy/#legacy_header [on line], [2019].

²¹¹ Salón de los rechazados.

²¹² Centro Documental Museo d'Orsay



Fig. 78.- Bouguereau junto a sus estudiantes en 1903 en la Academia San Julián²¹³

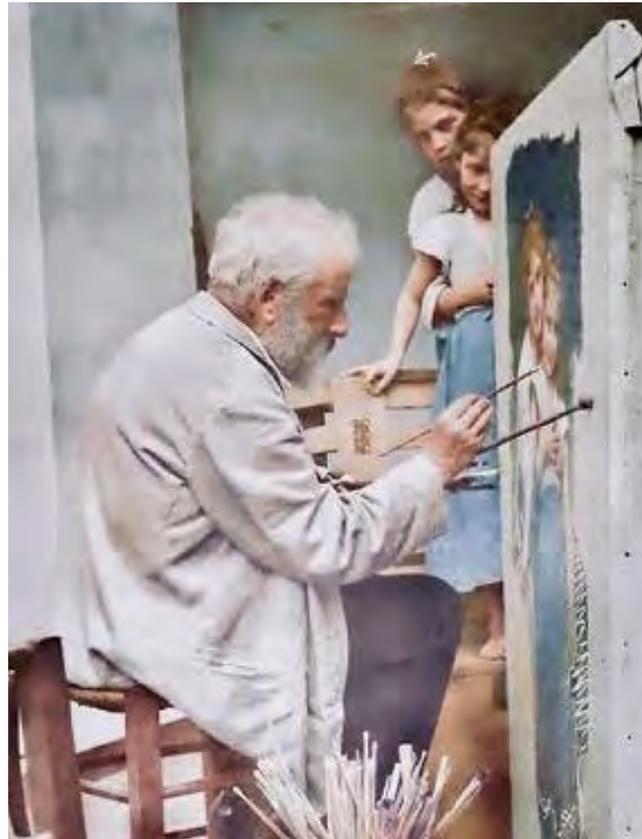


Fig. 79.- Bouguereau

²¹³Fig. 78 y 79, web: https://www.theartstory.org/artist/bouguereau-william-adolphe/life-and-legacy/#legacy_header [on line], [2019].

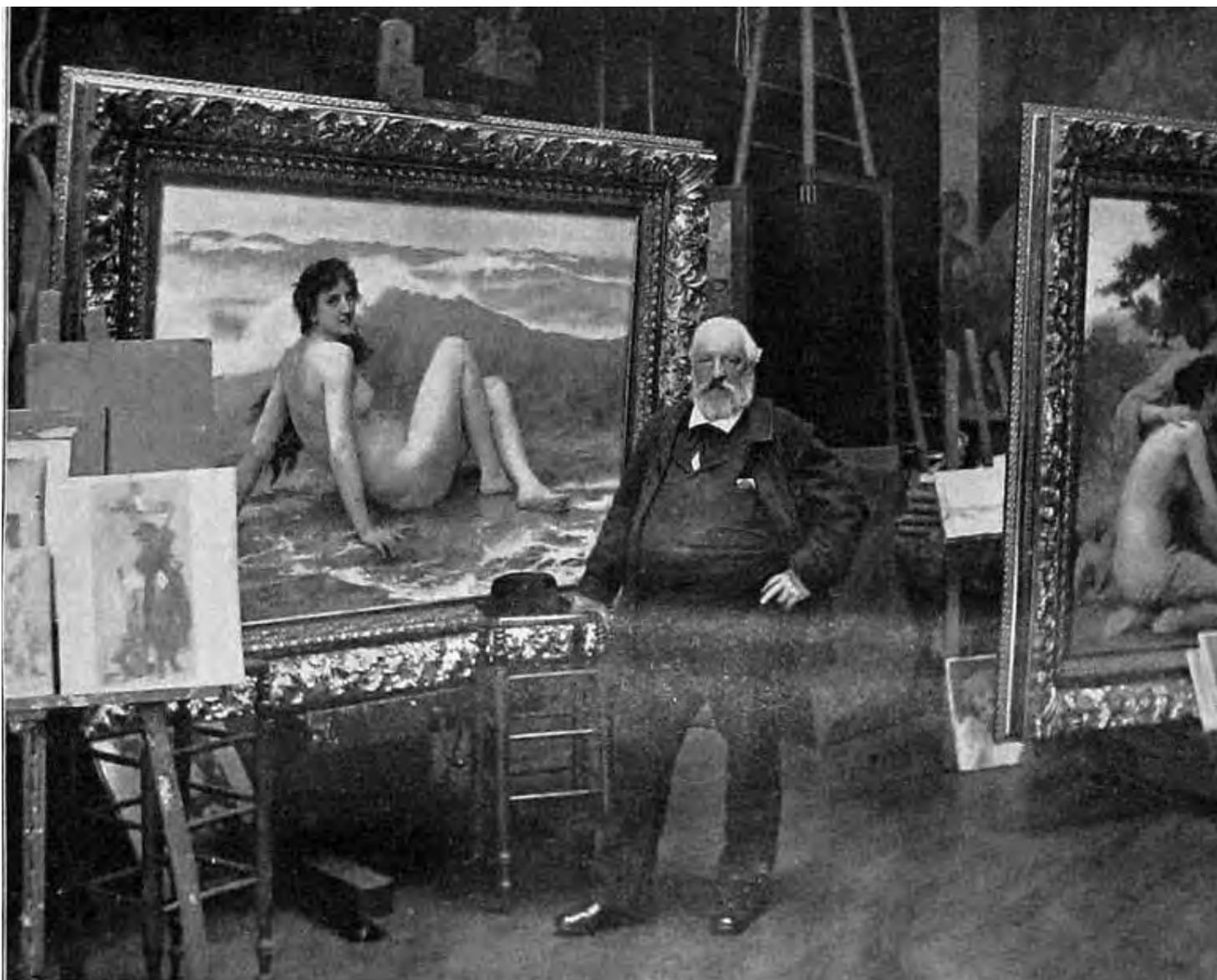


Fig. 80. – Bouguereau Supplement *The Graphic*, 21 de diciembre de 1901²¹⁴

²¹⁴ Fig. 80, web: <https://www.ebay.fr/itm/143979918754?mkevt=1&mkcid=1&mkrid=709-53476-19255-0&campid=5338722076&toolid=10001> [on line], [2020].

7. Más de cien años después

Esta propuesta investigativa nos sorprendió en su inicio, dada la situación de los encargos y el haber determinado que las obras exhibidas fueron el resultado de dos copias del académico francés William A. Bouguereau. De este modo enfatizamos el aporte de este trabajo, ya que ha permitido la identificación de las obras como copias del artista, otorgando una contribución, ya que en la actualidad no existen antecedentes que sirvan de fundamento a este estudio. Esta propuesta generó nuevos interrogantes en cuanto a las obras, con respecto al encargo, y sobre todo a la falta de documentación que nos permitiera clarificar determinadas posturas sobre las obras. De este modo, se abre una nueva cantidad de propuestas investigativas que podrán generar a futuro nuevos enfoques y discusiones.

Las obras que se llevaron a cabo durante el siglo XIX y XX a través de la gestión de la Comisión Filantrópica, tuvieron como fin generar la modernización del espacio sagrado de la ciudad de Mendoza, con la intención de ponerse acorde con los movimientos modernos de la época, y lograr así, la impronta neoclásica de las grandes ciudades, que también se había iniciado en la Argentina. Este concepto surgió a través de la presencia de fachadas majestuosas, y un claro ejemplo de este movimiento arquitectónico es la construcción del Congreso Nacional en Buenos Aires (1898), o el Cementerio General de Santiago de Chile, donde el desarrollo de la arquitectura neoclásica que en palabras de Alberto Nicolini “*fue tan poderosa*”;²¹⁵ otra fachada del mismo estilo es la del Cementerio de la Recoleta llevada a cabo en 1881, cuyo parámetro o referencia se

²¹⁵ Alberto Nicolini. “Neoclásico Tardío en Hispanoamérica”, en: *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “ Mario J. Buchiazzo”* N° 35-36 (Buenos Aires: UBA, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, 2000-2001), p. 108.

tomó para el desarrollo del proyecto para el cementerio de la ciudad de Mendoza, a través de su Plano General.

Podemos presuponer que, dada la recaudación de la comisión Filantrópica, el dinero no alcanzó para toda la propuesta proyectada. Y entendiendo que los aportes del Estado provincial y del municipio fueron considerados como “simbólicos”, el proyecto tuvo que ceñirse a un presupuesto inferior y reducir así, el desarrollo de las obras a un 50%, de esta manera sólo se logró edificar la capilla.

Entendemos que la comisión encargada de las obras, adquirió las pinturas que en ella se conservan para su ornato; para ello fue necesario el encargo de tres obras pictóricas, las que fueron solicitadas a dos artistas que en ese momento se encontraban en la provincia. Estas acciones serán parte de la propuesta social de modernización de la ciudad de Mendoza, pero la que a su vez se encontró muy arraigada al conservadurismo de la sociedad.

Otro elemento importante y que no ha podido determinarse es, si los comitentes realizaron el encargo propiamente dicho de las “copias”. Dado que no se ha encontrado ningún tipo de documentación que haga referencia a recibos, contratos y/o cualquier tipo de documentación que permitiera respaldar el encargo de las obras, sólo hemos podido acceder al relato de fuentes periodísticas y a registros de carácter público, los que no cuentan con mayores detalles.

El concepto de copia que hemos abordado nos permite comprender que ha sido utilizado como una herramienta de aprendizaje de los grandes maestros. Y que, hasta la primera década del siglo XX, se mantuvo vigente en los principales museos del mundo, a través de salas para artistas y copistas²¹⁶.

Teniendo en cuenta que estas copias fueron un elemento en la construcción de las primeras colecciones públicas del estado y su adquisición se realizó a través del gobierno de la provincia de Mendoza, el que buscó modernizar con aires afrancesados la ciudad y el parque. Esto se llevó a cabo a través de la compra de

²¹⁶ M^a Cristina Barroso Gutiérrez, *op. cit.*, pp. 19-95.

copias y calcos traídos de Europa. Las compras se realizaban por catálogo y esta era una práctica muy común en el período. Ya que la adquisición de obras de arte tenía un valor diferenciado con respecto a las copias, y ante la necesidad de adquirirlas, estas resultaban un elemento más accesible. Debemos destacar que desde 1861 a 1900, la provincia estuvo sumergida en una gran emergencia económica desde el terremoto de 1861, hasta las epidemias las que se extendieron hasta el siglo XX.



Fig. 81.- Fachada original de la Capilla de Nuestra Señora del Rosario, circa 1915



Fig. 82.- Capilla de Nuestra Señora del Rosario²¹⁷

²¹⁷ Fotografía: Emilce N. Sosa. 2018.

Este tipo de obras, permitió en muchos de los casos construir un capital cultural en medio de un proceso de modernización, vinculado a una ideología, y a la construcción de la identidad de la sociedad mendocina, entendiendo que el proceso de modernización y progreso fue una propuesta movilizadora después del terremoto de 1861, haciéndose presentes en diferentes obras de carácter público.

A ciento veinte años, la sociedad mendocina “valora y declara su legado cultural” como parte de su acervo Patrimonial Cultural Mendocino.



Fig. 83- Municipalidad de la Capital evaluación de la etapa intervención del marouflge de Bergamaschi²¹⁸

²¹⁸ Fig. 83, web: Municipalidad de Capital <https://i.pinimg.com/originals/cd/7f/9f/cd7f9f2038ff8d9e54e2497d18f645d7.jpg> [on line], [2019]



Fig. 84. - Marouflage de Antonio Bergamaschi, sin título. Gentileza Lic. Cristina Soneg¹⁸⁸



William Bouguereau

Llega a Mendoza de la mano de pintores viajeros

Página anterior:

Fig. 85.- Mural durante el hallazgo. Fotografía: E.N. Sosa.

Fig. 86.- Mural restaurado. Fotografía: C. Sonego.

8. Bibliografía

- ALFARO LÓPEZ, Héctor G. y RAYA ALONSO, Graciela L.. *La fotografía en el contexto de cambio: retos y perspectivas*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2019.
- Archivo General de la Nación, *caja: 1526, Inv:137809*.
- Archivo General de la Nación, *Inv: 137804*.
- *Anuario del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración*. N° 2, España: 1902, en web: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0005311497&search=&lang=es>, [on línea], [2019].
- BASULADO, Vicente. *Enciclopedia del Arte en América. Biografías*, Buenos Aires: Omeba, 1968.
- BARROSO Gutiérrez, M^a Cristina. *Los copistas del museo del prado. La revalorización de la copia de maestros en el aprendizaje del artista. La importancia de la copia*, Tesis de Doctorado, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2017, web: <https://repositorio.uam.es/handle/10486/679907> [on line], [2019].
- BAYÓN, Damián. *Historia del Arte Hispanoamericano, siglos XIX y XX*, México: Alhambra, 1988.
- BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica*, México: Itaca, 2003.
- BOUGUEREAU William-Adolphe, *Biografía y legado*, web: https://www.theartstory.org/artist/bouguereau-william-adolphe/life-and-legacy/#legacy_header [on line], [2019].
- CABALLERO, Luis C.. *Acerca de los orígenes del Cementerio de la Capital de Mendoza*, Mendoza: EDIFYL, UNCuyo, 2006.

- CASABO ORTÍ, María Ángeles. *Estafa en la obra de arte*, Murcia: Departamento de Historia Jurídica y Ciencias penales y criminalológicas, Universidad de Murcia, 2014, web: <https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/146189/TMACO.pdf?sequence=1> [on line], [2019].
- Consejo de Museos. Paris, Web: <http://www.alienor.org/collections-des-musees/fiche-objet-151085-une-ame-au-ciel> , [on line], [2019].
- CORREAS, Edmundo. *Por la cultura de Cuyo*, ed. Sócrates, Buenos Aires, 1943.
- CUETO, Adolfo O.. *Felipe "Rutini. Arquetipo del empresario moderno (1885-1919)"*, en: Cueto Adolfo O., *Historia de la Vitivinicultura a través de sus protagonistas*, Mendoza: EDIFYL, 2009.
- DANTON, Arthur. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde con la historia*, España: Paidós, 1999.
- *D'études Documentaires Peinture Musée d'Orsay*.
- *Diccionario General de Derecho Canónico*, Otaduy, Javier, Antonio Viana y Joaquín Sedano, (Pamplona: Aranzadi - Instituto Martín de Azpilicueta, Facultad de Derecho Canónico, Universidad de Navarra, 2012, v. III,), web: http://www.carrasco-terrizza.com/fabrica_de_iglesia_dgdc.htm, [on line], [2019].
- Galería Uffizi, web: <https://www.virtualuffizi.com/es/bernardino-luini.html> , [on line], [2020].
- GARCÍA, María Egea. "La falsificación de arte en torno al siglo XIX: el caso francés y sus consecuencias", en: *e-rph, Estudios Generales, Estudios 1*, España: Universidad de Granada, 2011, web: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/erph/article/view/3409>, [on line], [2019].
- GIANNOTTI, Pablo; CHIAVAZZA, Horacio; MANSEGOSA, Daniela; BONTORNO, Enzo; GUARDIA, Nicolás y FRANCALANCIA, Florencia. "¿Dónde estuvieron las primeras iglesias? Arqueología del cementerio público de la capital de Mendoza" en: *Vestígios, Revista Latino-Americana de Arqueologia Histórica*, Vol. 13, Nº 1, 10.31239/vtg.v1i13.14934, web: https://www.researchgate.net/publication/335515634_Donde_estu

vieron las primeras iglesias Arqueología del cementerio publico de la capital de Mendoza [on line], [2020].

- GÓMEZ de RODRÍGUEZ BRITOS, Marta. "Extranjeros en el campo de las artes plásticas a principios del siglo en la provincia de Mendoza", en: *Cuadernos de Historia del Arte*, N°12, Mendoza: IHA, EDIFYL, UNCuyo, 1986/87.
- GÓMEZ de RODRÍGUEZ BRITOS, Marta. "La presencia italiana en el campo artístico-docente al comenzar el siglo en la Prov. De Mendoza. Julio Nenciolini", en: *Revista de Estudios Regionales N° 5*, Mendoza: CEIDER, EDYFIL, UNCuyo, 1990.
- GÓMEZ de RODRÍGUEZ BRITOS, Marta. GÓMEZ de RODRÍGUEZ BRITOS, Marta. "Una visión artística de la década del '90 en Mendoza. El pintor Antonio Bergamaschi", en: *Primer encuentro de Historia Argentina y Regional Tomo II, Repensando el '90*, Mendoza: IHA, EDIFYL, UNCuyo, 1991.
- GÓMEZ de RODRÍGUEZ BRITOS, Marta. *Mendoza y su arte en la década del '20*, (Mendoza, IHA, EDIFYL, UNCuyo, 1999), pp. 11-22.
- GÓMEZ de RODRÍGUEZ BRITOS, Marta. *Mendoza y su Arte en la Década del 10*, Mendoza: IHA, EDIFYL, UNCuyo, 2008.
- GUIÑAZÚ, Morales. *Historia de la Cultura de Mendocina*, Mendoza: Best Hermanos, 1943.
- GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. *El papel de las artes en la construcción de las identidades nacionales en Iberoamérica*. *Historia Mexicana* (México: ISSN 0185-0172, Vol. 53, N° 2, 2003), web: <https://www.ugr.es/~rgutierr/PDF1/070.pdf>, [on line], [2019].
- HUDSON, Damián. *Recuerdos Históricas de Provincia de Cuyo*, Mendoza: Revista mendocina de ciencias, 1931.
- JAMES David. *Monvoisin*, Buenos Aires: Enecé, 1949.
- *Le Pèlerin* (1911), web: <https://picclick.fr/Vierge-consolatrice-Mus%C3%A9e-des-Beaux-Arts-de-William-Bouguereau-303911296477.html#&qid=1&pid=1> [on line], [2020].

- Le *Pèlerin* (1915), web: https://www.picclickimg.com/d/l400/pict/324453139301_WWI-Vierge-consolatrice-de-William-Bouguereau-peintre-France.jpg [on line], [2020].
- MALJLUF, Natalia. "De cómo reemplazar a un rey: retrato, visualidad y poder en la crisis de la independencia (1808-1830)", en: *Revista Histórica*, Vol. 37, Núm. 1, (Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2013), web:<http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/historica/article/view/7642> [on line], [2019].
- MALOSSETTI, Laura. *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires: Fondo de la Cultura económica, 2001.
- MARIANETTI, Benito. *Mendoza la bien plantada*, Mendoza: Sílabas, 1973.
- MATHUS Hoyos, Alejandro. *Ojeada retrospectiva sobre la pintura en Cuyo*, Buenos Aires, 1937.
- *Memoria Municipal de la Ciudad*, 1888.
- Museo Nacional del Prado. *Underwood and Underwood. Estereoscopía*, 90 x 178 mm, Colección Madrid Antiguo, web: <https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/el-grafoscopio-un-siglo-de-miradas-al-museo-del/81bfb972-aade-4c24-93b2-dbd7e26e5e4a> [on line], [2019].
- Museo Nacional del Prado, web: <https://twitter.com/museodelprado/status/873121640816689153?lang=fr> [on line], [2019].
- Musée d'Orsay, París, 2018.
- *Musée d'Art et d'Archéologie du Périgord*, Francia, Web: <https://www.perigord.com/es/listings/sites-touristiques-visites/musee-dart-et-darcheologie-du-perigord/> [on line], [2018].
- Museo de arte y Arqueología del Périgord Es el más antiguo del Departamento de la Dordoña, Francia. Web:

<https://www.perigord.com/es/listings/sites-touristiques-visites/musee-dart-et-darcheologie-du-perigord/> , [on line], [2016].

- Museo Nacional de Bellas Artes. *Copias & Citas*, Chile: Dibam, <https://www.mnba.gob.cl/617/w3-article-64827.html? noredirect=1> [on line], [2019]. PAGANO, José León. *Historia del Arte Argentino*, Buenos Aires: Iglesias de Matera, 1944.
- *Musee Louvre*, Paris, 2020.
- *Musee Louvre, Collections*, web: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020132971#> , [on line], [2020].
- *Musee Louvre, Collections*, web: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020513739>, [on line], [2020].
- *Musee Louvre, Collections*, web: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020513738>, [on line], [2020].
- NICOLINI, Alberto. "Neoclásico Tardío en Hispanoamérica", en: *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buchiazzo"* N° 35-36 (Buenos Aires: UBA, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, 2000-2001).
- NACARATO, Vicente. *Cincuenta años de pintura mendocina*, inédito: "Esbozo sobre la vida y obra de Fidel de Lucía", núm. 5 de las publicaciones del Departamento de Extensión Universitaria de la U.N.C., imp. D'Accurzio, Mendoza, 1965.
- PAGANO, José León. *Historia del Arte Argentino*, Buenos Aires: Iglesias de Matera, 1944.
- PAYRÓ, Julio E.. *23 pintores de la Argentina. 1810-1900*. Buenos Aires: Editorial Universitaria Universidad de Buenos Aires, 1962.
- PEÑUELAS I. REIXACH, Lluís. "Las obras de arte falsas", en: *III Encuentro Profesional sobre Lucha contra el Tráfico Ilícito de Bienes Culturales. El mercado del arte como agente protector del Patrimonio Histórico*, España: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2015, web: <http://www.luispenuelas.com/wp-content/uploads/2014/06/Las-obras-de-arte-falsas-Luis-Penuelas-Reixach-Autoria-autenticacion-y-falsificacion-de-las-obras-de-arte.pdf> [on line], [2019].

- PONTE, Ricardo. Centenario Parque San Martín (1896/1996). Capítulo: El Parque Público del Oeste. la obra emblemática de la dirigencia mendocina, en: *Centenario Parque General San Martín. 1896 – 1996*” Tomo 1. Publicación del Ministerio de Ambiente y Obras Públicas del Gobierno de Mendoza, (Mendoza: Zeta Editores, 1996), pp. 27-50, web: http://jorgericardoponte.com.ar/new/?page_id=460 [on line], [2019].
- PONTE, Ricardo. *El Carmen. 1895-2005. Hospital de la Filantropía. El tránsito de la caridad a la seguridad social*, Mendoza: Edición “Ciudad y Territorio” del INCIHUSA-CONICET y OSEP, 2005.
- PETRIELLA, Dionisio y SOSA MIATELLO, Sara. *Diccionario Biográfico Italo-Argentino*, Buenos Aires: Dante Alighieri, 1976.
- PRIETO, María y Abraham, Elena, *Caminos y comercio como factores de cambio ambiental en las planicies áridas de Mendoza (Argentina) entre los siglos XVII y XIX*, Jornadas de Historia Económica, Tucumán, (Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2000), web: <http://revista-theomai.unq.edu.ar/numero2/artprieto2.htm> [on línea], [2014].
- *Primer Censo Municipal de Población de la Ciudad de Mendoza*, levantado el 1º de octubre de 1903 bajo la administración de Manuel Ceratti, Mendoza: Cárdenas, 1904.
- RAFFA, Cecilia. *Plazas fundacionales: el espacio público mendocino entre la técnica y la política 1910-1943*, (Mendoza: Guaymallén, 2016).
- Registro, "Italia Nati e Battesimi, 1806-1900," data base, FamilySearch (<https://familysearch.org/ark:/61903/1:1:XVBC-PS4>: 10 February 2018), Eugenio Antonio E Maria Bergamaschi, 10 Feb 1853; citing Concordia sulla Secchia, Modena, Italy, reference 20, p 11; FHL microfilm 1,355,620, LBK8-PRW.
- Registros del Centro de Estudios Migratorios latinoamericanos. web: <https://cemla.com/buscador/> [on line], [2019].
- RODRÍGUEZ VILLEGAS, Hernán. *Fotógrafos en Chile durante el Siglo XIX*, (Chile: Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico, 2001, web:

<http://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/mc0014657.pdf>
[on línea], [2018].

- ROIG, Arturo A.. *Breve Historia intelectual de Mendoza*, Mendoza: Terrunio, 1996.
- ROIG, Arturo. "la entrada del siglo. La Argentina en los años 1880-1914", en: *La Argentina del 80 al 80. Balance social y cultural del siglo*, (México: UNAM,1993).
- ROMERA DE ZUMEL, Blanca y GÓMEZ DE BRITOS, Marta. *Las Artes Plásticas en Mendoza. Estudio Generacional 1850-1910*, (Mendoza: UNCuyo, 1999).
- ROMERA DE ZUMEL, Blanca. "El Arte en Mendoza en el siglo XIX. Exposiciones oficiales", en: *Cuadernos de Historia del Arte N°8*, (Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras, UNCuyo – IHA, 1969).
- ROMERA DE ZUMEL, Blanca. núm. 3 de la publicación del Departamento de *Ramón Subirat*", Mendoza, 1963.
- ROMERA DE ZUMEL, BLANCA. "La pintura en Mendoza en el Siglo XIX: Javier de Verda", en: *Cuadernos de Historia del Arte*, N° 7, Mendoza: IHA, EDIFYL, UNCuyo, 1968.
- DE SAN MARTÍN, José B. José B.. *Mendoza de Ayer. Mendoza de Mañana. Contribución al estudio de múltiples problemas industriales, de solidaridad social y de estética*, Mendoza: Best Hermanos, 1940.
- *Segundo Censo de la República Argentina, 10 de mayo de 1895, Vol. II*, (Buenos Aires: taller tipográfico de la Penitenciaría Nacional, 1898), 375 -377.
- SONEGO, Ana Cristina. *Investigación para la Documentación del Proceso de Restauración de las Pinturas s/tela del Autor Bergamachi*, Buenos Aires: Disertación, 2011.
- SOSA, Emilce N.. *Vida y Muerte en Mendoza 1787-1923. El sincretismo Cultural a través de la funebria mendocina*, (Mendoza: EDIFYL, 2015).

- SOSA, Emilce N.. "Arte y pasatiempo. Una crónica artística en el siglo XIX", en: *Horizontes revolucionarios. Voces y cuerpos en conflicto*, Buenos Aires: Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género (FFyL - UBA), Instituto de Investigaciones Gino Germani (FSOC-UBA), Cátedra de Géneros y Sexualidades (UNQ), XIII Jornadas Nacionales de Historia de las mujeres, VIII Congreso iberoamericano de Estudios de género, 2017.
- SOSA, Emilce N.. *Informe de investigación solicitado por la Dirección de Patrimonio Cultural de la Ciudad de Mendoza, para su declaratoria*. El 23 de diciembre del 2004 a través del Decreto del Gobernador de la Provincia Ing. Julio Cobos, fue declarado "Bien Patrimonio Histórico de la Provincia de Mendoza al sector más antiguo del Cementerio de la Capital "y a la "Capilla Histórica Nuestra Señora del Rosario" en su artículo 1º Según Decreto N° 2735 del 23 / 12 / 2004. Publicado en el *Boletín Oficial* el 18 de enero del 2005 N° 27.
- SOSA, Emilce N.. *Un siglo de arte en el cementerio de la Capilla de Nuestra Señora del Rosario: (Tesis de Maestría)*, (Mendoza: Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo, 2005) web: <https://bdigital.uncuyo.edu.ar/2982>, [on line], [2018].
- VERSELLONE, Federico. *La estética del siglo XIX*, España: Rogar, 2004.
- VILLALOBOS, Delia. "Contribución al estudio de la obra pictórica del siglo XIX en Mendoza", en: *Cuadernos de Historia del Arte*, N° 2, Mendoza: EDIFYL, UNCuyo, 1962.
- VICUÑA MAKENA B. *Revistas de las Artes y las Letras*, T II, N°9, (Santiago: La ilustración, 1884), Academia de pintura 1849 en Memoria Chilena, web: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-543.html> [on line], [2019].
- WEBER, José Ignacio y MANCUSO, Hugo R.. *Modelos de interacción de las culturas en las publicaciones artístico-culturales italianas de Buenos Aires (1890-1910)*, Buenos Aires: 2016.

Emilce Nieves Sosa

Es Doctora en Historia, Magister en Arte Latinoamericano, Especialista en Docencia Universitaria, ha realizado estudios Pos-Doctorales en el Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba. Ha participado como evaluador de la Agencia Nacional de Promoción CyT (Agencia I+D+i), integra el banco de evaluadores del FONCyT; además de la Comisión Nacional de Categorización "Comisión Regional".

Participa como evaluador en carreras de posgrado en CONEAU.

Es Directora del Instituto de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo. Es además Directora del Doctorado en Patrimonio Histórico Cultural y Miembro del Comité de Doctorado en Historia de la FFyL, UNCuyo. Se ha destacado como miembro del Consejo Académico Internacional del Programa de Doctorado en Historia y profesor permanente del Claustro Académico del Doctorado en la Universidad Autónoma de Chile. Cumple funciones como Directora y Editora Científica de los Cuadernos de Historia del Arte y como Miembro Científico en la Revista de Estudios Regionales CEIDER del Instituto de Historia Americana y Argentina de la FFyL de la UNCuyo. Es investigadora del Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró" de la Universidad de Buenos Aires. Es miembro del Comité Científico de la Revista de Historia del Arte Peruano (Perú), y de la Revista Científica Pasajes de la Universidad Autónoma de México. Dirige un proyecto de investigación en el IHA del SIIP - UNCuyo.

Dentro de la trayectoria Docente dicta las cátedras de: Gestión del Patrimonio, Historia del Arte Argentino y Regional, Estudios de Visualidad Contemporánea, e Historia del Arte Clásico, además de la cátedra de Derecho y Legislación: Turismo y Patrimonio en la FFyL - UNCuyo. En Gestión se destaca como: Vicedirectora del Museo de Arte Sacro Cuyano-CEIDER. Coordinadora del Área de Acción Artístico Cultural. Y dentro del ámbito provincial es Miembro Titular del Consejo Provincial de Patrimonio Cultural, de la Secretaría de Cultura de la Provincia de Mendoza desde el 2002.

ISBN 978-950-774-386-3



9 789507 743863