



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

P

La Edad Media Argentina

De la diversidad a la uniformidad estética. Vol.1

Autor:

Lázara, Juan Antonio

Tutor:

Navarro, Angel Miguel

2016

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título de Doctor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Artes

Posgrado



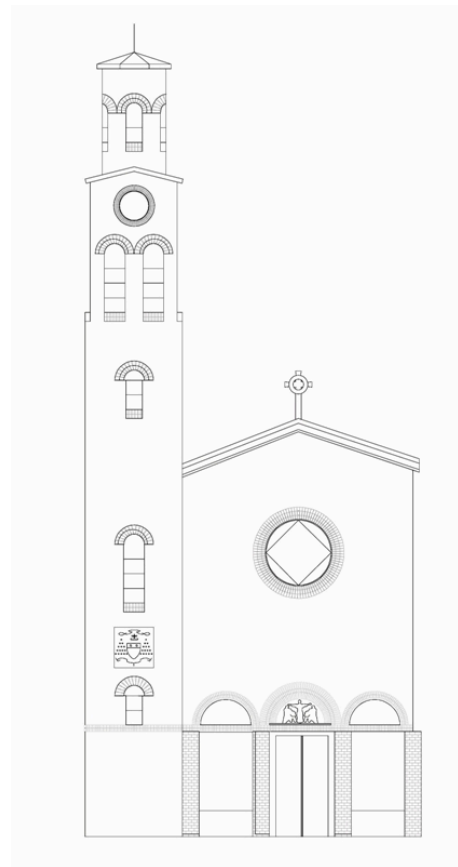
FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

JUAN ANTONIO LÁZARA
TESIS DE DOCTORADO

LA EDAD MEDIA ARGENTINA
DE LA DIVERSIDAD A LA UNIFORMIDAD ESTÉTICA

**LA ARQUITECTURA RELIGIOSA NEOMEDIEVAL
COMO EMERGENTE DE LAS TRANSFORMACIONES ESTÉTICAS E
IDEOLÓGICAS EN LA ARGENTINA DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX**



DIRECTOR DE TESIS: DR. ARQ. ANGEL MIGUEL NAVARRO

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES**

FECHA DE PRESENTACIÓN: OCTUBRE DE 2016
CEL. (011) 15 44 77 00 42 guia@estudios.com.ar

SUMARIO GENERAL

AGRADECIMIENTOS, 7
RESUMEN, 17
HIPÓTESIS, 19

PRIMERA PARTE: ESTADO DE LA CUESTIÓN, 21

SUMARIO DE LA PRIMERA PARTE, 25
RESUMEN DE LA PRIMERA PARTE, 27
CAP. 1 ESTADO DE LA CUESTIÓN, 29
CAP. 2 LA ARQUITECTURA COMO INTERPRETACIÓN DE UNA ÉPOCA, 53
CAP. 3 LA ARQ. NEOMEDIEVAL EUROPEA Y LATINOAM. A FINES DE S. XIX, 65

SEGUNDA PARTE: EL NEORROMÁNICO ECLÉCTICO DE E. VESPIGNANI, 91

SUMARIO DE LA SEGUNDA PARTE, 95
RESUMEN DE LA SEGUNDA PARTE, 97
CAP. 4 ¿QUÉ SABEMOS DEL PADRE VESPIGNANI?, 99
CAP. 5 IDEOLOGÍAS Y ESTÉTICAS EN LA ÉPOCA DE ERNESTO VESPIGNANI, 149
CAP. 6 INVENTARIO DE OBRAS DE ERNESTO VESPIGNANI, 237
CAP. 7 EL LEGADO DE ERNESTO VESPIGNANI: LA OFICINA TÉCNICA, 309
CAP. 8 EL NEORROMÁNICO ECLÉCTICO DE ERNESTO VESPIGNANI, 369

TERCERA PARTE: EL NEORROMÁNICO SINTÉTICO DE CARLOS C. MASSA, 407

SUMARIO DE LA TERCERA PARTE, 409
RESUMEN DE LA TERCERA PARTE, 411
CAP. 9 ¿QUÉ SABEMOS DEL ARQUITECTO MASSA?, 413
CAP. 10 IDEOLOGÍAS Y ESTÉTICAS EN LA ÉPOCA DE CARLOS CIRÍACO MASSA, 423
CAP. 11 INVENTARIO DE OBRAS DE CARLOS CIRÍACO MASSA, 511
CAP. 12 EL LEGADO DE CARLOS CIRÍACO MASSA: LOS MELLIZOS MASSA-LYNCH, 567
CAP. 13 EL NEORROMÁNICO SINTÉTICO DE CARLOS CIRÍACO MASSA, 577

CUARTA PARTE: CONSIDERACIONES FINALES Y CONCLUSIÓN, 615

SUMARIO DE LA CUARTA PARTE, 617
RESUMEN DE LA CUARTA PARTE, 619
CAP. 14 CONSIDERACIONES FINALES, 621
CAP. 15 CONCLUSIÓN: LA ARQUITECTURA RELIGIOSA ARGENTINA EMERGENTE DE LA DIVERSIDAD A LA UNIFORMIDAD IDEOLÓGICA (1900-1948), 659
PARAGONE FINALE, 667

FUENTES CONSULTADAS Y BIBLIOGRAFÍA, 669

ANEXO I: NUEVOS DESAFÍOS, 713

CAP. 16 EL NEORROMÁNICO COMO TRANSICIÓN HACIA LA VANGUARDIA, 721
CAP. 17 HACIA UNA NUEVA HISTORIA DE LA ARQUITECTURA RELIGIOSA, 725
CAP. 18 TRANSFERENCIA DEL CONOCIMIENTO, 729

EPÍLOGO: NUESTRAS IMPOSIBILIDADES, 737

ANEXO II: LÁMINAS ILUSTRADAS, 739

jSHINTO!

AGRADECIMIENTOS

Para dar a luz esta tesis he contraído cuantiosas deudas intelectuales y de las otras. La más importante se la debo a mi padre, profesor nacional de Bellas Artes que, en una época de dificultades económicas, ejerció su vocación artística armando altares de mármol en esas iglesias oscuras y recargadas de la primera mitad del siglo XX.

Con la llegada del Concilio Vaticano II, la demanda de ornamentos finalizó, y tuvo que dedicarse entonces a la marmolería industrial pero, de algún modo, me dejó en herencia su nostalgia del arte y la amistad de sus clientes, arquitectos e ingenieros de obras civiles a los que frecuenté como marmolero de obra. También heredé la amistad y estímulo de sus compañeros de academia, todos artistas y escultores italianos o hijos de italianos como Adolfo De Ferrari, Ángel Marzorati, Antonio Pujía y Leo Vinci.

En la adolescencia, tal vez por obedecer el mandato paterno de “*m’hijo el doctor*”, abandoné la marmolería y desarrollé la carrera de Letras en la Universidad de Buenos Aires. Sin embargo, siempre me quedó el interés por el arte y la arquitectura religiosos cuyos “estilos” y símbolos traté de interpretar con la candidez del *amateur*.

Luego de varios años de deambular por anónimas parroquias de barrio sin orden ni concierto, me inscribí en 2008 en el Doctorado en Artes de la facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, con el objetivo de desarrollar mi propia interpretación acerca de la evolución de la arquitectura religiosa de las iglesias en las que trabajó mi padre, casi todas “neorrománicas” aunque muy diversas entre ellas a pesar de compartir la etiqueta estilística.

Ante la exigencia de las autoridades de la Comisión de Doctorado de que cursara un par de seminarios adicionales para cumplimentar la norma, decidí que sería mejor cursar por completo dos carreras de posgrado relativas a la tesis. Fue así como obtuve los títulos de “Especialista en Historia y Crítica de la arquitectura argentina” (2011) y de “Magister en Historia y crítica de la Arquitectura y Urbanismo argentinos” (2013), en la facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires.

Habiéndome graduado en Letras, desconocía tanto el lenguaje arquitectónico como el ámbito humano del medio académico en arquitectura. A pesar de estas carencias, investigadores de extensa trayectoria me brindaron sus conocimientos y experiencias, leyeron mis primeros escritos y me estimularon a continuar con la investigación. Ciertamente, un espíritu republicano está presente en las aulas de la Universidad de Buenos Aires al permitirme, mediante una simple matriculación, intercambiar ideas con académicos reconocidos.

Agradezco especialmente a Mario Sabugo, con quien cursé el primero de los seminarios de la maestría y aceptó dirigir mis tesis de Especialización y Maestría. Mi gratitud a Ángel Navarro, director de mi tesis de doctorado y a mi amigo el historiador Julio Djenderedjian, que me ayudó a resolver los problemas cotidianos de la investigación con el brillo de sus observaciones. A Héctor Schenone, recientemente

fallecido, cuyos artículos desde la década del '40 vengo leyendo con admiración por su estilo literario y rigor formal; a Rafael Iglesia, que leyó mis primeros escritos; a Jorge Ramos, por alentar mi interés sobre los vínculos entre escultura y arquitectura monumentalista, y a Jorge Mele por ayudarme a vincular las vanguardias con un período tan aparentemente remoto como la Edad Media.

A Rodolfo Giunta, que me permitió ubicar la obra de Carlos C. Massa en el entorno urbano, y a Joaquín Medina Warburg, con quien discurrí sobre la influencia de la vanguardia alemana en nuestra arquitectura religiosa del siglo XX. También a Rosa Aboy y a Mónica Lacarrieu, en cuyos seminarios reflexioné sobre la ideología implícita en los espacios interiores. A Rita Molinos, que leyó mi trabajo sobre la medallística como fuente historiográfica en arquitectura; a Lyliam Albuquerque y a Alberto Nicolini, por las charlas informales que me permitieron compartir.

A Miguel Guérin, que me incitó a concentrarme en las carencias historiográficas. A Ofelia Manzi por sus ideas sobre el neogótico desde la Facultad de Filosofía y Letras. Gracias también a los historiadores Loris Zanatta, Miranda Lida, Lía Munilla Lacasa, Carlos Newland y Jorge Rigueiro García, que escucharon mis inquietudes. A los arquitectos María Silvia Casañas y Santiago García Tezanos Pinto, y a Andrés Papa, entonces estudiante de ingeniería civil, por los gráficos diseñados.

Mi gratitud al Dr. Enrique Daniel Tello Roldán, creador de la primera carrera de Teología y Religiones Comparadas en una institución no confesional y pública, la Universidad Nacional de La Rioja. En la UNLaR tuve el honor inaugurar las cátedras de "Arqueología y Liturgia I y II", en donde pude introducir los avances en mis investigaciones en los nuevos programas de estudio. Agradezco a las arquitectas Ana Marisa Lanzillotto y Jimena Pérez, y a mis alumnos de las primeras promociones de la carrera de Teología, los debates compartidos con respecto a la cuestión de los "estilos" de la arquitectura religiosa.

Mi reconocimiento a las autoridades y los alumnos de la Universidad Argentina de la Empresa, donde ejerzo como profesor asociado en las asignaturas de "Historia del Arte y del Diseño" y de "Historia del Arte Universal" en las carreras de Turismo, Diseño Gráfico, Diseño de Interior, Diseño Industrial, Diseño Textil, Diseño de Imagen y Sonido y Diseño Multimedia.

Agradezco el apoyo a las autoridades de la UADE, en especial a la decana Claudia Cortez y al director del UADE Art Institute, prof. Alejandro Cappelletti. A mis colegas historiadores del arte por sus recomendaciones, profesores Angel Popolizio y Marisa Maxera. También a los cerca de 5.000 alumnos que tuve a cargo en la UADE durante los últimos 16 años. Con ellos compartí la visita a numerosos monumentos religiosos que debían analizar para los cerca de 22.000 trabajos prácticos que me presentaron en ese período. Algunos de estos trabajos prácticos me arrojaron luz sobre edificios de Carlos C. Massa y Vespignani, cuya existencia ignoraba. Tal es el caso de la investigación presentada por las entonces destacadas alumnas Sofía Frijón y Florencia Ragone.

Mi agradecimiento a la Fundación Ortega y Gasset por concederme mi primera beca de estudios en Toledo, ciudad arqueológica por excelencia en España. Mucho le debo a Mario Paoletti, director del Centro de Estudios “San Juan de la Penitencia”, situado en un antiguo monasterio románico. Allí me formé con la Dra. Alicia Cámara Muñoz y con el arquitecto Manuel Santolaya, especialista en patrimonio arquitectónico y actual responsable del casco histórico de Toledo. Mi agradecimiento a la Fundación Zorraquín, que me auspició durante los dos años que me llevó el relevamiento de las iglesias neorrománicas en la Argentina. A las autoridades y alumnos de ESEADE, en donde dicto la asignatura de Patrimonio Público II poniendo especial énfasis en la difusión del patrimonio arquitectónico religioso olvidado. Respecto a ESEADE, mi agradecimiento especial a Carlos Newland, que me alentó a concluir la tesis, y a la secretaria de investigación Alejandra Salinas. Gracias también a Gabriela Jurevicius, destacada alumna de la cátedra de Patrimonio Público II de ESEADE y miembro de la Fundación Metropolitana, que se interesó por realizar un documental incluyendo la obra de Carlos Ciríaco Massa a partir de esta investigación.

También mi gratitud hacia la Fundación Santa María La Mayor de Aguilar de Campoo, Palencia, España. Se trata de un caso único en el mundo de un organismo no gubernamental constituido por una centena de arqueólogos, arquitectos y científicos dedicados entera y exclusivamente al estudio y rescate del arte románico. Gracias a Pedro Luis Huerta Huerta y a María Heredia por su gentil atención en recibirnos. Las numerosas publicaciones de la Fundación Santa María La Mayor fueron las que me despertaron una febril pasión por la arquitectura románica y su lejano eco rioplatense.

Gracias a las autoridades de la Universidad CAECE por permitirme dictar cursos de capacitación docente con el aval de la entonces Secretaría de Educación de la Municipalidad de Buenos Aires. Asistían a aquellos cursos pioneros de “cúpulas de Buenos Aires” “Iglesias y Templos de Buenos Aires” y “Cementerios de Buenos Aires”, docentes, sacerdotes y empleados de diversas parroquias de Buenos Aires, así como directivos del área de protección patrimonial.

Mi gratitud a los bibliotecarios y archivistas de los repositorios en donde investigué durante los últimos ocho años. Gracias a las bibliotectarias, Magdalena García, directora de la Sociedad Central de Arquitectos, que me orientó en mis primeros pasos de la investigación en la hemeroteca de la entidad; Ana María Lang, de la biblioteca del Instituto de Arte Americano “Mario Buschiazzo” de la facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. Gracias al personal de las siguientes bibliotecas: Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio Payró” de la facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes y Academia Nacional de Bellas Artes, Centro Argentino de Ingenieros, Consulado de Italia en la ciudad de Buenos Aires y Asociación Dante Aligheri.

Mi agradecimiento a los cuatro repositorios de los salesianos ubicados en Buenos Aires, Torino y Roma, en donde obtuve valiosa información de fuentes primarias y de inéditos.

En Buenos Aires, investigué en el Archivo Central Salesiano de la Inspectoría San Francisco de Sales. Por eso mi gratitud a los coadjutores Marino Francioni y Dante Brambilla, encargados en sucesivos periodos del mismo. El repositorio está ubicado en el barrio “salesiano” de Almagro en cuyas calles, colegios e iglesias, se vive un microclima espiritual similar al de Valdocco, en Turín, pero en pleno centro geográfico de Buenos Aires.

Durante años asistí a este archivo, primero asistido por el coadjutor Francioni, hasta su fallecimiento. Francioni contaba con profundos conocimientos acerca de Vespignani y su región, ya que era uno de los pocos ciudadanos nacidos en la pequeña República de San Marino, vecina a la Emilia Romagna.

En la última etapa de la tesis fui asistido por el coadjutor Brambilla, quien es de los pocos testigos vivientes de la Oficina Técnica que creó el padre Vespignani. Brambilla se formó como carpintero y ebanista en los talleres de Don Bosco y fue uno de los artesanos que trabajó junto al padre Florencio Martínez en la decoración y ejecución de muebles en las iglesias salesianas. Además es autor de diversas historias de los salesianos.

Respecto a Turín, mi agradecimiento a los sacerdotes salesianos Rafael Gasol de la casa madre de Valdocco, y a Mario Morra del Archivo “Centro Salesiano de Documentación Mariana”. Extiendo mi agradecimiento a la otra sede importante de los salesianos, el actual “Liceo Ginnasio Valsalice” en Valsalice, en los suburbios de Turín. Allí fui recibido por el coadjutor Attilio Balocco, que me permitió visitar dos de las primeras obras arquitectónicas de Ernesto Vespignani de reciente restauración: la capilla del colegio salesiano y el monumento que fuera la tumba de Don Bosco hasta su posterior traslado al Valdocco.

En Roma fui recibido en dos sedes de los salesianos. En el 2013, en los suburbios de Roma, me asistió Monseñor Luigi Cei, director del Archivo Salesiano Central. En el más importante repositorio salesiano del mundo pude acceder a valiosos documentos y correspondencias entre Ernesto Vespignani y Don Bosco. Las lecturas de algunos de estos documentos inéditos me permitieron corregir algunos datos erróneos sobre la vida de Vespignani, que hasta ahora eran tomados por ciertos.

En 2015, en el centro de la ciudad eterna fui recibido en el Museo “*Le Camerette di Don Bosco*” que exhibe documentos salesianos dentro del mismo conjunto edilicio de la Basílica de Sacro Corazón. Este edificio es obra de otro destacado arquitecto de los salesianos de fin del siglo XIX, Francesco Vespignani. Quedará para una posterior investigación si Francesco, hijo del arquitecto papal Virginio Vespignani, tiene vínculos con nuestro Ernesto Vespignani.

Mi agradecimiento a Alessandro de ANS, la agencia de noticias salesianas en Italia. También al presbítero Bogdan Kolar, párroco de la basílica de María Auxiliadora en Rakovnik, Ljubliana, República de Eslovenia, por ayudarme a resolver equívocos sobre la atribución a Ernesto Vespignani.

A sacerdotes, bibliotecarios y archiveros de los establecimientos salesianos de San Pío X en Córdoba, Ángel Zerda en Salta, San José en Rosario, Pío IX en Buenos Aires y Rodeo del Medio en Mendoza.

También mi gratitud a las hermanas de la Compañía del Divino Maestro, encargadas del Instituto de Cultura Religiosa, que me permitieron acceder al archivo Copello en donde se conservan valiosos documentos que se salvaron del fuego del 16 de junio de 1955. A Marcos Gabriel Vanzini, teólogo e historiador de los lugares de culto de la ciudad de Buenos Aires y funcionario de la Dirección de Cultos. Vanzini, consciente de la ausencia de archivos eclesiásticos anteriores a 1955, me permitió contactar al archivo de las hermanas del Divino Rostro.

Agradezco también al entonces Obispo de la diócesis de Zárate-Campana, Monseñor Oscar Sarlinga, que me abrió las puertas de la Catedral de la Diócesis de Zárate-Campana en la etapa final de esta investigación, cuando buscaba las influencias que pudiera haber ejercido Carlos C. Massa. La catedral es obra de los hijos mellizos de Massa. Las iglesias de los arquitectos Patricio y Benjamín Massa Lynch son testimonios de las influencias de Carlos Ciríaco Massa en la posteridad.

Al párroco de la iglesia de Carlos Casares, presbítero Juan Pellegrino, que me transmitió sus ideas y experiencias como celebrante en una de las iglesias de Massa. Pellegrino desarrolló una novedosa interacción lumínica en la iglesia de Massa que quedará para su análisis en una etapa posdoctoral. También agradezco a otros numerosos párrocos de tantas iglesias que mensuré, fotografié y, en fin, relevé para esta investigación: Recuerdo especialmente los sucesivos párrocos de las localidades de Vedia y Alberdi que mucho me ayudaron. Cambiaban obispos y párrocos, pero mi investigación se alargaba en el tiempo al descubrir nuevas perspectivas.

Grazie al Dr. Antonio Curzi del Archivo de la Comuna de Lugo en la provincia de Ravenna, ciudad natal de Ernesto Vespignani, por los valiosos documentos históricos a los que me permitieron acceder; a Ivana Pagani, directora de la nutrida *Biblioteca Comunale "Fabrizio Trisi"* de Lugo. Al *signore* Giulio Siroli, a quien un atardecer me lo encontré deambulando por el cementerio de Lugo y me mostró las tumbas de los personajes más relevantes de esa ciudad, así como por sus referencias a los monumentos del período fascista de la misma. Mi reconocimiento a Daniele Serafini, director del Museo Francesco Baracca de Lugo, por los datos relacionados con los familiares de Ernesto que participaron en la guerra Ítalo-austríaca.

Mi agradecimiento al Dr. Mirko Fontemaggi de la *Biblioteca dell'Accademia Albertina delle belle arti* de Turín, quien se ocupó de abrirme el archivo de los legajos de antiguos estudiantes de uno de los institutos más influyentes en la formación de arquitectos italianos que actuaron en la Argentina.

Un agradecimiento personal a Monseñor Luis Rodrigo Ewart de la Prefectura de la Casa Pontificia de Ciudad del Vaticano, que tuvo paciencia para leer parte de mis

trabajos, brindándome su escaso tiempo con generosidad pese a ser uno de los colaboradores más cercanos de Su Santidad Francisco. Por supuesto que el para nosotros Cardenal Jorge Bergoglio fue un asiduo celebrante del sacrificio de la misa en parroquias diseñadas por Carlos Ciríaco Massa, como por ejemplo la de Santa María en Caballito.

Gracias a la periodista Silvia Renée Arias por las correcciones de estilo y palabras de aliento; al prestigioso escritor y poeta Fernando Sánchez Sorondo, y a Gabriel Sánchez por sus recomendaciones. Gracias a Patricia Novo, Marina Di Marco y Cristina Tuñón por compartir las labores de edición. A mi hermano Luis Alberto Lázara que continuó con la tradición familiar marmolera. A Mercedes Salcedo y a María Belén y Juan Bautista Lázara. A mis padres, que no llegaron a ver concluida esta tesis por mi diletancia especulativa. Finalmente, a María Kimura y a Juan Shinto Lázara Kimura, por la paciencia de escuchar mis teorías en la mesa familiar.

LA EDAD MEDIA ARGENTINA
DE LA DIVERSIDAD A LA UNIFORMIDAD ESTÉTICA

**LA ARQUITECTURA RELIGIOSA NEOMEDIEVAL
COMO EMERGENTE DE LAS TRANSFORMACIONES ESTÉTICAS E
IDEOLÓGICAS EN LA ARGENTINA DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX**

“[Rem Koolhaas] plantea la pregunta sobre cómo se ha llegado a los actuales resultados de uniformidad, densificación y ruptura, bien contrastantes con la diversidad, armonía y contextualismo de las urbes de un siglo atrás. De manera provocativa, Koolhaas abre el debate con imágenes de arquitectura alrededor del mundo en 1914, características de culturas nacionales, y las compara con otras de los polos urbanos desarrollados en estos últimos años: angustiantemente indiferenciados y prolijamente hostiles”. Fabio Grementieri.¹

¹ Fabio Grementieri, “Arte. Nostalgia e incertidumbre” (En: diario La Nación Suplemento ADN, viernes 18 de julio de 2014. Pgs. 16-17.).

RESUMEN

La sociedad y la arquitectura argentinas de la primer mitad del siglo XX transitaron un camino que las llevó de la diversidad a la uniformidad ideológica y estética. La arquitectura religiosa podría ser el emergente de esa evolución que se haría evidente en las manifestaciones arquitectónicas de dos de sus autores más representativos: los arquitectos Ernesto Vespignani y Carlos Ciríaco Massa. **(Lámina 1)**

Desde fines de siglo XIX y hasta la década de 1940, la arquitectura neogótica quedará desplazada por tendencias que promueven el neorrománico. Pese a ser el “estilo” mayoritario en la historia de la arquitectura argentina, paradójicamente el neorrománico carece absolutamente de abordaje historiográfico.

Justamente, en ese medio siglo las relaciones entre Iglesia y Estado experimentaron cambios que van desde el conflicto hasta la identificación de intereses comunes. La arquitectura religiosa de ese período manifestará la evolución ideológica entre la Iglesia y el Estado argentinos.

Estilísticamente, el neorrománico evoluciona desde la diversidad hacia la uniformación en dos etapas bien diferenciadas.

Una primera etapa de neorrománico ecléctico cuyo autor representativo es Ernesto Vespignani, en donde emerge una variada recarga ornamental que pone de manifiesto la diversidad cultural de una Argentina desbordada por el caudal inmigratorio europeo y que responde a un clima ideológico caracterizado por el liberalismo de la generación del '80. En esta etapa, el Estado nacional mantiene una relación distante con la Iglesia, en pos de una tendencia a promover la diversidad religiosa.

Una segunda etapa de neorrománico sintético, cuyo autor representativo es Carlos Ciríaco Massa, en donde se evidencia una tendencia a la unidad y a la uniformación y que pone de manifiesto el clima ideológico de la época. En esta etapa el Estado tiende a identificarse con el ideario católico, manifestándose propenso hacia una imagen de unidad Iglesia-Estado nacional.

HIPÓTESIS

La arquitectura religiosa argentina de la primera mitad del siglo XX transitó un camino que la llevó desde la diversidad a la uniformidad estética y que puede ser interpretada como emergente de cambios ideológicos operados en la sociedad y el Estado argentinos.

¿Cómo se produjo esa transformación evidente en la ciudad de Buenos Aires, que pasó de un eclecticismo variado a comienzos de siglo XX al predominio de un “estilo internacional” uniforme hacia mediados de siglo? ¿La uniformidad estética de la arquitectura tiene su correlato en la evolución ideológica de la sociedad y la política argentinas?

En el desarrollo de la presente tesis se intentará demostrar cómo la transición de la diversidad a la homogeneidad estética que se operó en la ciudad de Buenos Aires tiene su emergente en la arquitectura religiosa a partir de la evolución de una misma fuente estilística de origen medieval: el neorrománico.

Este recurso estilístico procedente de la alta edad media, se presenta en la primera mitad del siglo XX con dos variantes extremas que van desde la recarga ornamental de inicios de siglo, hasta el despojamiento decorativo que se produce hacia mediados de la misma centuria.

Los arquitectos Ernesto Vespignani (1861-1925) y Carlos Ciríaco Massa (1897-1980) son dos de los autores más prolíficos y representativos de cada una de estas variantes. Los edificios religiosos de ambos autores parecieran no tener formalmente nada en común, excepto sus referencias al medioevo. Recargados, visibles y variados los de Vespignani; discretos, casi invisibles y uniformes los de Massa, en el desarrollo de la tesis los tomaremos como ejemplos de los cambios estéticos e ideológicos de la sociedad argentina de la primera mitad de siglo XX.

Además, en la presente tesis intentaremos demostrar cómo el neorrománico en la arquitectura religiosa argentina es también el emergente estético de un vínculo ideológico entre la Iglesia y el Estado, que fue evolucionando desde la influencia de la llamada Generación del '80 a principios de siglo XX, hasta la llegada de los sistemas autoritarios de las décadas del '30 y '40, mostrando formas aparentemente antitéticas pese a evocar el mismo período del pasado.

En relación con esta evolución, creemos que podemos advertir dos etapas del neorrománico argentino bien diferenciadas estéticamente y que podrían responder a un clima ideológico determinado en cada caso. Los períodos que propondremos son los siguientes:

Un primer período que denominamos “*neorrománico ecléctico*” y que se extiende desde principios del siglo XX hasta mediados de la década del 1930 y que está constituido por

una serie de construcciones religiosas aún vinculadas al historicismo y al eclecticismo del siglo XIX.

Estos templos adoptan expresiones estilísticas preponderantemente neorrománicas pero que arrastran resabios ornamentales neoclásicos, neobizantinos, neogóticos y neobarrocos de etapas anteriores, y que por lo tanto llamaremos "*neorrománicas eclécticas*".

En este período se observa una variada recarga decorativa en los edificios religiosos, que pone de manifiesto la diversidad cultural de una Argentina desbordada por el caudal inmigratorio europeo y que responde a un clima ideológico caracterizado por el liberalismo de la generación del '80. En esta etapa, el Estado nacional mantiene una relación distante con la iglesia, con tendencia a promover la diversidad religiosa.

Ernesto Vespignani es el arquitecto más representativo de esta fase, con lo cual su obra será tomada como caso testigo.

Un segundo período denominado "*neorrománico sintético*" que parte de mediados de la década de 1930 hasta mediados de siglo XX y que está constituido por templos que adoptan recursos estilísticos del neorrománico pero ya manifiestan nuevas preocupaciones vinculadas a las vanguardias europeas. Las influencias en este período devienen además de la alta edad media, del racionalismo, el expresionismo y otros movimientos de vanguardia cuyo origen se podría ubicar en la Europa de entreguerras. La configuración exterior de estas iglesias se adelantará en casi tres décadas a las propuestas del Concilio Vaticano II de 1962-1965 y, si bien parten de una estructuración de los volúmenes neorrománicos, ya hay una aspiración de síntesis de sus recursos ornamentales y de su espacialidad.

En esta etapa se evidencia una tendencia a la unidad y a la uniformidad, que pone de manifiesto el clima ideológico de una época donde el Estado tiende a identificarse con el ideario católico en pos de promover hacia una imagen de unidad entre la Iglesia y el Estado nacional.

La obra de Carlos Ciríaco Massa es la más representativa de la fase, razón por la cual su obra será tomada como estudio de caso.

Paradójicamente, Vespignani y Massa, pese a ser los autores más prolíficos de la arquitectura religiosa argentina, padecen un inexplicable olvido historiográfico que amenaza gravemente la memoria y conservación del importante patrimonio arquitectónico por ellos creado. Olvido y omisión en el ámbito académico, y de la historiografía de la arquitectura, que contrasta con la alta valoración de las comunidades en donde se han edificado sus obras.

PRIMERA PARTE ESTADO DE LA CUESTIÓN

UN ERROR MUY COMÚN

“Se dice a menudo que son necesarios más hospitales, asilos, escuelas, casas de salud, etc., etc., obras a las cuales se les presta toda ayuda oficial y particular. Los corazones de los argentinos son tan sensibles a las desgracias del prójimo, que dichas obras apenas se anuncian y solicitan ayuda, enseguida se logra todo lo necesario para llevarlas a cabo.

Pero existen enfermos más graves, enfermos del alma, del corazón, del entendimiento, de la voluntad.

Y los hospitales, las casas de salud y las escuelas para estos millares y millares de enfermos son los TEMPLOS y las ESCUELAS RELIGIOSAS. En todas las épocas de la historia de la civilización, la moral se ha refugiado y ha vivido bajo la sombra de los templos y de las academias, donde hombres santos dictaban sus clases de moral.

Buenos Aires necesita urgentemente esos hospitales y esas escuelas. Las almas y las conciencias están turbadas y enfermas. De ahí que es un deber ayudar a los que están al frente de esas obras, puestos por los designios de la Divina Providencia.”²

² (En Revista “Homenaje al Eminentísimo Cardenal Copello en sus bodas de plata episcopales. Semanario Parroquial.” Buenos Aires, 1944, Pg. 3)

PRIMERA PARTE ESTADO DE LA CUESTIÓN

SUMARIO DE LA PRIMERA PARTE

RESUMEN DE LA PRIMERA PARTE, 27

CAP. 1 ESTADO DE LA CUESTIÓN, 29

1.1 RESUMEN DEL CAPÍTULO, 29

1.2 ARGENTINA: DESDE LA DIVERSIDAD HACIA LA UNIFORMIDAD ESTÉTICA E IDEOLÓGICA (1900-1948), 29

1.3 ¿ES POSIBLE PLANTEAR UNA NUEVA PERIODIZACIÓN?, 31

1.4 ERRORES Y OMISIONES DE LA HISTORIOGRAFÍA, 34

1.5 ESTADO DE LA CUESTIÓN, 39

1.6 ACTUALIDAD DE LA HISTORIOGRAFÍA RELIGIOSA, 47

1.7 CONTRIBUCIÓN DE LA PRESENTE INVESTIGACIÓN A LA HISTORIOGRAFÍA ACTUAL EN HISTORIA DE LA ARQUITECTURA RELIGIOSA, 50

CAP.2 LA ARQUITECTURA RELIGIOSA COMO INTERPRETACIÓN DE LA ÉPOCA, 53

2.1 RESUMEN DEL CAPÍTULO, 53

2.2 ¿POR QUÉ ARQUITECTURA?, 53

2.3 ¿POR QUÉ ARQUITECTURA RELIGIOSA?, 57

2.4 ¿POR QUÉ LA EDAD MEDIA ARGENTINA?, 57

2.5 LA EDAD MEDIA COMO ÉPOCA DE ORO, 61

CAP. 3 LA ARQUITECTURA NEOMEDIEVAL A FINES DE SIGLO XIX, 65

3.1 RESUMEN DEL CAPÍTULO, 65

3.2 EL RETORNO A LA EDAD MEDIA, 65

3.3 DEL NEOGÓTICO AL ECLECTICISMO, 67

3.4 CRÍTICAS A LA ARQUITECTURA RELIGIOSA DEL SIGLO XIX, 87

RESUMEN DE LA PRIMERA PARTE

La primera parte está constuida por los presupuestos teóricos en los que nos basamos para luego emprender el trabajo de campo sobre los dos autores representativos, Vespignani y Massa, que abordaremos en la segunda y tercera parte de la investigación como ejemplos de los períodos que estudiaremos.

En el capítulo 1, “Estado de la cuestión”, planteamos los interrogantes que nos llevaron a desarrollar la hipótesis principal y las secundarias, y proponemos nuevas categorías historiográficas en cuanto a la periodización adoptada antes de iniciar el trabajo de campo. También pasamos revista al estado de la cuestión de los estudios realizados en la materia, exponemos los errores y omisiones de la historiografía y damos un breve panorama de la actualidad en las investigaciones. Finalizamos el capítulo mencionando la contribución que se pretenda realizar con el desarrollo de la tesis.

En el capítulo 2, “La arquitectura religiosa como interpretación de una época”, explicamos cómo la arquitectura, en general, y la arquitectura religiosa, en particular, puede resultar el emergente de cambios ideológicos y culturales en cada época. Finalizamos el capítulo exponiendo los diversos usos historiográficos que se le han dado al concepto de “Edad Media” en los ámbitos europeo y argentino.

La primera parte cierra con el capítulo 3 “La arquitectura neomedieval a fines de siglo XIX del neogótico al eclecticismo”. En este capítulo ofrecemos un panorama de la arquitectura europea y argentina a fines de siglo XIX, de manera de exponer los debates de ideas, autores y obras principales que constituían la escena previa al período del que trata la tesis (1900-1948). Finalmente, cerramos la primera parte con la crisis de la arquitectura religiosa de fines del siglo XIX y las sucesivas críticas de la historiografía respecto del período.

CAP. 1 ESTADO DE LA CUESTIÓN

1.1 RESUMEN DEL CAPÍTULO

En el apartado 1.2, “Argentina: Desde la diversidad hacia la uniformidad estética e ideológica (1900-1948)”, exponemos las inquietudes que nos llevaron a desarrollar la presente tesis indagando cómo se pudo transformar la escena arquitectónica y urbanística de una diversidad estilística a una uniformidad estética.

Luego, en el punto 1.3, “¿Es posible plantear una nueva periodización?”, delimitamos el período estudiado que, al no haber estado planteado con anterioridad en la historiografía de la arquitectura religiosa, nos proponemos construir.

En el punto 1.4, “Errores y omisiones de la historiografía”, exponemos los principales prejuicios de las pocas investigaciones existentes, señalando cómo los equívocos impidieron justamente el desarrollo de un campo de estudios al considerarlo inexistente.

En el punto 1.5, “Estado de la cuestión”, recorreremos las principales obras en materia de estudios sobre arquitectura religiosa destacando investigaciones, señalando omisiones y errores y demostrando cómo el interés historiográfico es indirectamente proporcional a la cantidad de iglesias construidas.

Finalmente, en el apartado 1.6, “Actualidad de la historiografía religiosa”, mostramos el contraste entre el auge de estudios en materia de arquitectura religiosa en Europa y el desinterés en nuestro medio.

1.2 ARGENTINA: DESDE LA DIVERSIDAD HACIA LA UNIFORMIDAD ESTÉTICA E IDEOLÓGICA (1900-1948)

La reseña que realizó el investigador Fabio Grementieri sobre la XIV Bienal de arquitectura de Venecia realizada en la segunda mitad de 2014, nos muestra la actualidad de nuestro objeto de estudio. Los organizadores de la bienal invitaron al arquitecto Rem Kolhaas como curador, quien organizó una muestra dividida en tres partes bajo el título “*Fundamentals. Elements of Architecture, Absorbing Modernity and Monditalia.*”³

Kolhaas invitó a los países participantes a mostrar los cambios operados en sus arquitecturas comparando imágenes de sus ciudades desde hace 100 años, es decir desde 1914, con la actualidad. La idea fuerza de Kolhaas es que las ciudades fueron perdiendo la identidad nacional y la variedad en función de una uniformidad ya conocida por nosotros, gracias a Phillip Johnson, como “estilo internacional”. **(Lámina 2)**

³ Fueron curadores del pabellón argentino de la citada bienal Emilio Rivoira y Juan Fontana, bajo el título de *Ideal/Real*. Cfr. <http://www.labiennale.org/>.

Más allá de la propuesta de Kolhaas, no hay que olvidar que ya en el siglo XIX –como sugiere el historiador argentino Julio Djenderedjian-,⁴ con el desarrollo de la llamada Revolución Industrial se implementaron en Europa reformas urbanas de similares características en diversas ciudades.

La apertura de grandes avenidas en Europa y América con bulevares al estilo “Hausmann”, la creación de parques públicos urbanos, la destrucción de viejas barriadas antiguas o medievales por razones higiénicas, y la proliferación de viviendas obreras en los suburbios, podría también ser entendido como un camino hacia la uniformidad. En el campo de la decoración, la industrialización de muebles “de estilo”, la difusión de ornamentos y de todo tipo de artefactos domésticos para decorar los hogares de la burguesía industrial decimonónica, puede ser también entendido como una internacionalización estilística.

Hecha las excepciones extremas de las teorías urbanas de Charles Fourier (1772-1837) en su ciudad de Harmonía o las colonias militares agrícolas de Aleksei Arakcheiev (1769-1834) en Rusia, el espíritu romántico que infundía cambios estéticos en el siglo XIX, lejos está de la estandarización y la uniformidad de la arquitectura y el urbanismo del “estilo internacional” del siglo XX.

La avenida de Mayo en Buenos Aires (1894), la Río Branco en Río de Janeiro (1904), el Corso Umberto I en Nápoles (1894) o las grandes avenidas del siglo XIX en Turín, Roma o Milán, están lejos de confundirse entre sí, pues cada cual guarda su propia identidad estética más allá de que los fundamentos políticos y urbanísticos que las crearon tengan cierta correspondencia. Como reflexionó el historiador Paul Johnson, las ideas extremas del siglo XIX se concretarían recién en el siglo XX. Ideas que no sólo se cumplirán en el ámbito de la teoría política, sino también en los campos estéticos de la arquitectura y el urbanismo. **(Lámina 3)**

En cambio, las reformas urbanas y la nueva arquitectura de estilo internacional que se difunde entre las décadas de 1920 y 1940, sí produjeron nuevos centros urbanos estandarizados e indiferenciados. **(Lámina 4)**

Contribuyeron a esta acelerada mutación entre la diversidad relativa de fines de siglo XIX y la uniformidad de la primer mitad del siglo XX, el clima ideológico difundido por los nacientes medio masivos de comunicación. Señala Rogelio Buendía (1995, 12):

“Se construye en estilos muy diferentes [en el siglo XIX], pues tan sólo en el siglo XX los medios de difusión de masas conseguirán, mediatizándola, la ‘unificación’ de la arquitectura, que hace aburridas la mayor parte de las ciudades del mundo de hoy, salvo contadas zonas elitistas.”

La arquitectura religiosa argentina de la primera mitad de siglo XX será el emergente anticipatorio, la manifestación concreta que nos mostrará cómo evolucionó la

⁴ Correo electrónico del 12 de marzo de 2016.

arquitectura de la diversidad a la uniformidad estética, e intentaremos analizar el trasfondo ideológico de estas transformaciones.

Para comprobar esa evolución, nos remitiremos al estudio de las iglesias de un período que denominaríamos “neorrománico” y que toma protagonismo en la primera mitad del siglo XX. A este período lo tendremos que definir casi diríamos “*ex nihilo*”, porque la historiografía argentina nunca lo ha visibilizado. Hasta nos atrevemos a decir que no se visibilizó porque no estamos seguros si en la Argentina está constituida una disciplina específica que se dedique a la historiografía religiosa.

En definitiva, plantearemos la existencia de un período en la historiografía de la arquitectura religiosa argentina sin estudios previos porque nunca se le dio certificado de existencia. Luego de delimitar este período, lo subdividiremos en dos etapas bien diferenciadas que llamaremos a su vez “neorrománico ecléctico” y “neorrománico sintético”. Para cada etapa tomaremos como ejes al autor más representativos de cada una de las mismas: Ernesto Vespignani para la etapa ecléctica, y Carlos Ciríaco Massa para la etapa sintética.

1.3 ¿ES POSIBLE PLANTEAR UNA NUEVA PERIODIZACIÓN?

Existe en la actual historiografía del arte y la arquitectura cierta resistencia a considerar la historia de la arquitectura como una “historia de estilos”, la cual es vista con desdén o desprecio por su enfoque supuestamente simplificador de procesos complejos.

Incluso, recientemente, en alguna universidad argentina, se llegó al extremo de suprimir totalmente la periodización histórica en la tradicional asignatura “Historia del Arte” que se dictaba en varias carreras de grado. A la fecha de presentación de esta tesis, se intentaban reemplazar los períodos de la historia del arte -Grecia/Roma/Edad Media/Renacimiento, etc.-, por un confuso enfoque denominado “transversal”, en el cual desaparecen los períodos y se “problematiza” la obra de arte.⁵

El mismo Erwin Panofsky (1975, 31), hace ya varios años se hizo eco de este prejuicio historiográfico hacia la periodización de estilos:

“La erudición moderna viene mostrando un creciente escepticismo frente a la periodización, esto es, a la división de la historia en general, y de cada uno de los procesos históricos en particular, en lo que el *Oxford Dictionary* define como ‘porciones distinguibles’.”

Sin embargo, nos parece evidente que la periodización en la historia de la arquitectura es, más que una cuestión de debate, una necesidad que se fundamenta en las bases

⁵ En efecto, en el segundo cuatrimestre de 2016, en la Universidad Argentina de la Empresa, en la asignatura “Historia del Arte y del Diseño” que se dicta a alumnos de primer año de las carreras de Diseño Gráfico, Diseño Industrial, Diseño Textil, Diseño Multimedia, etc., se suprimirán los períodos de la historia del arte por un enfoque llamado “transversal” y “cuestionador” de la obra de arte.

epistemológicas de la disciplina. ¿Cómo podemos acceder a la comprensión de nuestro objeto de estudio sin analizarlo, sin descomponerlo en sus partes, sin diseccionarlo, sin establecer sus elementos formales e ideológicos comunes?

Por supuesto que periodizar exige una intervención compleja de cirugía para definir cuándo cortar la línea histórica para establecer cuándo comienza un período y cuándo finaliza. Como reflexionó recientemente el historiador del arte mexicano Fernando Zamora Águila (2015,88):

“No hay una historia sino diversas historias o diacronías, diversas rutas de las imágenes. Los ‘camino de la imagen’ pueden ser divergentes, repetitivos, laberínticos o rizomáticos, zigzagueantes o espiralados.”

Establecer una periodización supone una operación intelectual que merece ser discutida y es un campo polémico en la historiografía. Panovsky reconoce el carácter controvertido que implica definir o “cortar” un período sentenciando cuándo comienza y cuándo termina, y presupone un debate intelectual profundo. Incluso llegó a dictar cuatro célebres conferencias en los años ‘60 cuestionando la periodización tradicional de “Renacimiento”, que se cristalizaron en su obra “Renacimiento y renacimientos en el arte occidental”.

Sin embargo, luego de un profundo cuestionamiento del sistema de periodización, Panofsky reconoce que se trata de una necesidad inevitable:

“Todo lo dicho no obsta para afirmar que cada período –tanto si se trata de un ‘megaperíodo’ como uno de los más cortos- posee una ‘fisonomía’ propia no menos definida, aunque no menos difícil de definir satisfactoriamente, que la de un ser humano. Puede darse un legítimo desacuerdo respecto a cuándo comienza la existencia de un ser humano (¿en el momento de la concepción?, ¿con el primer latido cardíaco?, ¿con el corte del cordón umbilical?); cuándo finaliza (¿con el último aliento?, ¿con el último pulso?, ¿con la cesación del metabolismo?, ¿con la descomposición total del cuerpo?)” (Panofsky, 1975, 35).

Según Panofsky, entre las dos tendencias extremas que cuestionan la periodización en historia del arte, se oponen una tendencia “monista” a una tendencia “atomista”. La primera tendencia impide cualquier corte en el decurso de la línea histórica por considerar que:

“la naturaleza humana tiende a mantenerse prácticamente invariada a lo largo del tiempo”. (Thorndike 1943, 74. Citado por Panofsky, 1975, 31).

La segunda tendencia, la atomista, sentencia que cada etapa histórica tiene su propio referente individual, una personalidad o genio que logra cambiar la tendencia de una época. Panofsky cita situaciones históricas y ramas del arte en donde es imposible aplicar este patrón individual, frente a otros en los cuales sí es posible:

“Y si lo que nos ocupa es la historia de la música alemana entre aproximadamente 1800 y 1830, podemos con todo derecho designar ese período como la `época de Beethoven´, pero para justificar tal decisión tendremos que demostrar que no sólo las obras de Haydn, Mozart y Gluck, sino también las de muchos otros compositores alemanes hoy casi olvidados, ostentan tantos rasgos significativos comunes que cabe considerarlas manifestaciones de un mismo `estilo establecido´; que Beethoven introdujo ciertos rasgos significativos que no estaban presentes en ese estilo establecido, y que precisamente esas innovaciones fueron las emuladas por la mayoría de los compositores que tuvieron ocasión de familiarizarse con las obras de Beethoven.” (Panofsky, 1975, 33).

Nosotros optamos, a medio camino, por definir un período determinado de la historia de la arquitectura religiosa argentina invisible hasta el momento, tomando en cuenta tendencias generales de la época, para luego diseccionarlo en los dos autores individuales destacados que mencionamos (Vespignani y Massa), quienes marcaron un cambio profundo en las tendencias de la época:

“Toda innovación -`alteración de lo establecido´- presupone necesariamente la existencia de algo establecido (tanto da que lo llamemos tradición, convencionalismo, estilo o modo de pensar) como constante respecto de la cual la innovación aparece como variable.” (Panofsky, 1960, 32).

Es necesario aclarar que los autores que tenemos como representativos de cada etapa del neorrománico, Vespignani y Massa, no fueron tanto innovadores como impulsores de estas tendencias que, en su momento, influyeron en la estética de cada una de las etapas en las que les tocó diseñar iglesias.

Sin duda, las propuestas de cambio de estos autores no dependieron exclusivamente de su genio individual sino de marcadas influencias que también vinieron del exterior, especialmente de Europa. Sin embargo, demostraremos que sus proyectos marcaron dos etapas bien definidas de nuestro período “Neorrománico” en la arquitectura religiosa argentina.

Para sorpresa del investigador, no existe ninguna obra de carácter general que abarque la producción arquitectónica religiosa desde la colonia hasta la actualidad. La mayoría de los estudios se concentran en el período colonial y, a medida que avanzamos hacia la etapa que necesitamos estudiar, la literatura específica que corresponde al siglo XX decrece hasta casi desaparecer.

En consecuencia, al establecer un período llamado neorrománico en la arquitectura religiosa, son pocas las controversias que puedan surgir, habida cuenta de ese vacío historiográfico en la disciplina que atañe a la presente tesis.

1.4 ERRORES Y OMISIONES DE LA HISTORIOGRAFÍA

A continuación, enumeramos algunos de los equívocos más evidentes sobre la arquitectura religiosa argentina del siglo XX que, creemos, fundamentan la ausencia de estos estudios:

I) Supuesta carencia cuantitativa en la producción arquitectónica religiosa en el siglo XX.

Para la mayor parte de la historiografía revisada, no habría un *corpus* importante desde el punto de vista de la cantidad de iglesias construidas durante el siglo XX. Como cita representativa ofrecemos el *Diccionario de Arquitectura*:

*"Excluida de las preocupaciones de la Modernidad, el interés por la construcción de iglesias decreció durante el siglo XX y su concreción se redujo a pocos ejemplos respecto a lo construido en los siglos anteriores."*⁶

Este juicio se replicará en publicaciones posteriores de carácter específico o masivo en donde se manifestará la ausencia de obras y autores; por lo tanto, la invisibilidad del período atentarán incluso contra el interés académico que pudiera surgir en la posteridad, ya que si las obras religiosas y los autores son supuestamente inexistentes, no habría objeto de estudio posible.

La falta de estudios académicos atentarán también contra la valoración de obras y autores del período que, a su vez, al no constituirse en obras representativas que merezcan ser estimadas, carecerán de protección al no ser declarados ni "monumentos históricos" ni ser considerados objetos estéticos a preservar, sino meros edificios funcionales y podrían, por todo ello, ser pasibles de sufrir alteraciones, cuando no lisas y llanas demoliciones.

El aserto citado en el *Diccionario de Arquitectura* será replicado en diversas publicaciones académicas y de carácter masivo. Un ejemplo es el relevamiento de iglesias de la arquidiócesis de La Plata realizado por los especialistas Pedro Borrazás y Diana Maggi (2009, 89-90). Los autores, luego de citar el mismo fragmento del *Diccionario de Arquitectura*, afirman:

"Hacia el siglo XX, excluido de las preocupaciones de la Modernidad y de las Vanguardias Arquitectónicas, el interés por la construcción de iglesias decreció."

Los autores reflexionan enfatizando los conceptos de la entrada del diccionario y comentan:

⁶ Voz "Iglesia" (En: LIERNUR, y ALIATA, 1994 Tomo i-n pág. 14).

“Agregaríamos, los autores de este documento, que en un mundo cada vez más desacralizado y alejado de Dios, no podía darse otra respuesta, al decir que el interés por la construcción de iglesias decreció.”

Además de este ejemplo de una publicación específica, damos otro de la exclusión e invisibilidad de las iglesias analizadas en esta tesis. En este segundo caso, se trata de una publicación de carácter masivo como lo fue el volumen “Templos, Iglesias y Catedrales” publicado por el diario *Clarín*. En la introducción al volumen dice Jorge Néstor Bozzano (2012, 14):

“Aunque la arquitectura religiosa no constituye uno de los programas destacados de la modernidad, ha dejado, sin embargo, algunos ejemplos significativos que han merecido su reconocimiento en la correspondiente protección. Así ocurre con la iglesia de Nuestra Señora de Fátima (MHN, decreto 740/2007) de Martínez...”

Este juicio sobre el desinterés por los programas arquitectónicos religiosos en el siglo XX, ya se aplicaba incluso para el análisis de lo producido en el siglo XIX. La crítica consideraba que la pérdida de poder temporal de la iglesia católica durante la “era de las revoluciones” tenía su consecuencia en la escasez de ejecución de iglesias, cuando es evidente que tampoco fue así en el siglo XIX:

“Si bien se había dicho que la religión estaba a punto de desaparecer, como hemos indicado, el número de iglesias que se edifican en Europa y América en esta etapa no tiene nada que envidiar al de otros momentos del desarrollo de las artes religiosas.” Buendía (1995, 12).

Contrario sensu a lo expresado en las obras de referencia citadas, la mayor parte de los templos construidos en el país se erigieron en la primera mitad del siglo XX y más precisamente en la década de 1930, como demostraremos a lo largo de esta investigación.

II) Supuesta carencia cualitativa en la producción arquitectónica religiosa en el siglo XX.

Baste la cita de Ramón Gutiérrez (1983, 457) en una de las obras representativas de la historia de la arquitectura latinoamericana. Gutiérrez califica a la arquitectura religiosa del siglo XX, refiriéndose a las dos obras más logradas de Vespignani –las basílicas de Nuestra Señora de los Buenos Aires y San Carlos-, como de:

“recargados pastiches historicistas”.

El juicio de valor sobre las obras consideradas "pastiches"⁷, es decir eclécticas sin originalidad, es por lo menos discutible si recorremos la prolífica obra de dos de los arquitectos más representativos del período como Alejandro Christophersen y Ernesto Vespignani.

Otro caso es el inventario de bienes muebles del patrimonio artístico nacional de la ciudad de Buenos Aires realizado por Héctor Schenone entre 1998 y 2010 y publicado por la Academia Nacional de Bellas Artes, donde se detallan también algunas de las obras de Carlos Ciríaco Massa. La obra de Massa figura apenas mencionada pese a ser uno de los autores más productivos y, en las pocas referencias, aparecen juicios de valor, por cierto equívocos y condenatorios, como por ejemplo:

“Cuando el cardenal Copello creó nuevas parroquias, en función de una radical reforma de la Arquidiócesis, confió el conjunto de los edificios a los arquitectos Carlos C. Massa y Luis V. Migone, quienes repitieron con relativa fortuna un *anodino* neorrománico simplificado.” (Schenone, 2006, 21).

Equívoco es considerar arquitecto a Luis V. Migone (1893-1978), cuando el autor fue un destacado ingeniero civil que llegó a ser uno de los fundadores de la Academia Nacional de Ingeniería.⁸ Condenatorio, o por lo menos subjetivo, es juzgar de “relativa fortuna” o de “anodina” toda una colección de obras sin fundamentar las razones.

Se deduce que el preconcepto es considerar que la arquitectura religiosa relevante y de cierta calidad, se concentra exclusivamente en las etapas colonial y la llamada etapa poscolonial, en donde abundan los abordajes historiográficos.

Respecto al historicismo y eclecticismo de la primera mitad del siglo XX, casi no hay producción historiográfica en materia religiosa. Los artículos aislados que se fueron publicando sobre arquitectura religiosa del siglo XX tienden a reiterar comentarios acerca de un par de ejemplos vinculados a las vanguardias de los años '60, sin tomar en cuenta los edificios religiosos experimentales que ya habían sido erigidos hacia la década del '30. La obra más citada por la historiografía y en donde las investigaciones se suelen citar entre sí, es la “Iglesia de Fátima” de la Lucila (1956-57) de Claudio Caveri (1928-2011) y Eduardo Ellis (1925), que se suele exponer como el primer ejemplo de arquitectura religiosa de vanguardia sin considerar el nutrido caudal anterior, que carece de estudios.

⁷ Según la Real Academia Española (20 ma. Edición, Madrid, 2001), “pastiche” (Del fr. *pastiche*) sería una “imitación o plagio que consiste en tomar determinados elementos característicos de la obra de un artista y combinarlos, de forma que den la impresión de ser una creación independiente”.

⁸ Diccionario de Arquitectura, T. i-n, pg.135.

III) Supuesto predominio del neogótico o del neoclasicismo en la arquitectura religiosa argentina de carácter historicista.

La escasa bibliografía sobre arquitectura religiosa de los siglos XIX e inicios del XX ofrece algunos trabajos que refieren exclusivamente a la arquitectura historicista de influencia neogótica o a la neoclásica, ignorando la influencia del neorrománico, cuyo resultado fue el más cuantioso. En consecuencia, hasta el momento no hay estudios críticos sobre la arquitectura religiosa neorrománica del siglo XX y, por consiguiente, como ya expresáramos, esta falta de interés impacta en la valorización y protección de este tipo de monumentos.

Existe un consenso general tanto en la historiografía como en el público usuario en considerar erróneamente que los templos neogóticos son los más numerosos y los más significativos desde el punto de vista patrimonial. Uno de los investigadores argentinos más citados, Rafael Iglesia, expresa en un extenso artículo:

"Se prefiere el gótico para los edificios religiosos, el románico casi para cualquier cosa, y el 'clásico-moderno' para los monumentos."⁹

El mismo Rafael Iglesia, en su obra "Arquitectura Historicista del siglo XIX" (1979) dedica amplios capítulos al neoclasicismo y al neogótico, pero ninguno al neorrománico.

Destacados investigadores como Martín Checa-Artasu (2013) estudiaron con gran profundidad el neogótico latinoamericano pero no el neorrománico, atribuyendo ciertas características góticas a edificios que tal vez tengan más vínculos con el románico. Un ejemplo de esta atribución que creemos equívoca, es cuando Checa-Artasu expresa que la basílica de María Auxiliadora y San Carlos Borromeo, de Ernesto Vespignani, se incluye dentro de las tendencias góticas de la arquitectura latinoamericana.

La historiadora argentina Miranda Lida también afirma en sus investigaciones sobre los templos y las criptas de principios del siglo XX:

"El eclecticismo fue la norma, aunque el estilo neogótico fue sin duda la principal fuente de la que abrevaron los arquitectos que tuvieron a su cargo la construcción de las principales iglesias." (Lida, 2007, 60).

⁹ Revista Nuestra Arquitectura n. 513-14. año 1980.

IV) Carencia de estudios monográficos sobre los dos arquitectos más prolíficos en la historia de la arquitectura religiosa neorrománica: Ernesto Vespignani y Carlos Massa.

Los dos autores más representativos del período que estudiaremos, aún carecen de un abordaje historiográfico que estudie y analice sus obras en conjunto.

Con respecto a la obra de Ernesto Vespignani, recién a partir del 2010 y con motivo del centenario de la inauguración de la Basílica de San Carlos Borromeo y María Auxiliadora de Almagro, han surgido diversas publicaciones de divulgación que destacan la importancia de su obra y también algunas investigaciones específicas, pero no hay un estudio que aborde el conjunto de su obra con un análisis crítico.

Por otra parte, a raíz del naciente interés del recuperado Vespignani, surgieron iniciativas financieras que permitieron hacer importantes restauraciones en su obra más reconocida. Tal es el caso de la puesta en valor, en 2010, del bautisterio de la citada basílica por parte de los restauradores Jorge Moisés Mestre Almendras y María Isabel Zamora. En la memoria que reseña el proceso de restauración del bautisterio, los mismos especialistas reconocen:

“En este proyecto se plantearon algunos retos y se enfatizó el papel de continuar con la salvaguarda del legado cultural que nos dejaron artistas poco conocidos por la comunidad argentina, pero que reafirman los recursos culturales de una sociedad de principios de siglo XX.” (Mestre Almendras-Zamora, 2012).

Dicho sea de paso, el bautisterio se convirtió, recientemente, en un monumento propiamente dicho de trascendencia mundial, habida cuenta que allí fue bautizado Jorge Bergoglio, quien es, desde marzo de 2013, el Papa Francisco.

Sin embargo, las restantes obras de Vespignani, que suman más de 70, no tienen ningún abordaje crítico desde la historiografía.

Con respecto a las obras de Carlos Ciríaco Massa, la mayoría de sus iglesias yacen en el olvido y carecen de protección patrimonial: nadie se ha interesado por estudiar y reconocer su obra en conjunto. Pero como consecuencia de la difusión de adelantos de la presente investigación publicados en la prensa, desde la Legislatura de la ciudad de Buenos Aires comenzaron a surgir iniciativas de protección.

En los capítulos correspondientes al análisis de las obras de Vespignani y Massa reseñaremos un breve estado de la cuestión en el afán de señalar los equívocos y la falta de interés por parte de la historiografía acerca de estos dos autores.

1.5 ESTADO DE LA CUESTIÓN

A continuación desarrollamos brevemente el estado de la cuestión mencionando los estudios más destacados en cada período y comprobando tanto el predominio de investigaciones sobre los siglos XVIII y XIX, como la escasez de estudios relativos al período específico que nos atañe, la primer mitad del siglo XX y la total ausencia de obras de carácter general. La siguiente tabla nos presenta una síntesis de lo que desarrollaremos luego. Se resaltan las etapas que corresponden a esta tesis.

INVESTIGACIONES SOBRE ARQUITECTURA RELIGIOSA ARGENTINA:

PERÍODO	FUENTES ESTILÍSTICAS (AUTOR REPRESENTATIVO)		ESTADO DE LA CUESTIÓN
SIGLOS XVII, XVIII Y XIX (ETAPA COLONIAL Y POSCOLONIAL)	BARROCO, NEOCLASICISMO, ECLECTICISMO, NEOGÓTICO. (ANDREA BIANCHI)		ABUNDANCIA DE ESTUDIOS
SIGLO XX (PRIMER MITAD)	NEORROMÁNICO (1900-1945)	NEORROMÁNICO ECLÉCTICO (1900-1930) (ERNESTO VESPIGNANI)	ESCASEZ DE ESTUDIOS (SOBRE ECLECTICISMO)
	<i>(NUEVO PERÍODO PROPUESTO POR TESIS)</i>	NEORROMÁNICO SINTÉTICO (1930-1945) (CARLOS C. MASSA)	AUSENCIA DE ESTUDIOS
SIGLO XX (SEGUNDA MITAD)	SEGUNDAS VANGUARDIAS (ROMANTICISMO ORGÁNICO, IGLESIAS TIENDA) (BENJAMÍN Y PATRICIO MASSA LYNCH)		ESCASEZ DE ESTUDIOS
SIGLO XXI	POSTMODERNIDAD HISTORICISTA, NEORRACIONALISMO, DECONSTRUCCIONISMO, ETC. (URGELL PENEDO URGELL)		AUSENCIA DE ESTUDIOS
OBRAS DE CARÁCTER GENERAL	DESDE LA ETAPA COLONIAL A LA ACTUALIDAD. (AUTORES VARIOS)		AUSENCIA DE UNA HISTORIA GENERAL DE LA ARQUITECTURA RELIGIOSA ARGENTINA

Por lo que sabemos, no existe ningún estudio ni historia de la arquitectura religiosa argentina que abarque integralmente el desarrollo desde el período colonial hasta la actualidad, y es nuestro desafío a desarrollar en una etapa posdoctoral. Creemos que

para la historiografía de la arquitectura argentina el fenómeno religioso está invisibilizado por los citados prejuicios.

En el terreno no académico, abundan las publicaciones parroquiales, los periódicos, folletos, boletines y revistas barriales y las ediciones de divulgación turística que no arrojan demasiada luz sobre el tema porque suelen reproducir errores, equívocos y omisiones al descuidar la constatación de datos y la investigación en las fuentes primarias. En general, en lo que a arquitectura religiosa corresponde, se trata de publicaciones en donde abundan las tautologías, las redundancias y las citas de citas. Y es por eso, ante el estado virgen de la historiografía, que el objeto de estudio se convierte en un verdadero y atrayente desafío.

Ciertamente, los boletines parroquiales nos brindan algunos datos aislados y también una muy rica información de cómo percibe cada comunidad su propio templo, sus ornamentos y el impacto en el entorno. Desde la arquidiócesis de Buenos Aires, la Comisión de Investigaciones Histórico Eclesiásticas estimula grupos de estudio parroquiales y publica algunas de las investigaciones en una muy útil página denominada www.historiaparroquias.com.ar.

Jorge Simón Tagtachián viene desarrollando, desde 2006, un relevamiento fotográfico y con datos fundamentales de las parroquias del arzobispado de Buenos Aires. La información se vuelca en un sitio web particular de gran utilidad por su sistematización como buscador de parroquias: www.cienciayfe.com.ar. La última actualización de la mayoría de los datos es de fines de 2008.

Las dos páginas de internet citadas nos brindaron información de gran utilidad en cuanto a listados aunque, por cierto, incompletos. Por lo general, las autoridades eclesiósticas o los historiadores parroquiales se manifestaron refractarios o con pocas posibilidades de interacción cuando les hemos pedido información o colaboración con algunos datos.

El “Inventario de bienes muebles” del Patrimonio Artístico Nacional que dirigió Héctor Schenone con la colaboración de Isaura Molina y Jorge Santos y que fue publicado por la Academia Nacional de Bellas Artes entre 1998 y 2010, constituye una fuente documental imprescindible tanto por la calidad de la información como por la sistematización del relevamiento edilicio religioso. Es cierto que contiene algunos errores y omisiones con relación a los autores Vespignani y Massa que iremos señalando, pero se trata de una obra de apoyo fundamental para el desarrollo de esta investigación.

ETAPA COLONIAL (S. XVII y XVIII)

Los autores contemporáneos al llamado *movimiento neocolonial* como Juan Kronfuss (c.1920), Angel Guido (1944), Martín Noel (1923), José Torre Revello¹⁰, Vicente Nadal

¹⁰ Publicó diversos estudios monográficos sobre edificios de la colonia editados por la Academia Nacional de Bellas Artes en la década de 1940.

Mora (1946) y Héctor Greslebin (1960), entre otros, son un punto de partida desde la perspectiva del registro documental.

Avanzando hacia la crítica de mediados y segunda mitad del siglo XX, además del clásico Guillermo Furlong (1946), Mario Buschiazzo¹¹, Héctor Schenone (1982), Adolfo Ribera (1948), Alberto Nicolini (1981), Alberto de Paula (1966, 1975) y Ramón Gutiérrez¹², entre otros, en sus extensas trayectorias produjeron numerosas obras de carácter académico.

La arquitectura de los jesuitas fue estudiada en profundidad por Hernán Busaniche (1955) y el citado Mario Buschiazzo (1969) y, recientemente, por los investigadores Dalmacio Sobrón (1997) -en su inconcluso pero esclarecedor estudio monográfico sobre la obra de Andrea Bianchi- y Darko Sustersic (2004, 2010). Otras órdenes religiosas fueron estudiadas por Andrés Millé (1958).

La revista “Anales” del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas Mario Buschiazzo de la Universidad de Buenos Aires (IAA) y, más tarde, la Revista “Documentos de Arte Nacional y Americano” dirigida por el Arq. Ramón Gutiérrez de la Universidad Nacional del Nordeste, produjeron numerosas investigaciones pioneras en la materia.

ETAPA POSCOLONIAL (S. XIX)

Se destacan los estudios sobre Neoclasicismo de Mario Buschiazzo (1967), Ramón Gutiérrez y Alberto de Paula (1966). También varios artículos y trabajos colectivos producidos en el marco del IAA. Revisten especial relevancia las investigaciones y nuevas interpretaciones de Fernando Aliata (2006) sobre la Catedral de Buenos Aires en la publicación de su tesis de doctorado. En el marco del Instituto de Teoría del Arte e Ideas Estéticas “Julio Payró” dependiente de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, en la actualidad se están llevando adelante investigaciones.

El instituto dirigido por el especialista en arte jesuita, Darko Sustersic, está desarrollando un extenso programa de relevamiento patrimonial. De reciente aparición en el marco del Instituto Payró, son los estudios de Francisco Corti y Ofelia Manzi sobre la arquitectura neogótica no católica (Corti-Manzi, 2006), y católica (Manzi y Grau Dieckmann, 2013) y los artículos de Ofelia Manzi y Patricia Grau Dieckmann sobre arquitectura neogótica católica (2004 y 2008). Este grupo de investigación fue dirigido por Angel Navarro y ha venido relevando y publicando investigaciones sobre la arquitectura y el arte.

¹¹ Entre su numerosa producción sobre el período colonial, se destacan: BUSCHIAZZO, 1944 y variados estudios publicados en los cuadernos denominados “Documentos de arte argentino” publicados por la Academia Nacional de Bellas Artes en la década del ‘40.

¹² Con varios estudios sobre arquitectura colonial de ciudades del litoral y del noroeste argentino desde la Universidad del Nordeste y desde la Revista DANA.

Investigaron acerca de eclecticismo, el historicismo y el romanticismo en arquitectura religiosa, Rafael E. J. Iglesia (1979), Alberto de Paula (1962) y Jorge Goldemberg (1986), además de la publicación de textos de referencia de Federico Ortiz (1988). Fernando Aliata (2003) también abordó la arquitectura del eclecticismo en un artículo que aborda la obra del arquitecto y artista, recientemente recuperado del olvido, Augusto César Ferrari (1871-1970).

Una nueva generación de historiadores comienza a interesarse por problemáticas vinculadas al llamado período del eclecticismo, aunque suelen ser de carácter muy específico o aún están en la etapa de desarrollo de tesis y se encuentran inéditos o próximos a editar. Significativas son las tesis aún inéditas de Raúl Piccioni (1988) sobre Juan Bautista Arnaldi dirigida por Adolfo Ribera, y la de Jesús María Binetti (2006) sobre la Basílica de Luján. La historiadora Miranda Lida incursionó brevemente en la problemática del financiamiento de la arquitectura religiosa del eclecticismo (Lida, 2007) y realizó un extenso trabajo sobre la historia de la iglesia (Lida, 2015). Además, son numerosos los folletos y notas sobre templos de este período desarrollados por historiadores no profesionales publicados en medios parroquiales.

SIGLO XX

Los estudios referidos a la arquitectura religiosa del siglo XX en la Argentina son limitados en el campo académico. Casi no hay libros o publicaciones científicas relativas a la temática y la mayoría revisten el carácter de artículos en algunas revistas especializadas de circulación nacional que reseñaremos brevemente. Las revistas dedicadas al ejercicio profesional de la arquitectura son prácticamente las únicas publicaciones que se refieren a la tipología religiosa. La *Revista de Arquitectura*, *Revista Summa* y *Revista Nuestra Arquitectura* son las más importantes. En menor medida, las revistas dedicadas a la ingeniería civil y a los técnicos en la construcción como la revistas *La Ingeniería*, *Cemento Portland* y *CACYA* (revista del Centro de Arquitectos, constructores de obras y anexos) son las más destacadas. Desde el exterior fue muy influyente la *Revista Informes de la Construcción* del Instituto Torroja de España. Ya sobre los finales del siglo XX, surge la revista *Summa +* que se ocupará de la temática religiosa en los albores del siglo XXI.

REVISTA INFORMES DE LA CONTRUCCIÓN DEL INSTITUTO TORROJA

Antes de comentar las revistas editadas en la Argentina que tienen gran importancia en cuanto al tratamiento de la arquitectura religiosa del siglo XX, nos parece pertinente referirnos a una revista técnica especializada que circuló con fluidez en nuestro país en los años 60 y que sirvió de inspiración para proyectos de vanguardia en la Argentina en la misma época. La publicación, de carácter trimestral, se inició en 1948 en el marco del Instituto Técnico de la Construcción y del Cemento, y en la actualidad se sigue editando. Fue muy importante en la España de posguerra en una época que se tomó como política de Estado la reconstrucción de iglesias destruidas durante el desarrollo de la Guerra Civil. Justamente, el fundador de la revista fue el ingeniero civil Eduardo Torroja, pionero en el uso del hormigón armado en España y autor de numerosas

iglesias de vanguardia en la España de Franco. Los números más destacados referidos a arquitectura sacra de esta publicación son los siguientes:

- n. 123 de enero de 1961. El ejemplar está dedicado al uso del hormigón armado en Italia. Se describe el proyecto de Iglesia en Larderello del arquitecto Giovanni Michelucci, pionero en el uso sacro del material. Además se hace una clasificación de las distintas “visiones” de la arquitectura contemporánea en Italia con ejemplos de iglesias.
- n. 127 de octubre de 1961. Es una edición dedicada a obras vinculadas al brutalismo y a la arquitectura orgánica con ejemplos como el convento de La Tourette de Le Corbusier y la iglesia de Montevideo de Eladio Dieste.
- n. 137 de enero y febrero de 1962. Se trata de una edición especial doble de homenaje al ingeniero Eduardo Torroja fallecido el año anterior con una reseña completa de las iglesias de vanguardia parabólicas-hiperbólicas de hormigón armado del referido autor. La iglesia de Pont de Suert en Lérida en los Pirineos catalanes, la capilla de Sancti Spirit también en Lérida y la iglesia de Gandía se describen con lujo de detalles junto a otras obras civiles de Torroja.
- n. 147 de enero 1963. Se describen dos iglesias de láminas de hormigón armado tales como la capilla del colegio de Santa María del arq. Antonio Fernández Alba y la iglesia de Spokane en el estado de Washington en Estados Unidos, obra del arq. Félix Kulka.
- n. 148 de marzo de 1963. Edición dedicada a las “posibilidades estructurales de las superficies parabólicas-hiperbólicas”, y se describe la iglesia de Cristo de Bolhum de Dieter Oesterlen.

REVISTA DE ARQUITECTURA

La Revista *de Arquitectura* comenzó a publicarse en 1915 teniendo como antecedente la llamada Revista *Arquitectura* que se editó entre 1904 y 1916 como única representativa de la Sociedad Central de Arquitectos. La Revista *de Arquitectura* fue la publicación más representativa de la profesión durante todo el siglo XX.

En cuanto a la arquitectura religiosa, el número 373 de marzo-abril de 1954 fue la primera publicación del siglo XX en la Argentina que dedicó una edición completa a la tipología sacra.

En el referido número se ofrece una primera parte con una extensa introducción de Gastón Breyer y artículos de reflexión sobre arquitectura y liturgia de Ernesto Segura, Albin Specian y Ricardo Fernández Vallespío. Los autores abren el debate a la problemática religiosa por primera vez en nuestro país. Además se reseñan, acompañadas de fotografías y planos y comentarios críticos, las iglesias más revolucionarias del siglo XX en Europa, tales como la capilla de Assy Passy en los

Alpes franceses, la capilla de Vence decorada por Matisse y que hoy es un referente mundial, y la capilla de Audincourt.

La misma edición tiene una segunda parte que realiza una “síntesis evolutiva de la arquitectura religiosa contemporánea”, en donde se exponen numerosos ejemplos de iglesias en Estados Unidos proyectadas por arquitectos de trascendencia mundial tales como Frank Lloyd Wright, Oskar Niemeyer, Eero Saarinen, Mies van der Rohe y Pietro Beluschi. La revista cierra con una importante reseña de los grupos de artistas religiosos “*Mediator Dei*” y la “Escuela del Beato Angélico de Milán” que desarrollaron proyectos pioneros en la vanguardia argentina tales como la iglesia de la Inmaculada Concepción de la avenida Córdoba y Mario Bravo en la ciudad de Buenos Aires, y la iglesia de la Sagrada Eucaristía en Plaza Italia, en donde participaron artistas como Raúl Soldi, Norah Borges, Silvina Ocampo, Vicente Forte, Carlos de la Cárcova, Armando Sica y Federico Ruiz Guiñazú como arquitecto.

REVISTA NUESTRA ARQUITECTURA

La Revista *Nuestra Arquitectura* -que publicó 523 ediciones entre 1929 y 1985- es una excepción al desinterés general, dado que difundió numerosos artículos relacionados con modernas propuestas de arquitectura religiosa de segunda mitad de siglo XX. Aunque reducidas al relevamiento fotográfico en la mayoría de las notas y casi sin comentarios críticos, la publicación resulta un instrumento útil para un primer acceso a los proyectos religiosos posteriores a la obra de Ernesto Vespignani y Carlos C. Massa.

A continuación destacamos los números más importantes de esta publicación en relación con la arquitectura religiosa:

- n. 351 de febrero de 1956. Publica el monasterio benedictino de Marcel Breuer y de Pier Luigi Nervi, ejemplo de arquitectura de vanguardia en el ámbito católico.
- n. 469 de agosto de 1969. Publica la trascendental obra de la parroquia de San Cayetano de Belgrano de Rodolfo Berbery, ejemplo de iglesia de tipología “tienda”.
- n. 471 de abril de 1971. Tal vez sea una de las fuentes primarias más importantes para investigar la arquitectura religiosa de fines de la década de 1960, ya que no hay una publicación equivalente que reseñe tal cantidad de obras. Se trata de una edición dedicada a la arquitectura sacra en donde se destacan iglesias de influencias racionalistas, brutalistas y con características propias del expresionismo orgánico. Se publican fotos, planos y memorias técnicas de la Catedral de Resistencia, provincia de Chaco, de la capilla de la Asunción en Gerli provincia de Buenos Aires, de la capilla de la Escuela Penitenciaria en Ezeiza, provincia de Buenos Aires; de la capilla Metodista en San Isidro, provincia de Buenos Aires; la Iglesia de Arroyito, provincia de Córdoba; el Templo Cristiano Evangélico de Villa Lugano, ciudad de Buenos

Aires, y la capilla de Santo Domingo de Guzmán, en la zona norte del Gran Buenos Aires.

- n. 482 de 1973. Publica obras del estudio de los arquitectos Juan Llauro y José Urgell y de otros estudios de época de características “neobrutalistas”. Se trata de una edición importante para comprender obras de vanguardia de la década del ‘60 tales como la capilla de Villa Celina en la provincia de Buenos Aires; la iglesia parroquial de Laprida, provincia de Buenos Aires; la parroquia de Choele Choel, provincia de Río Negro; la iglesia para el Cottolengo de Don Orión en Alta Gracia, provincia de Córdoba; la iglesia parroquial San Pedro Armensol en Gerli, provincia de Buenos Aires; la iglesia para la comunidad armenia; la iglesia de la Villa El Chocón, provincia de Neuquén; la iglesia parroquial de Lomas de Zamora y el convento de Olavarría, ambas en provincia de Buenos Aires.
- n. 503 de 1978. Destaca dos iglesias inspiradas en el llamado “casablanquismo” edificadas en el obispado de Morón, tales como la Iglesia de San Pedro Apóstol y la iglesia María Madre de la Iglesia en la localidad de Morón, provincia de Buenos Aires.
- ns. 511 y 512 de 1980. Se describe el proyecto de Amancio Williams de “Cruz al río” de 1961.

REVISTA CEMENTO PORTLAND

La revista está dirigida al ámbito de la ingeniería civil, y junto con la revista *La Ingeniería* fueron referentes para la difusión del uso del hormigón armado y del cemento portland en la Argentina. El número 31 de marzo de 1954 está enteramente dedicado al uso del hormigón en la arquitectura religiosa: se describe -desde el punto de vista de la ingeniería civil- la construcción de la iglesia de la Sagrada Eucaristía ubicada en el entorno de Plaza Italia en la ciudad de Buenos Aires, obra del arquitecto Federico Ruiz Guiñazú y pionera en el uso del hormigón armado a la vista, tanto como recurso estructural como simbólico.

REVISTA SUMMA

La Revista *Summa*, que editó 300 números entre 1963 y 1992, fue un referente fundamental para comprender la arquitectura de vanguardia de los años ‘60 y ‘70. La edición n.182 de 1982, dedicó variados artículos que generaron un amplio debate sobre arquitectura religiosa, concentrándose en las tendencias contemporáneas y con referencias a la obra renovadora de los arquitectos Federico Ruiz Guiñazú con la parroquia de Sagrada Eucaristía en la ciudad de Buenos Aires, y Claudio Caveri y Eduardo Ellis con la parroquia de Nuestra Señora de Fátima en La Lucila, provincia de Buenos Aires.

Además de publicar artículos de carácter teórico sobre arquitectura sacra que son pilares fundamentales para el desarrollo de una historia de la arquitectura religiosa

argentina, reseña varias iglesias de vanguardia tales como la iglesia parroquial de San Cayetano de Belgrano; la catedral de Avellaneda, provincia de Buenos Aires; la iglesia Nuestra Señora de Fátima, la iglesia de Santo Domingo de Guzmán de Acassuso, la parroquia de Nuestra Señora de Loreto de Berisso, una capilla para colegio del estudio Llauro y Asociados, el conjunto parroquial de San Bernardo, un oratorio en un Country Club en Cañuelas, la capilla Nuestra Señora de Fátima en el Country Club CUBA, la iglesia Nuestra Señora de Luján y San Francisco en José C. Paz, un oratorio en un colegio en Lomas de Zamora, el conjunto parroquial de San Cayetano en Burzaco, todas estas últimas en provincia de Buenos Aires; el templo de San Juan Bautista en Nelson, provincia de Santa Fe; la catedral de Orán en la provincia de Salta y la capilla Nuestra Señora de Vladimir en Guanaco, Pehuajó, provincia de Buenos Aires.

En el artículo presentación de este número de *Summa* se publica tal vez el primer artículo de fines de siglo XX que da cuenta del olvido de la historiografía hacia la arquitectura religiosa. Bajo el título de “Arquitectura religiosa. Momentos para la historia de un tema postergado”, el arquitecto Julio Cacciatore expresaba:

“Con toda su variedad, la arquitectura religiosa de los últimos cincuenta años está aún por escribirse.”¹³

Nótese que es en esta publicación que se intenta por primera vez un listado de iglesias representativo con su caracterización estilística correspondiente. El artículo preparado por los arquitectos Verónica Bugnard, Alberto Alfaro y Gustavo Brandáriz se titula “Algunos templos significativos de la ciudad de Buenos Aires y alrededores”.¹⁴

En este listado, a la mayoría de las iglesias edificadas en la segunda mitad del siglo XIX se las denomina “italianizantes”, como sucede en el caso de las neoclásicas Inmaculada Concepción de Belgrano y De la Piedad. Esta clasificación fue cuestionada por el investigador e historiador de la arquitectura Alberto Nicolini:

Efectivamente, Nicolini (2000-2001,103) cuestiona la aplicación del calificativo de “italianizante” por excesivamente amplio. Esta voz, utilizada por primera vez por Mario Buschiazzo (1966), fue amplificado posteriormente por autores como José Xavier Martini y José María Peña (1967) y Federico Ortiz (1968), entre otros, hasta resultar un instrumento descriptivo poco preciso.

Nicolini propone entonces reemplazar el término “italianizante” por el de “*neoclásico tardío*” por considerar que se manifestó en el Río de la Plata varias décadas después del surgimiento primero en Europa y América:

“ [Pero] entendiendo que se trata de una etapa tardía de lo que comenzó hacia 1750, nos parece que a este neoclásico que se desarrolló en la segunda mitad del siglo XIX y al que los argentinos habitualmente hemos

¹³ Revista Summa n.182, pg. 22.

¹⁴ Revista Summa n.182, pgs. 23 a 25.

denominado "italianizante" desde 1967, deberíamos llamarlo "neoclásico tardío". Tardo romano y tardo moderno son categorías aceptadas que se construyeron a partir de situaciones parecidas".

Mientras tanto, las iglesias de la primera mitad del siglo XX carecen de taxonomía. En la Argentina, el desinterés es todavía mayor por parte de la historiografía y la crítica arquitectónica actual respecto a las realizaciones de la primera mitad del siglo XX. La casi totalidad de arquitectos de templos correspondientes al siglo XX carece de estudios críticos monográficos o de cierta profundidad y, a partir de la segunda mitad del siglo XX, la crítica arquitectónica abandona definitivamente el interés por las realizaciones de carácter religioso.

Otra excepción a la ausencia de investigadores es el sacerdote jesuita Guillermo Randle (1971) que se interesó en cuestiones vinculadas a la circulación interna de los nuevos templos de gran actualidad. Tal vez el descuido se deba a un cierto prejuicio generalizado en nuestro medio que sentencia que la arquitectura religiosa decreció tanto en cantidad de obras como en el interés por parte de la sociedad acerca de las religiones institucionales. Un caso excepcional es el interés que despertó la arquitectura religiosa y las teorías de Claudio Caveri en su última etapa de producción. Pareciera que desde la realización de las grandes iglesias neogóticas finiseculares hasta las iglesias de Caveri, no hubiera habido ningún autor ni obra destacada en el período intermedio.

1.6 ACTUALIDAD DE LA HISTORIOGRAFÍA RELIGIOSA

- Renacimiento en el exterior de la historiografía de la arquitectura religiosa

En Europa, a partir de la década del 1990 y hasta hoy, comenzó a surgir un creciente interés en materia de arquitectura y arte religiosos. Son numerosas las publicaciones académicas, revistas especializadas y textos de divulgación referidos al tema. Además se desarrollan numerosas jornadas, congresos y simposios relacionados con la arquitectura y el arte religiosos. Italia y Alemania concentran la atención.

En Italia, el fenómeno está dado por el evidente estímulo del Vaticano y de la Conferencia Episcopal Italiana, especialmente a partir de los últimos años del papado de Juan Pablo II. Incluso la Bienal de Venecia ha dedicado parte de sus actividades al tema que nos ocupa. Numerosas publicaciones en formato papel y digital se especializan en la arquitectura y arte religiosos.

Por ejemplo, la revista trimestral *Chiessa Oggi. Architettura e comunicazione* expresa este interés renovado tanto en el pasado como en la actualidad. Por otra parte, el "Istituto Universitario di Architettura di Venezia" financió un equipo de investigación sobre "La dimensión simbólica de la iglesia contemporánea" que dio a luz los resultados del trabajo en diversas publicaciones (Bérgamo, 1997). La revista *EDA, Esempi di Architettura* editada en Roma en formato papel y digital, publica numerosos artículos relacionados con la arquitectura religiosa.

En el caso de Alemania, el interés es creciente y comenzó en la segunda posguerra con la necesidad de reconstruir antiguas iglesias destruidas por los bombardeos y de erigir nuevos templos. La exploración de nuevas formas y espacios pareciera no tener límites, tal como queda de manifiesto en la proliferación de construcciones. Pioneros en la materia fueron el historiador del arte Hugo Schnell (1904-1981) y el arquitecto Rudolf Schwarz (1897-1961), quien reconstruyó iglesias y recibió una importante influencia del pensador católico Romano Guardini. Su libro "Kirchenbau" [Kirchenbau. Welt vor der Schwelle] (La construcción de iglesias. El mundo ante el umbral) de 1960, fue reeditado en 2007.

Walter Zahner así lo expresaba en el I Congreso Internacional de Arquitectura Religiosa Contemporánea celebrado en la Universidad de Coruña, Ourense, España, en 2007:

"Es una especie de fenómeno. Desde hace unos veinticinco años, en Alemania —y también en toda Centroeuropa y gran parte del sur de Europa— se construyen cada vez menos iglesias, y sin embargo el debate sobre la construcción de iglesias no se ha interrumpido, incluso se ha reforzado." (Zahner, 2007, 38).

Polonia es el país en donde mayor cantidad de iglesias se están construyendo, así como existen expresiones en desarrollo en Estados Unidos, México y Brasil, aunque los estudios historiográficos no acompañan la intensidad de la práctica concreta de la arquitectura.

En España, los "Informes de la Construcción" (N. 137 del año XIV) del Instituto Eduardo Torroja difundieron ampliamente la nueva arquitectura religiosa creada a partir de las libertades del hormigón armado en la segunda mitad del siglo XX, pero es en la actualidad que hay una intensa actividad académica, destacándose los congresos internacionales de arquitectura religiosa contemporánea que ya van por su cuarta edición, la última realizada a fines de 2015 en México.

Esteban Fernández Cobián (2012, 18) especialista de la Universidad de la Coruña, también destaca el redescubrimiento de arquitectos olvidados pero muy activos en la primera mitad del siglo XX como Dominikus Böhm, Rudolf Schwarz, Ottokar Uhl y Emil Steffan, presentes en Alemania en el mismo período que abarca nuestra investigación en la Argentina.

- Desinterés en la Argentina por la historiografía de la arquitectura religiosa

En la Argentina, la realización de templos y la experimentación estética no se detuvo tampoco en la segunda mitad del siglo XX, aunque como hemos apuntado, la historiografía argentina, en general, no tome en cuenta este despliegue.

En las facultades de arquitectura no hay programas específicos ni de grado ni de posgrado relacionados con la arquitectura religiosa. Ninguna de las 31 universidades que dictan la carrera de arquitectura ofrece programas específicos. A nivel posgrado, ninguno de las 17 especializaciones y maestrías está vinculada con la arquitectura religiosa. En cuanto a las carreras de grado y posgrado relacionadas con teología y religión, ninguna de las ocho carreras de grado y tres de posgrado de las siete universidades que dictan carreras afines tiene programas específicos ni de arte ni arquitectura religiosos. Finalmente, respecto a las carreras de arte, ninguna de las 89 carreras universitarias de arte de grado y posgrado ofrece programas específicos, y tampoco los casi 2.000 institutos terciarios y profesorados.

Más allá de esta ausencia de interés, existe un renacimiento en cuanto a los estudios religiosos en general en el ámbito de algunas universidades. En la Universidad de Buenos Aires, por ej., hay un creciente interés en estudios religiosos y en la historia de la iglesia argentina que se viene manifestando con importantes publicaciones, muchas de las cuales forman parte de las fuentes bibliográficas y del marco teórico en el que fundamentamos nuestro estudio.

En el Instituto Historia Argentina y Americana “Emilio Ravignani” de la facultad de Filosofía y Letras de la mencionada universidad, desde 1996 dos grupos producen investigaciones: “Grupo de Estudios Historia de la Iglesia, siglos XVIII y XIX (RELIGIO), y el “Grupo de Trabajo de Religión y Sociedad en la Argentina contemporánea”. Por su parte, la Red de Estudios Rurales desarrolló investigaciones plasmadas en sus jornadas “Iglesia y religiosidad en el mundo rural”. En la facultad de Ciencias Sociales también existen destacados programas de investigación en cuanto a la problemática religiosa.

También se realizan regularmente congresos, jornadas y simposios relacionados con la problemática religiosa, pero son raros o excepcionales las ponencias específicas relacionadas con la arquitectura o el arte religiosos. Además de las universidades confesionales del campo católico y evangélico que se enfocan en cuestiones de carácter teológico o pedagógico en ciencias religiosas, la Universidad Nacional de General Sarmiento, la Universidad Nacional de Cuyo y la Universidad Católica de Santa Fe también promueven, en cierta forma, actividades de investigación en materia de arte religioso fuera del campo confesional.

En cuanto a las publicaciones de divulgación fuera del ámbito académico, la producción es más abundante aunque se trata de ediciones de información turística en donde se despliega un importante arsenal fotográfico, pero con textos de escaso rigor historiográfico y numerosos errores y equívocos.

EL FUTURO

En nuestro país resultan promisorias las actividades desarrolladas por el Centro Internacional para la Conservación del Patrimonio (CICOP) y por la Dirección General

de Cultos de la ciudad de Buenos Aires con la organización de las Jornadas de Patrimonio y Arte Litúrgico que ya van por su cuarta edición.

A cargo del teólogo Marcos Gabriel Vanzini (2013-2014) se ha venido haciendo una catalogación de edificios religiosos que se van publicando en una Guía de Lugares de Culto que ya va por el tercer volumen, publicado con detallada información pero con algunos errores relativos al análisis estilístico de los edificios religiosos relevados.

La Universidad Nacional de La Rioja inauguró en 2010 la primera carrera de Teología y Religiones Comparadas con dos asignaturas dedicadas específicamente a la arquitectura y el arte sacro, tales como la materia “Arqueología y Liturgia I y II”, en donde el tesista fue su titular y volcó en el programa de estudios los resultados de las investigaciones en sus tesis de Especialización y Maestría.

De cara al futuro, creemos que el campo a desarrollar en materia de arte y arquitectura religioso en la Argentina puede resultar fructífero dada la escasez de estudios hasta el momento. En cuanto a los desafíos de la historiografía, citamos la ponencia de cierre de las III Jornadas de Patrimonio y Arte Litúrgico expresadas por Esteban Fernández Cobián (2012, 34):

“Llegados a este punto, sólo me resta apuntar cuáles pienso que serán las líneas de fuerza que marcarán el espacio sagrado en los próximos años. La labor se me antoja arriesgada, pues todos somos conscientes de que el mundo cambia muy deprisa y de forma imprescindible. Desde mi punto de vista, habrá que expresar atención a lo siguiente:

- Las nuevas investigaciones históricas, que mostraría el papel civilizador que han representado y siguen representando los cristianos y la iglesia católica para la cultura contemporánea.
- El mantenimiento del patrimonio eclesial en una sociedad cada vez menos religiosa en términos porcentuales.
- La trivialización de la arquitectura sacra del pasado, y su valoración como mero objeto cultural.
- La actividad de los nuevos movimientos eclesiales y del cristianismo en el Tercer Mundo”.

1.7 CONTRIBUCIÓN DE LA PRESENTE INVESTIGACIÓN A LA HISTORIOGRAFÍA ACTUAL EN HISTORIA DE LA ARQUITECTURA RELIGIOSA

- I) CONGRESOS NACIONALES E INTERNACIONALES Y JORNADAS

El tesista presentó adelantos parciales relativos a la presente tesis en diversas reuniones científicas, a saber:

- “La edad media argentina. De la diversidad a la uniformidad arquitectónica” (ponencia presentada el 3-9-2015, Universidad Nacional de Catamarca).
- “Arquitectos invisibles en la historiografía argentina: Ernesto Vespignani y Carlos Ciríaco Massa” (ponencia presentada el 7-10-2015, Universidad Nacional de Cuyo).

La primera de las citadas ponencias fue presentada en septiembre de 2015 en las Segundas Jornadas Nacionales de Estética y Filosofía del Arte organizadas por el Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Catamarca, provincia de Catamarca.

La segunda ponencia fue presentada en octubre de 2015 en el Primer Congreso Nacional e Internacional de Historia del Arte, Cultura y Sociedad. Discurso, Poder e Ideología en las Artes en Latinoamérica, organizado por el Instituto de Historia del Arte, el Instituto de Historia Americana y Argentina, el Museo de Arte Sacro Cuyano CEIDER y el Departamento de Historia de la Universidad Nacional de Cuyo, provincia de Mendoza.

- II) PRENSA ESPECIALIZADA

Adelantos parciales de la presente investigación tuvieron difusión en la prensa especializada local e internacional. Destacamos, en especial, una publicación periódica como la Revista *Summa* + que suele difundir proyectos de edificios religiosos y llegó a publicar algunos adelantos de este trabajo de investigación en diversas ediciones. A continuación detallamos la difusión de los adelantos de la tesis en revistas de difusión nacional e internacional.

ARGENTINA

- Revista *Summa* + n. 104 “Las Iglesias Clonadas de Carlos Massa” (Lázara, Juan 11-2009).
- Revista *Summa* + n. 122 “Salamone Surrealista” (Lázara, Juan y Sabugo, Mario. 7-2012).
- Revista *Summa* + n. 139 “Las iglesias tienda de los Massa-Lynch” (Lázara, Juan y Sabugo, Mario. 12- 2014). (Edición Argentina y traducción al portugués en edición difundida en Brasil).

BRASIL

- Revista *Summa* + n. 139 “As igrejas-tendas dos Massa-Lynch” (Lázara, J. Sabugo, M. 1-2015). (Traducción al portugués de Sandra Almeida).

ITALIA

Revista *Eda – Esempi di Architettura. International Journal*. Vol. 1 n. 1 2016. “Del Neogótico al Neorrománico. El reloj de los estilos retrocede. Hacia una nueva periodización de la historia de la arquitectura religiosa argentina” (Lázara, Juan Antonio) (En prensa).

- III) PRENSA EN GENERAL

La revista ARQ del diario *Clarín*, de frecuencia semanal, suele publicar notas referidas a la arquitectura religiosa. El subeditor de la citada revista, el periodista y arquitecto Miguel Jurado, se interesó en los avances de esta investigación en dos artículos referidos a las obras de Carlos Ciríaco Massa y Ernesto Vespignani publicados en el cuerpo principal de ese diario. Las notas publicadas fueron las siguientes:

- “El especialista en clonar iglesias” (*Clarín* del 6-4-2011).
- “Iglesias argentinas de exportación” (*Clarín* del 29-7-2015).

En el primer artículo, se informa sobre los avances del presente plan de tesis (parte III) relativos a la obra de Carlos Ciríaco Massa, y en el segundo artículo, el mismo autor se refiere a los adelantos de la tesis en relación con la obra de Ernesto Vespignani y su influencia posterior (parte II).

En el segundo artículo, el periodista menciona los hallazgos, en el curso de la presente investigación de tesis, de planos en el Archivo Central Salesiano de Buenos Aires relativos a la influencia *post mortem* de Vespignani.

CAP. 2 LA ARQUITECTURA RELIGIOSA COMO INTERPRETACIÓN DE LA ÉPOCA

“Para poner en evidencia la no-homogeneidad del espacio, tal como la vive el hombre religioso, se puede recurrir a un ejemplo trivial: una iglesia en una ciudad moderna. Para un creyente esta iglesia participa de otro espacio diferente al de la calle donde se encuentra. La puerta que se abre hacia el interior de la iglesia señala una solución de continuidad. El umbral que separa los dos espacios indica al propio tiempo la distancia entre los dos modos de ser: profano y religioso.” (Eliade, 28).

2.1 RESUMEN DEL CAPÍTULO

En el punto 2.2, “¿Por qué arquitectura?”, argumentamos cómo la arquitectura es una manifestación estética y utilitaria que puede constituir un emergente ideológico de su época. En el apartado siguiente 2.3, “¿Por qué arquitectura religiosa?”, explicamos cómo esta tipología puede presentar particularidades que nos dan testimonio de sedimentos ideológicos heredados del pasado y que emergen en una época determinada. Además, señalamos las especificidades del templo frente al resto de los tipos edilicios. En el punto 2.4, “¿Por qué la Edad Media Argentina?”, explicamos los abordajes del concepto de “Edad Media” a lo largo del tiempo y en nuestro ámbito en particular, y el uso que le damos en el marco de esta investigación. Finalmente, en el punto 2.5, “La Edad Media como época de oro”, exponemos los imaginarios en tensión en cada época respecto de la construcción historiográfica “Edad Media” y sus usos.

2.2 ¿POR QUÉ ARQUITECTURA? (Lámina 5)

Si consideramos, siguiendo a Wilhelm Dilthey (Derisi 1967,14), que el arte es una manifestación que nos permite comprender el espíritu de una época, se nos presenta la cuestión de qué tipos de obras de arte estudiar para comprender la cosmovisión, la *weltanschauung* de un período determinado de la historia argentina. Seguramente, el análisis de discurso de una obra literaria, de un ensayo de tipo político, económico o social, nos muestre en forma más explícita el espíritu de una época, su escala de valores, sus ideologías. Pero estas manifestaciones son de por sí afectadas por una intencionalidad “ideológica” por parte del emisor. Incluso, podríamos afirmar que estas manifestaciones literarias, ensayísticas o artísticas son más interesantes para explorar una época más por lo que nos ocultan que por los que nos explicitan.

Estas manifestaciones del lenguaje escrito o plástico nos muestran sólo la cosmovisión que el pensamiento consagrado o legitimado de una época quiso representar intencionalmente. En otros términos, las manifestaciones artísticas, ensayísticas o literarias que se proponen, en forma deliberada, darnos una determinada cosmovisión, son las menos confiables para comprender en profundidad una época en sentido integral.

En cambio, otras expresiones discursivas no literarias, no figurativas o no explicitadas ideológicamente como la arquitectura, y que no se proponen darnos una cosmovisión ya armada, tal vez nos den un testimonio más complejo pero de mayor autenticidad y profundidad. Es cierto que la obra arquitectónica no nos muestra en forma directa y mecánica el clima ideológico de una época. Justamente, la arquitectura tiene una autonomía relativa respecto del mundo de las ideas porque se trata de proyectar y construir edificios con las limitaciones técnicas, espaciales y financieras de una época. Son esas limitaciones las que nos hablan con mayor profundidad sobre las ideologías dominantes en un período determinado.

Obviamente, en el campo de la arquitectura, no se trata de construir con tinta y papel o micrófono y altoparlante, discursos políticos que expliciten una cosmovisión. Se trata de proyectar y construir edificios para un cliente determinado con cal, arena y cemento y la tecnología del momento, en un espacio disponible determinado. Pero es justamente esa limitación y esa autonomía relativa de la arquitectura respecto de la ideología explícita de la época, lo que nos deja una puerta abierta para explorar una cosmovisión más profunda a través del análisis de la concepción de sus espacios, sus ornamentos y sus preferencias estilísticas.

Influencias estilísticas que tienen implícitas ideologías o concepciones del mundo que, en la Argentina de primera mitad de siglo XX, suelen provenir de modelos europeos. Así lo expresa el historiador de la arquitectura Jorge Ramos (1984):

“Partiendo de la situación real en que se desarrolla la práctica arquitectónica, observamos que esta se halla fuertemente condicionada por la organización socioeconómica dominante ya que, por más avanzadas que sean sus proposiciones, nunca podrán desprenderse de su inserción en una sociedad particular. Esto no significa dejar de reconocer una autonomía relativa de esta práctica específica respecto de los objetivos y modos de producción del espacio propios de los grupos dominantes. Algo que no podemos soslayar es que, con frecuencia, el centro de dispersión de las ideas y prácticas arquitectónicas se ubica en los países hegemónicos, provocando así un doble condicionamiento en las arquitecturas periféricas: el interno y el externo.

Dejando por un momento de ocuparnos del centro de la cuestión –que en nuestro país son temas como el contrabando arquitectónico y la producción nacional de teorías y obras de arquitectura- analizaremos el panorama general de la arquitectura frente a la política, que suele ser nefasto, aun dentro del país central.

Entendiendo a la práctica arquitectónica como un proceso complejo en el que intervienen diversos agentes además del arquitecto (el Estado, el propietario de la tierra, el fraccionador de los trabajadores manuales, el comerciante, el financista, el contratista, el industrial, el habitante, etc.), me

interesa ubicar el rol de este y definir los límites y posibilidades de acción y transformación”.¹⁵

El estudio de obras edilicias y arquitectos, aparentemente alejados del debate de las ideas, son un campo más fértil para la exploración de la ideología de una época que el campo discursivo literario, ensayístico o artístico propiamente dicho. Si pudiéramos entrevistar a un albañil, un peón de campo o un ingeniero civil de la década de 1930, tal vez con su espontaneidad expresiva nos brindara respuestas más confiables, o por lo menos más auténticas y menos sesgadas, para construir la cosmovisión de una época determinada que los que nos pudiera ofrecer un ideólogo profesional, es decir un escritor, un político e incluso un artista plástico de antaño.

Sin embargo, los resultados de una charla que hubiéramos podido tener con alguno de estos personajes de la vida corriente, no necesariamente nos hubieran dejado contenidos relevantes, por muy auténticos que fueran. O bien deberíamos realizar una numerosa cantidad de entrevistas a personas no ideologizadas para poder abstraer una visión común de una época, y de esta manera seleccionar información destacada, que sería materialmente imposible de realizar o poco eficiente a los fines de esta tesis.

Se nos hace preciso entonces buscar una manifestación de la época que sea a la vez relevante y no intencionada o explícita ideológicamente en su discurso. Este discurso no intencionado, o por lo menos no explícito, no deliberado y a la vez relevante, lo podemos hallar en la arquitectura.

¿Por qué un ensayo o una tesis de interpretación histórica basada en el testimonio arquitectónico? ¿Por qué tomar un medio de expresión tan vinculado a la vida práctica y a los cambios tecnológicos teniendo otras manifestaciones artísticas con connotaciones simbólicas más directas para abordar una interpretación histórica?

Pocos ensayos históricos se ocupan de la arquitectura para interpretar una época pero sabemos de su importancia. Tal vez porque la arquitectura es el arte social por excelencia, expresión de lo colectivo frente a formatos artísticos de mayor individualismo como la pintura y la escultura. Recordemos a Chueca Goitia (1971, [1947], 22-23).

“Ningún arte como la arquitectura tan pobre de medios para expresar el alma individual, tan sensible, en cambio, para recoger el eco del alma histórica.”

La arquitectura nos permite comprender una época en sus costumbres cotidianas, en sus “formas de habitar”, como diría Rafael Iglesia, y, en definitiva, nos permite acceder a cómo era la organización social en un determinado período:

¹⁵ RAMOS, Jorge. “Arquitectura e ideología”. (En: Revista Summa n. 207. Pg. 24. Buenos Aires. Diciembre de 1984.

“Me concentraré en el espacio doméstico, considerando a la antropología como el espacio más habitado por la especie humana. Es también, junto con los sitios religiosos, el espacio en el que las condiciones naturales dadas, sufren grandes transformaciones y reciben nuevas configuraciones. Nos enfrentamos entonces con un espacio artificial, específicamente humano, antropizado. Pero el espacio doméstico es también un espacio que influye sobre sus ocupantes de manera decisiva, sobre todo en cuanto se refiere a las relaciones sociales, familiares y extra familiares.” (Iglesia, 2011, 3).

El edificio es el emergente, la cristalización material de la vida cotidiana de un determinado momento del pasado que nos deja el testimonio de una cosmovisión. Pero además, la arquitectura posee connotaciones simbólicas que, para autores como Chueca Goitia (1971, 39), llegan a superar incluso a la pintura:

“En otras artes, fondo y forma son ingredientes de una totalidad, inseparables en la realidad del ser artístico como fuego y calor, pero pueden ser distinguidos, sin embargo, en un proceso intelectual que disocia figura y alma, sonido y pensamiento. Pero en la arquitectura, esta disociación mental se hace imposible aun en el plano más abstracto, y eso porque la forma ya es en sí abstracta, ya es en sí asiento puro de un puro simbolismo.”

Los hechos políticos relevantes y también los irrelevantes de una época, la vida cotidiana de los vecinos de un barrio pasan, transcurren; las familias que se constituyen, crecen y dejan su descendencia; luego sus integrantes se desintegran para volver a integrarse y combinarse en nuevos vínculos y nuevas estructuras; las generaciones de modelos de automóviles, tranvías y colectivos que circulan por las calles y avenidas de la ciudad pasan, envejecen, desaparecen y son reemplazados; los comercios mutan a un ritmo aún más acelerado. Lo testimonia cualquier secuencia de fotografías que compare la evolución de una determinada esquina, calle o cuadra de Buenos Aires a lo largo de los años. Todo pasa, todo nace, envejece y muere y se reemplaza. Recordando una estrofa de una famosa canción:

“Cambia lo superficial
Cambia también lo profundo
Cambia el modo de pensar
Cambia todo en este mundo.”¹⁶

Empero, el edificio que logra sobrevivir a la vorágine de la vida misma nos queda como documento casi inmutable de ese pasado que desapareció. Pero no de un pasado dramatizado o representado para la ocasión como puede ser una pintura al óleo o por un dedicado monumento escultórico. La arquitectura hecha para habitar y para servir a un fin útil sin mayor aspiración de figuración es lo que nos sirve como testimonio de

¹⁶ “Todo Cambia” es una canción de 1982 compuesta por el autor chileno Julio Numhauser (1940) y una de las más interpretadas por la cantante argentina Mercedes Sosa (1935-2009).

mayor autenticidad, sin pose, sin impostación, para documentar una época determinada. La evocación de Unamuno (Chueca Goitía 1971, 52) lo refuerza:

“La arquitectura es una de las ventanas por donde podemos asomarnos a la intrahistoria.”

2.3 ¿POR QUÉ ARQUITECTURA RELIGIOSA? (Lámina 5)

También nos podemos preguntar por qué nos atenemos a la arquitectura religiosa. Si el ensayo de interpretación histórica basado en la arquitectura es raro, una tesis basada en la arquitectura religiosa como interpretación de las ideologías de una época puede parecer más extraña todavía.

Si la arquitectura civil es el testimonio más duradero y más auténtico de una época determinada, el religioso, justamente, es el tipo de edificio que logra sobrevivir con mayor estabilidad y resistencia al cambio frente a las construcciones de la ciudad. La arquitectura religiosa es lo que más se parece a la eternidad. En la ciudad, la mayor parte de los edificios se reemplazan uno detrás de otro a lo largo de las décadas, mientras que la iglesia parroquial suele quedar de pie y el lote en el que se erige pareciera detenerse en el tiempo frente al carácter efímero de la arquitectura civil que la rodea.

La ciudad cambia en una vorágine acelerada y continua; sin embargo, el edificio religioso, el templo, la majestuosa catedral o la modesta parroquia de barrio es lo que suele quedar permanente, sin cambios, como una alegoría de la eternidad. La iglesia queda como un sedimento, como un testimonio ideológico de etapas del pasado. Por supuesto que los edificios religiosos no son eternos, pero la iglesia es lo que más se parece a la eternidad en la efímera ciudad. Dejemos de lado las evidentes referencias religiosas a la eternidad porque la nuestra no es una tesis de teología ni de iconografía. En esta investigación no tratamos lo eterno, lo permanente como una cuestión de fe referido a lo sagrado.

El templo es el único edificio de la urbe que logra vencer a la todopoderosa especulación inmobiliaria. Muchos de los solares más representativos de la ciudad y de cada barrio son ocupados por una iglesia que resiste incólume frente a los tentáculos del mercado. El templo no sólo es duradero porque está construido en materiales duros como la piedra o el hormigón. El templo es duradero porque tanto el edificio como el lote que ocupa no pertenecen a un particular y nunca se venderá o subdividirá. El edificio religioso nunca estará sometido a la codicia de los herederos de una sucesión ante la muerte de un propietario, porque su continuidad no depende de la vida de un individuo sino que su dominio está a nombre de una asociación que tiene más de dos milenios de antigüedad y difícilmente muera o quiebre.

Ciertamente que hay excepciones a la regla. Templos demolidos como el de San Nicolás de Bari (1721) en donde hoy se erige el Obelisco de Buenos Aires (1936); capillas históricas desaparecidas en la última dictadura militar como la diseñada por

Juan Antonio Buschiazzo en el Hospital Durand del barrio de Caballito, que fue arrasada por arquitecturas supuestamente modernas; templos vandalizados como la docena de edificios religiosos incendiados en la noche del 16 de junio de 1955; templos agredidos por intervenciones irrespetuosas como la parroquia de Nuestra Señora de las Nieves de Liniers (1940) o modificadas por ampliaciones más discretas como el último piso de la casa parroquial de la humilde iglesia de *Corpus Domini* de Liniers (1938).

Por otra parte, existieron además otras iglesias cuya memoria la ciudad perdió en algunos barrios por haber sido demolidas sin pena ni gloria, pero son casi excepcionales en nuestro medio. Las hemos listado justamente porque son excepciones a la regla. Lo evidente es que la mayoría de templos e iglesias suelen permanecer casi sin cambios o remodelaciones significativas. O, por lo menos, es la intención que se tiene cuando un templo se construye: que resista en pie, que dure mucho tiempo; en fin, que se perpetúe.

Si el edificio religioso es lo que suele *permanecer* frente al cambiante panorama urbano, es entonces el documento del pasado mejor conservado para que abordemos el espíritu, la cosmovisión de una determinada época. Chueca Goitía decía que en una ciudad es tan necesaria la mutabilidad, el cambio, lo indeterminado, como lo permanente e inmutable. En el elenco de edificios de un barrio de Buenos Aires, la iglesia asume el carácter de lo más o menos determinado e inmutable frente a lo indeterminado y efímero. Miguel de Unamuno sentenció:

“Es fácil que el lector tenga olvidado, de puro sabido, que mientras pasan sistemas, escuelas y teorías, va formándose el sedimento de verdades eternas, de la eterna esencia.” (Citado por Chueca Goitía, 1971, 17).

La arquitectura sacra vendría a exhibir la tradición, lo permanente frente a lo nuevo y efímero que va pasando. En ese sentido, además de documento de archivo de gran importancia para comprender una época del pasado, la iglesia es un documento ideológicamente no intencionado. Su intencionalidad, su afectación, mira hacia un plano simbólico que quiere superar la ideología de coyuntura o temporal.

Lo paradójal es que aspirando a superar el espíritu y las ideologías explícitas de su época, las reflejará con mayor autenticidad, justamente, porque no se propone hacerlo. El edificio religioso intenta representar un cosmos, un orden determinado frente a la fragmentación y superposición de la mayoría de los edificios de la ciudad. Mientras los negocios, casas y edificios se yuxtaponen a la manera de palimpsesto medieval en el plano de la ciudad, la Iglesia es un *Imago Mundi* opuesto a las parcialidades que representan los edificios civiles o comerciales. La arquitectura sacra es lo permanente y organizado. El espacio sagrado es completo e íntegro frente al espacio profano indeterminado y parcial:

“Ningún edificio público exige la coordinación de tantos puntos de vista como el templo. Las escuelas y los ayuntamientos, las instalaciones

deportivas y los hospitales, tocan al hombre en un aspecto parcial de su existencia. Íntimamente unida a la configuración del templo va también la configuración de la casa o morada de la familia cristiana por ser ésta la célula primaria de donde surge la adoración a Dios y la liturgia. La construcción de viviendas y la construcción de iglesias guardaron en Alemania a través de todos los siglos una estrecha relación que todavía no ha sido estudiada suficientemente. Ahora se añaden a este factor codeterminante de la arquitectura eclesial otros nuevos característicos de la vida moderna: influencia del ambiente de las fábricas, del trato con la máquina y con los nuevos medios de locomoción, así como del mundo de las formas técnicas.” (Schnell, 1974, 34-35).

Mircea Eliade (1957, 19) nos remitirá al concepto de hierofanía, ampliando la manifestación de lo sagrado a cualquier elemento de nuestra vida cotidiana:

“Al manifestar lo sagrado, un objeto cualquiera se convierte en otra cosa sin dejar de ser él mismo, pues continúa participando del medio cósmico circundante. Una piedra sagrada sigue siendo una piedra; aparentemente (con más exactitud: desde un punto de vista profano) nada la distingue de las demás piedras. Para quienes aquella piedra se revela como sagrada, su realidad inmediata se trasmuta, por el contrario, en realidad sobrenatural.”

En definitiva, el edificio religioso no sólo nos mostrará qué entendían por sagrado los artífices de una determinada época, sino que nos darán testimonio de qué cosmovisión ideológica predominaba en un ámbito incluso fuera de lo sagrado, es decir en el campo ideológico profano. Pero como la intencionalidad no fue la de representar la coyuntura ideológica, rescatamos la autenticidad de su discurso que, queriendo representar otra cosa (lo sagrado), nos deja un sedimento más auténtico y espontáneo en el campo de lo profano que nos permite entrever el *weltanschauung*, el espíritu de la época que en otros discursos o se afecta o se oculta.

2.4 ¿POR QUÉ LA EDAD MEDIA ARGENTINA?

Los usos historiográficos de la llamada “edad media” han sido varios a lo largo del tiempo, desde el uso original europeo atribuido al historiador alemán Cristóbal Cellarius (1638-1707) que impuso el nombre al período intermedio entre la antigüedad clásica y el Renacimiento, hasta los usos metafóricos del término que se utilizaron en los últimos tiempos.

Ya el historiador Ernesto Quesada (1898) se refirió a la “edad media Argentina” para evocar el período que sucedió a la anarquía del año 1820 y que pone a Juan Manuel de Rosas como al Luis XI de Francia, el rey que supo doblegar a la nobleza e imponer un régimen central, ordenado y absolutista. (Devoto, 2010, 95). También Umberto Eco (1973) se refirió a la “nueva edad media” para aludir al período de fin del siglo XX que luego se denominaría “posmodernidad”.

Nosotros, en cambio, evocamos como “edad media Argentina” al período del siglo XX en donde hubo un predominio mayoritario de edificios religiosos inspirados en la arquitectura de la alta edad media y que, por algunas analogías ideológicas, podríamos identificar con el medioevo. Esta etapa aún no abordada por la historiografía de la arquitectura, llegará a su mayor auge cuantitativo en las décadas de 1930 y 1940.

Los ciudadanos corrientes tienen sentimientos encontrados frente a las décadas de 1930 y 1940 en la Argentina. Denostadas como etapas autoritarias por las corrientes mayoritarias de la historiografía, el desprecio llegó incluso al campo de la crítica arquitectónica. Un ejemplo destacado es el historiador de la arquitectura Federico Ortiz (1999, 173 y 183), quien en importantes publicaciones tratará al período como “poco elogiabile” e insustancial.

El período al que arribaremos en la parte final de la tesis (1930-1945), transcurre entre los dos regímenes democráticos populistas de la primera mitad del siglo XX, que se ha dado en llamar “La década infame”, según el término que difundió el historiador José Luis Torres (1945). Esta etapa, que se desarrolla en el período que media entre los dos gobiernos populistas de Hipólito Yrigoyen y de Juan Domingo Perón -es decir desde el final de la segunda presidencia de Yrigoyen en 1930 y el primer acceso al poder de Juan Domingo Perón en 1946-, tiene analogías evidentes con la llamada edad media europea.

La edad media venía a significar, en la mentalidad de quienes inventaron el concepto en Europa, una especie de oscuro paréntesis en la historia cultural de Occidente, cuya única función era llenar el tenebroso espacio entre dos edades luminosas, la Antigüedad clásica y el Renacimiento. La analogía es evidente si la comparamos con la visión conformada en el ciudadano corriente sobre nuestro período, la llamada “década infame” como la etapa oscura entre los dos supuestamente luminosos gobiernos de radicales y peronistas. Nos viene muy a medida la cita del historiador chileno Vidal Guzmán (2004) cuando hizo referencia a la edad media europea:

“Como toda época histórica, la edad media tienen muchos rincones oscuros. Pero sus luces iluminan de sobra sus carencias. En comparación con otras edades, incluida la nuestra, el Medioevo tiene más que suficiente para salir bien parado. Una simple mirada a sus grandes creaciones –la Universidad, el amor cortés, el arte románico y el gótico, la escolástica...- debería convencer hasta el más escéptico. ¿Qué sería del patrimonio cultural de Occidente si tuviéramos que prescindir de los frescos de Giotto, de la Divina Comedia de Dante, del Cántico Espiritual de San Francisco...?” (Pg. 9).

El parangón aparentemente resultaría un tanto forzado al cotejar el ámbito rioplatense de las primeras décadas del siglo XX y los diez siglos supuestamente “oscuros” europeos. Sin embargo, recordemos que según Rosendo Fraga:

“Las historiografías nacionalista, radical, socialista y marxista, han coincidido en la condena irrestricta y sin matices hacia los gobiernos que se sucedieron entre 1930 y 1943.” (Aguinaga y Azaretto, 1991, 9).

Sin embargo, pareciera que no fue una época tan oscura, en tanto y en cuanto fue durante la llamada “década infame” cuando se gestó la actual identidad arquitectónica “moderna” de la Nación. En efecto, se edificó entonces la mayor parte del patrimonio racionalista de Buenos Aires y de los grandes monumentos distribuidos por el país.

¿Qué sería de nuestra identidad sin el Obelisco (1936), sin el edificio Kavanagh (1934), sin el monumento a la Bandera (proyecto de 1940), sin el Banco de la Nación (1940), sin los ministerios de Obras Públicas (1936), de Hacienda (1937) y de Guerra (1938), y sin el complejo de la Nueva Rambla, el Casino Central y el Hotel Provincial (proyecto de 1937), entre muchos otros? En el mismo período se edificó la nueva facultad de Medicina (1944) y el Hospital de Clínicas (1927), paradigma de la racionalidad científica; se finalizaron la línea B (1930) de subterráneos, y se construyeron íntegramente las líneas C (1934), D (1937) y E (1944).

Y en lo que a nuestro tema se refiere, ¿qué sería la arquitectura religiosa argentina sin los emblemáticos edificios de la Basílica de Santa Rosa de Lima, de Alejandro Christophersen (1934), y sin las más de setenta iglesias de Carlos Ciriaco Massa, hoy totalmente ignoradas por la historiografía?

2.5 LA EDAD MEDIA COMO ÉPOCA DE ORO

Por otra parte, en las mismas décadas del 1930 y 1940 comienza a surgir en ciertos sectores intelectuales del nacionalismo católico una enfática reivindicación del medioevo como época luminosa, lejos de las interpretaciones tenebrosas del iluminismo y del enfoque liberal de la Generación del '80. Militantes nacionalistas de la época como Bonifacio Lastra, apoderado electoral de la Alianza Libertadora Nacionalista, evocaba en sus discursos proselitistas en 1944 en la obra “Bajo el signo Nacionalista”,

“esa edad magnífica de la Historia que fue la edad media”. (Gambini, 1971, 13).

Para el sacerdote Gustavo Franceschi, director de la prestigiosa Revista Criterio y articulista en numerosos medios tales como el “Anuario Católico Argentino”, la analogía entre la edad media y su propio contexto político era evidente, ya que se debía contar con un espíritu de cruzado frente al comunismo y el liberalismo anticristiano. Para muchos católicos militantes de la época que reivindicaban una lucha de reconquista cruzada de los ideales cristianos frente al avance liberal y socialista, las afinidades entre catolicismo y fascismo eran evidentes:

“La mayor parte de los nacionalistas confundían el catolicismo y el fascismo, y pensaban que su movimiento ocupaba un lugar central en los designios de Dios para la Argentina.” Finchelstein (2010, 214).

Otros intelectuales religiosos, como Leonardo Castellani, evocaban a la edad media no sólo como la época de oro del cristianismo en el campo espiritual, sino también en los filosófico y doctrinario. Los mismos libros de texto utilizados en la secundaria desde los años del centenario y que formaron a las clases dirigentes de los años 1930 y 1940, proponían una imagen idealizada del medioevo. Un ejemplo es el siguiente manual de historia que respondía al programa del Colegio Nacional de Buenos Aires y había sido escrito por el sacerdote jesuita Luis Monsegur (1913, 13-14):

“El carácter que ofrece esta edad, cuya importancia es grande en el estudio de la historia universal, es la acción constante de la Iglesia, civilizando los reinos que nacieron de las ruinas del Imperio Romano y de la invasión de los bárbaros, y la formación gradual de constituciones políticas, que han sido el fundamento de las naciones modernas. La edad media es una edad de vida y animación, inspirada por la religión y por los más nobles sentimientos, cuyo centro era el poder espiritual, que abarcaba y daba unidad a los más altos intereses de los pueblos.”

CARENCIA DE ESTUDIOS ESPECÍFICOS

Recientemente, el historiador de la arquitectura Adrián Gorelik analizó con profundidad la cultura urbana de la década del 1930, y nos deja la puerta abierta para abordar la arquitectura religiosa y el auge del catolicismo del mismo período,

“que no está demasiado estudiado”. (Gorelik 2001, 423).

Además nos muestra la afinidad entre vanguardia y catolicismo de la época, *contrario sensu* a una línea de pensamiento muy difundido que vincula el conservadurismo religioso con el historicismo. Gorelik nos recuerda que el historiador Tullio Halperín Donghi (1961, 128) considera el período a estudiar como un momento trascendente en donde la clase dirigente produce una “abdicación del liberalismo conservador”.

También Francisco Liernur (2001) nos da pistas y definiciones para estudiar los procesos de modernización de la arquitectura en la década de 1930 y sus representaciones simbólicas. Tanto Liernur como Gorelik nos ayudan a construir un marco teórico para el análisis ideológico de la arquitectura en transición a la vanguardia. Sin embargo, ninguno de los dos autores aborda la problemática de los programas edilicios religiosos, a pesar de la fiebre constructiva que poblaron a la ciudad de Buenos Aires, en forma acelerada, de iglesias parroquiales. Fernando Aliata (2013, 221) también señala la carencia de estudios en materia de arquitectura religiosa en una breve nota al pie de un ensayo de 1982, en donde afirma:

“Una historia de la arquitectura moderna en relación con la temática religiosa en la Argentina debe todavía realizarse.”

A partir de esta carencia y utilizando el andamiaje teórico de estos autores, es que nos proponemos analizar las expresiones arquitectónicas religiosas para comprender los cambios significativos de la sociedad y el Estado en las primeras tres décadas de la Argentina.

Abordamos entonces la arquitectura para comprender la evolución de una sociedad, de una cultura, de una Argentina que parte de una sociedad abierta, diversa y aluvial (Romero, 1956)¹⁷ de principios del siglo XX, a una sociedad cerrada, uniforme y ya conformada con un llamado “espíritu nacional” hacia la década de 1930. Los historiadores de la iglesia Roberto Di Stéfano y Loris Zanatta (2000, 2014) sugieren un marco histórico institucional eclesiástico amplio, y la dinámica de las constelaciones ideológicas en juego.

Las tendencias a la uniformidad estética e ideológica, que consideraron al catolicismo como la matriz de la Nación, predominaron en el período. Sin embargo, existieron también matices y contraposiciones entre tendencias “nacionalistas”, “clero-fascistas” y “liberales”. En el período de entreguerras, las diversas tendencias ideológicas en el catolicismo fueron tomando posiciones en los debates políticos sobre la situación europea. Las tendencias nacionalistas en el catolicismo presentaron un abanico amplio de posiciones en relación con Europa. Hubo tendencias que mostraron un abierto apoyo al fascismo italiano y en algunos casos al nazismo, mientras que otras sólo aprobaban al franquismo en la España de la Guerra Civil.

En relación con las guerras mundiales, hubo sectores del catolicismo que se manifestaron favorables a la neutralidad heredada del antiguo yirigoyenismo, y hubo otras de abierto apoyo al Eje. Frente a estos grupos, también se presentaron posiciones llamadas liberales que seguían a pensadores cristianos como Jacques Maritain, entre otros, y que en las conflagraciones mundiales europeas se manifestaron a favor de las potencias aliadas.

Los historiadores Loris Zanatta (2013) José Zanca (2014), Miranda Lida (2015) y Federico Finchelstein (2002, 2010), estudiaron en profundidad estas tendencias, más desde la perspectiva de sus integrantes que de las instituciones constituidas. Finchelstein, en un sentido más amplio, también señala la carencia de estudios entre los vínculos ideológicos entre el nacionalismo argentino y el fascismo italiano.

“Pero es sorprendente que no haya libros que se ocupen en especial de las relaciones entre nacionalistas argentinos y el fascismo italiano. Además, la espectacular emigración nazi a la Argentina después de 1945 creó un desequilibrio historiográfico. Muchos historiadores creen que los nazis representaron la fuerza predominante con respecto al nacionalismo. Ésta es una imagen que debe corregirse. (...) el fascismo italiano fue siempre más importante para los argentinos que el nazismo alemán.” (Finchelstein, 2010, 32-33).

¹⁷ Romero caracteriza como sociedad “aluvial” aquella que surgió como consecuencia de la inmigración europea masiva y que trastornó -no sin violencia- la anterior sociedad criolla tradicional.

Vínculo que en esta tesis se buscará establecer desde el punto de vista de la influencia de la arquitectura religiosa italiana del período de Mussolini con la Argentina de los años '30 y '40. El criterio de relevancia de las obras arquitectónicas religiosas seleccionadas para su análisis se tomará a partir del encuadre teórico de autores como Riegl (1903) y críticos posteriores como Scarrocchia (1995).

Ernst Cassirer (1923-1929), Gilbert Durand (1965), y René Guénon (1962) nos entregan el marco teórico para interpretar la arquitectura religiosa tanto como signos unívocos en la trama urbana, como por sus irradiaciones simbólicas e ideológicas polisémicas. El historiador de la arquitectura religiosa alemana, Hugo Schnell (1974), nos proporciona el marco interpretativo para estudiar las afinidades entre los historicismos medievales y las vanguardias arquitectónicas europeas en el período que analizamos.

La arquitectura religiosa será entonces nuestro objeto de estudio, el que nos permitirá acceder al espíritu de la época a través de su lenguaje simbólico, puesto que:

“La arquitectura es, sin duda, el arte de la forma simbólica, el arte de la forma por excelencia, como lo llamó Hegel, y el que expresa por ende, si no las cosas más sutiles y humanas, sí las más vastas y cósmicas. Por eso este arte ha sido y es la ayuda más poderosa para caracterizar todo aquello que es colectivo, histórico, telúrico y, en extremos más altos, divino.” (Chueca Goitía, 1971, 39).

CAP. 3 LA ARQUITECTURA NEOMEDIEVAL A FINES DE SIGLO XIX

3.1 RESUMEN DEL CAPÍTULO

Este capítulo es más bien contextual; en él nos dedicamos a exponer tendencias estilísticas, obras y autores representativos del panorama arquitectónico europeo y argentino en la segunda mitad del siglo XIX, como etapa previa al período que se abordará en el trabajo de campo de las siguientes partes II y III.

En el apartado 3.2, “El retorno a la Edad Media”, expondremos los presupuestos teóricos de los autores europeos más representativos de la segunda mitad del siglo XIX, especialmente refiriéndonos a los casos de Inglaterra, Francia e Italia.

En el punto 3.3, “Del Neogótico al Eclecticismo”, exponemos la evolución de las tendencias formales en materia de arquitectura religiosa desde autores y obras que privilegiaron la ortodoxia historicista, a otros que combinaron formas del pasado con mayor liberalidad.

Cerramos el capítulo con el apartado 3.4, “Críticas a la arquitectura religiosa del siglo XIX”, exponiendo la crisis de la arquitectura decimonónica europea de fin de siglo como instancia preparatoria para el posterior desarrollo de las vanguardias. También señalamos la crisis de las tendencias goticistas y eclécticas en pos de formas emergentes románicas. El cierre del capítulo 3 coincide con el cierre de la primera parte de la tesis, dejando asentado el marco teórico y la situación de las tendencias estéticas e ideológicas de la arquitectura en vísperas del período con el que se iniciará el trabajo de campo en la parte II, relativa a la obra de Ernesto Vespignani (1900-1925).

3.2 EL RETORNO A LA EDAD MEDIA

Desde sus orígenes, el cristianismo utilizó el edificio religioso como lugar de reunión más que como construcción simbólica en sí misma. Según el teólogo salesiano José Aldazábal (2007, 373):

“Una gran novedad de la primera comunidad cristiana fue que no dio mucha importancia al lugar donde se reunía, sino a la misma comunidad reunida en torno a Cristo Jesús.”

Afirmación que coincide con la del historiador del arte jesuita Juan Plazaola (2001,13).

“Estas dos palabras, ‘arte cristiano’, constituyen por sí mismas un problema si se considera que Jesús de Nazaret nada dijo sobre la creación artística.”

En definitiva, el cristianismo no tuvo nunca ninguna pauta preestablecida que legitime un estilo determinado. Lo que el Código de Derecho Canónico establece en su canon número 1216, es una directiva muy amplia que aseguran el decoro y la buena práctica litúrgica:

“En la edificación y refacción de las iglesias, teniendo en cuenta el consejo de los expertos, se observarán los principios y las normas de la liturgia y del arte sagrado.” (Conferencia Episcopal Argentina, 2003, 281).

Sin embargo, desde mediados de siglo XIX y hasta bien entrado el siglo XX, se había establecido la convención generalizada de que la arquitectura debía seguir pautas estilísticas fundamentalmente basadas en el medioevo. Los orígenes de esta inclinación estilística se remontan hacia la primera mitad del siglo XIX cuando, con la caída de Napoleón y el comienzo de la llamada “restauración” monárquica europea, se desarrolla una nueva sensibilidad estética. Mucho se había destruido y profanado durante las etapas más violentas de la llamada “Revolución Francesa”. Con la crisis del ideario revolucionario en Europa, tal como sucedió en otras épocas de reacción católica frente a agresiones o críticas a sus instituciones o dogmas, surge un proceso de revalorización del arte religioso. El teólogo Daniel Rops (1962, 725) lo expresa así:

“El arte, que sigue siendo, como siempre, espejo del tiempo, traduce con toda evidencia esas dificultades. En los períodos en que la fe toma un cuerpo con la sociedad cristiana, en que el dogma y la tradición informan de todos sus elementos, trátase de la Edad Media o del siglo barroco que siguió al Concilio de Trento, el arte sagrado da una fiel imagen de la religión del tiempo; su vigor y su plenitud dan testimonio de ello. ¿Sucede lo mismo en el siglo XIX?

No vamos a decir que el arte cristiano en esa época no ostente un puesto importante materialmente considerado. Tras la crisis de vandalismo que acompaña a la Revolución, se emprende un admirable esfuerzo para reparar innumerables iglesias y capillas que muchas veces se hallaban en deplorable estado.”

En plena Revolución Industrial del siglo XIX, se dio el retroceso estilístico hacia lo medieval, especialmente en la arquitectura religiosa, aunque también en edificios civiles.

No enumeraremos en esta tesis el extenso listado de iglesias neogóticas europeas construidas, sino que nos interesa reseñar algunos teóricos y obras que pudieron haber influido directa o indirectamente en la formación de los arquitectos que operaron en América Latina en general y en el Río de la Plata en particular hacia fines de siglo XIX.

Nos interesa enfocar nuestro análisis en las manifestaciones arquitectónicas desarrolladas en el norte de Italia en la segunda mitad de siglo XIX, dado que la mayor parte de los arquitectos que operaron en el Río de la Plata en el período que nos

incumbe se formaron en ese ámbito. Pero antes de abordar la situación de la arquitectura religiosa en el norte de Italia en ese período, tenemos que dirigir nuestra mirada a los países europeos, donde el retorno al medioevo se dio antes que en ninguna otra región: Inglaterra y Francia.

Las teorías de Augustus Pugin y John Ruskin en Inglaterra, y de Eugène Viollet-Le-Duc en Francia, entre otros, no pueden estar ausentes. A continuación realizaremos un breve recorrido por los principales autores y obras que pudieron influir en nuestro medio local. Para tal reseña seguimos a historiadores del arte que indagaron sobre los movimientos neomedievales del siglo XIX como Clark (1952), Brooks (1999) y Clarke (s/f), y a quienes indagaron los orígenes de la arquitectura románica o gótica con autores como Oursel (1966) y Jantzen (1970). Robin Middleton y David Watkin (1973) editaron una importante Historia de la Arquitectura del siglo XIX en 1973, a la que tomamos como principal referente para la enumeración de obras y autores destacados.

Asimismo, la cátedra de "Historia de las Artes Plásticas II (Medieval)" de la carrera de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, tradujo y editó algunos documentos sobre técnicas constructivas traducidas por el Prof. Jorge Rigueiro (Cátedra de historia de las artes plásticas II – Medieval, 1994) que también seguimos como aporte a la presente enumeración. El teólogo Daniel Rops (1962) nos brindará un esquema interpretativo crítico del siglo XIX desde la sensibilidad posterior desarrollada en torno al Concilio Vaticano II.

3.3 DEL NEOGÓTICO AL ECLECTICISMO

El espíritu del Romanticismo del siglo XIX mostrará dos etapas bien marcadas en las preferencias estilísticas de la arquitectura religiosa. Una primera etapa hacia la mitad del siglo XIX, en donde la ortodoxia gótica predominó como el estilo "auténtico" del cristianismo, y una segunda etapa pocos años después, en donde la fidelidad gótica se relajará en una heterodoxia estilística que desembocará en un recargado eclecticismo.

En la primer etapa, fue evidente el triunfo del neogótico como reacción anticlásica. Al neoclasicismo tomado como bandera de los ideales de la Revolución Francesa se le opuso el Neomedievalismo:

“Más vigorosa y decisiva fue la reacción medievalista y, sobre todo, neogótica. ¿Reacción? No: invasión y triunfo. Los escritores dieron la pauta: el romanticismo puso de moda la arquitectura de la Edad Media, llena de complejidades y misterios y susceptible de conducir al ensueño. Chateaubriand la había exaltado ya en ‘El Genio del Cristianismo’.” (Rops, 1962, 726).

Ciertamente que hubo numerosas iglesias que continuaron construyéndose siguiendo paradigmas neoclásicos. Varios edificios erigidos durante el período napoleónico como la Iglesia de la Madeleine (1763-1842) fueron continuados o concluidos. En nuestro medio, la Catedral de Buenos Aires concluyó su fachada (1822) siguiendo el esquema

de un templo griego que poco tenía que ver con su espacio interior. La moda de combinar recursos de templos paganos en una iglesia eran frecuentes en Europa, pero avanzado el siglo XIX esa contradicción comenzaba a desagradar:

“No parecía admisible encerrar el culto cristiano en el marco de un templo romano. Durante mucho tiempo se seguirán poniendo, aquí y allá, columnas jónicas y corintias, e incluso el frontón triangular en las fachadas de las iglesias (tal ese el caso de la iglesia de San Vicente de Paul, en París) cuando se trata de una fachada postiza, sin relación alguna con el resto del edificio y que pugna con las torres neorrománicas.” (Rops, 1962, 726).

Inglaterra y Francia son dos ejemplos nítidos de estas dos etapas mencionadas: la neogótica y la ecléctica. En Inglaterra, a una primera etapa de fidelidad neogótica sucederá un eclecticismo “victoriano”. En Francia, el agotamiento de las fórmulas góticas propiciadas por teóricos como Eugène Viollet-le-Duc se abrirá en propuestas que combinarán tendencias goticistas con románicas, bizantinas y hasta barrocas.

NEOGÓTICO INGLÉS (Lámina 6)

Antes que en Francia, el gótico se desarrolló en Inglaterra casi en forma constante desde el mismo medioevo. En realidad, en las Islas Británicas nunca se interrumpió la tradición medieval aunque, a partir del siglo XVIII, fue consolidándose el tipo gótico “antiguo” como el más prestigioso.

Sin duda, Augustus Welby Northmore Pugin (1812-1852) y John Ruskin (1819-1900) fueron los teóricos más influyentes en el retorno al medioevo en arquitectura. Pugin publicó una serie de estudios que ejercieron gran influencia en su época, no sólo por sus ideas sino por la profusión de grabados que contenían y que pudieron ser utilizados como modelos por los profesionales de la construcción que surgieron posteriormente.

Su primera obra fue muy combativa; en *“Contrasts or A parallel between the noble edifices of the fourteenth and fifteenth centuries, and similar buildings of the present day”* (1836) proclama el gótico como el estilo de la verdadera religión -el catolicismo- por oposición al protestantismo, al cual identificaría al principio de su carrera con el clasicismo. Las dieciséis láminas de la publicación muestran el esplendor de los edificios medievales frente a la degradación del entorno que le tocó vivir.

En *“An Apology for the Revival of Christian Architecture in England”* (1843) defiende el gótico como el único estilo válido como expresión de la verdad. La postura de moral militante de Pugin se justifica en la medida que se convirtió al catolicismo en 1835 por considerar que el protestantismo era una caída del estado de gracia anterior al cristianismo. Por eso propugnaba un regreso al gótico anterior a la reforma anglicana.

Los proyectos arquitectónicos de Pugin influyeron más en el ámbito doméstico que en el eclesiástico. Dejó el proyecto de su casa particular en St. Marie’s Grange (1835) y

grandes residencias como Alton Castle (1847-1851) en Staffordshire y Scarisbrick Hall (1837-1845) en Lancashire. En sus edificios privados se privilegia la asimetría y cierta apariencia pintoresca que pareciera no responder a su deseo de autenticidad.

Sus iglesias se destacaron por el cuidado en el detalle de sus interiores, como por ejemplo St. Gile's (1839-1844) en Cheadle, Staffordshire y St. Augustine's (1845-1850) en Ramsgate, Kent. A partir de esta última iglesia se iniciará una serie de iglesias de seguidores de Pugin que se caracterizarán por su exuberancia y suntuosidad, y anticiparán el llamado período Alto Victoriano. En la Argentina se han detectado ejemplares de una edición póstuma de 1853 de sus láminas traducidas al francés en tres tomos bajo el título de *Types d'Architecture Gothique*.

John Ruskin, aunque no era católico, fue un predicador extremo sobre doctrina moral aplicada a la arquitectura. Rechazaba todo intento de restauración edilicia preconizando la conservación a ultranza. Consideraba al Renacimiento como falso y pregonaba el retorno a la sociedad ideal del medioevo. Sus obras más influyentes en el pensamiento europeo, incluso más allá de la arquitectura, fueron *The Seven Lamps or Architecture* ("Las siete lámparas de la arquitectura") (1849) y *The Stones of Venice* ("Las piedras de Venecia") (1851-53).

Su prédica hacia una buena arquitectura que sólo podía desarrollar hombres buenos y felices, lo presentaba como un idealista ajeno a la realidad circundante. Por eso fue además un ácido crítico de la sociedad de su época, envilecida por el dinero y la especulación. Según su visión, la fealdad de su época era una consecuencia de la decadencia moral y el envilecimiento por la riqueza. Ruskin introdujo a Viollet-le-Duc en Oxford al recomendar la compra de su famoso diccionario para la lectura de sus alumnos.

Pero en realidad, Ruskin vendría a representar el otro extremo de la teoría de la restauración de Viollet-le-Duc. Mientras que el inglés proponía la conservación sin intervención alguna, el teórico francés proponía la intervención del monumento antiguo incluso a expensas de alterar el proyecto original de la obra si servía para volver a un pasado mucho más nítido e ideal.

En Inglaterra, en la segunda mitad del siglo XIX el neomedievalismo evolucionará hacia un llamado estilo victoriano de mayor recarga ornamental que se ampliará desde los edificios religiosos a los edificios civiles públicos y privados que se esparcirán por todos los rincones del imperio británico.

ECLECTICISMO INGLÉS: EL PERÍODO ALTO VICTORIANO

Middleton – Watkin (1979,160) mencionan que el gótico llega a una exuberancia extrema a partir de mediados de siglo XIX en Inglaterra:

“El renacer del Gótico pasó a través de un violento período entre 1850 y 1870, que es claramente distinto de lo que le precedió y le siguió. Es,

alternativamente, musculoso y geométrico, natural y polícromo, incómodo y hasta brutal.”

Arquitectos “estridentes” como Edward Buckton Lamb (1805-1869) y William Butterfield (1814-1900) dejaron obras espectaculares y estafalarias para cierta crítica. Buckton Lamb dejó una gran residencia en Yorkshire, Nun Appleton Hall (1867), y un edificio público, Berkhamsted Town Hall, en la localidad homónima en Hertfordshire, entre numerosas obras, y Butterfield la iglesia All Saint’s (1849-1853) en Margaret Street, Londres.

Otro arquitecto que dejará incluso escritos que defenderán la combinación de estilos de distintos países y variados colores es George Edmund Street (1824-1881): *Brick and Marble in the Middle Ages, Notes of a tour in the North of Italy* (1855) explicitará la importancia del gótico italiano en obras que se reflejará en iglesias coloridas como St. James-the-Less (1859) en Londres.

La monumentalidad y el eclecticismo llegarán a su máxima expresión con la obra de George Gilbert Scott (1811-1878), quien dejará más de 800 obras y proyectos, siendo tal vez la más reconocida el Albert Memorial (1872), monumento erigido en homenaje a la muerte del príncipe consorte Alberto, esposo de la reina Victoria. Benjamín Woodward (1815-1861) presentó el colorido University Museum de Oxford (1853). Las estaciones ferroviarias inglesas de la época entraron en una vorágine decorativista ecléctica que aún impresionan por su presencia catedralicia. Ejemplos son las estaciones de St. Pancras (1863), en Londres, de William Barlow (1812-1902), y la Victoria Terminus (1878) en Bombay, India, de Frederick William Stevens (1848-1900).

NEOGÓTICO FRANCÉS (Lámina 7)

Paradójicamente, de un investigador inglés -G.D. Whittington, y de su obra “*An historical survey of ecclesiastical architecture of France*” (1809)-, vendrá el reconocimiento a Francia como origen del arte gótico.

Arcisse de Caumont (1801-1873) con su obra “*Cours d’antiquités monumentales*” (1830-1841) fue reconocido como el iniciador de la arqueología gótica al promover los debates intelectuales en congresos y asociaciones, y estimulando el estudio de los monumentos en forma sistemática. Se encargó de publicar actas y memorias de las reuniones científicas con el fin de cimentar una base “científica” a los estudios. Asimismo se interesó en la datación de los monumentos en base a métodos de rigor técnico.

En Francia, la monarquía se dispuso a restaurar el patrimonio religioso escarnecido durante la Revolución Francesa, donde las catedrales y los monasterios medievales fueron los más vandalizados. Eugène Viollet-le-Duc será el gran restaurador de la época, imponiendo la moda neogótica por doquier.

Juan Plazaola (2001, 279) ilustra las tendencias de la época cuando recuerda que el nuevo prefecto del Sena le ordena al arquitecto Franz-Christian Gau (1790-1854) que diseñe la nueva Iglesia de Santa Clotilde (1846) en París:

“Ya está bien de griegos y romanos; hágame algo gótico.”

Y de este modo se iniciará una nutrida serie de nuevas iglesias neogóticas que se extenderá por toda Europa. La arquitectura neomedieval francesa formará parte de un romanticismo religioso que se difundirá a partir de escritores destacados. François René Chateaubriand (1768-1848) con la obra *“Le génie du Christianisme”* identificaba la arquitectura gótica con el espíritu nacional francés y como símbolo de la renovada religiosidad. Víctor Hugo, con la novela *“Notre-Dame de París”* (1831) despertó más entusiasmos por el gótico que cualquier tratado de arquitectura.

Eugène Viollet-le-Duc y Jean-Baptiste-Antoine Lassus (1807-1857) fueron los más influyentes impulsores del gótico ya como restauradores, ya como arquitectos y teóricos. En 1844 se hicieron cargo de la restauración de *Notre-Dame* de París y más tarde de numerosos edificios medievales. Lo que más nos interesa para nuestro estudio es mencionar algunas de las aportaciones intelectuales editadas por ellos.

Lassus produjo varias publicaciones, entre las que se destaca la *“Monographie de la Cathédrale de Chartres”* (1842-1867), junto a los autores Didron y Amaury-Duval. Viollet-le-Duc construyó numerosos edificios de estilo gótico no sólo religiosos sino también castillos, viviendas e incluso tumbas.

La más famosa obra arquitectónica de Viollet-le-Duc es su *“Dictionnaire raisonné de l’architecture française”* (9 volúmenes, 1854-1868). Generaciones de arquitectos occidentales se inspirarían en las láminas de esta obra para diseñar iglesias neogóticas. Ruprich-Robert es sólo un ejemplo, puesto que diseñó tres iglesias inspiradas en sus ilustraciones. Viollet-le-Duc también formó varios discípulos que difundieron sus ideales góticos por Francia y por toda Europa. Un ejemplo es Paul Abadie (1812-1884), que edificará la famosa *Sacré-Coeur* en Montmartre, París (1874-1919), musa inspiradora de nuestra Santa Rosa de Lima (1934), de Alejandro Christophersen.

La fiebre neogótica llegó a su máxima temperatura hacia mediados de siglo XIX. En 1847, dieciocho de veinte proyectos de iglesias eran de estilo medievales, y Adolphe Napoleón Didron (1806–1867) calculó que hacia 1852 se habían construido en todo Francia alrededor de doscientas iglesias neogóticas.

“En el año 1852 había [en Francia] doscientas obras simultáneas, muchas parroquias rurales datan de ese tiempo y reemplazan frecuentemente –y desgraciadamente- a construcciones consideradas viejas, que hoy añoramos.” (Rops, 1962, 726).

Luego, la moda neogótica comenzó a decaer a raíz de varias polémicas que incluso, por cuestiones técnicas, terminaron en demoliciones de nuevos edificios de este estilo. El mismo Viollet-le-Duc comenzó a hastiarse del eterno retorno al gótico y comenzaría una nueva etapa en la arquitectura religiosa caracterizada por el eclecticismo y el alejamiento de la ortodoxia neogótica. Un ejemplo representativo de esta etapa es la tumba del duque de Morny (1865-66) en el cementerio Père Lachaise, en París.

En la arquitectura italiana el pensamiento y la obra de Viollet-Le-Duc fueron difundidos ampliamente por la Revista *L'Architettura Italiana* editada en Turín por la Società Italiana Di Edizioni Artistiche C. Crudo & Co. Un ejemplo es el editorial que le dedicó la publicación en noviembre de 1910 (Año VI, n.2) ilustrando la portada con un grabado del retrato del francés. En el editorial se manifiesta la importante influencia del arquitecto en los lectores.

EL ECLECTICISMO DEL SEGUNDO IMPERIO

La arquitectura francesa en el llamado Segundo Imperio (1852-1870) va a tener una fuerte carga propagandística, en la cual se destacará el gusto por lo espectacular y monumental. La pompa, la recarga decorativa, el protagonismo de la escultura arquitectónica, buscarán producir un impacto visual en el espectador. Las grandes reformas urbanas de París ejecutadas por Georges-Eugène, Barón Haussmann (1809 –1891) requerirán obras de gran escala que organizarán la red de nuevas avenidas parisinas.

Y llegó el momento en el que la fórmula neogótica fue agotándose hasta llegar a tener, el mismo Viollet-le-Duc (que como hemos visto fue uno de sus promotores fundamentales), una crisis de fe. Las polémicas entre organismos públicos se sucedieron, y el neogótico comenzó a dar paso a un variado eclecticismo:

“Pero surge en seguida una reacción contra el tradicionalismo académico. Mejor dicho, dos reacciones. Abierta la era del conocimiento del vasto mundo, los espíritus curiosos se interesan cada vez más por los países lejanos, por el Oriente, y se piensa en recoger ‘esa gracia divina del cosmopolitismo’ de que habla Baudelaire, tomando lo mejor de las formas arquitectónicas. De ese estado de ánimo nace una escuela, el Eclecticismo, que trata de asociar una columna griega a una fachada renacentista como ingreso a una nave basilical coronada de cúpulas.” (Rops, 1962, 726).

Revisten especial interés para nuestra investigación sobre la obra de los dos arquitectos de origen italiano, autores como Ferdinand de Dartein (1838-1912) con su *“Étude sur l'architecture Lombarde”* (1865-1882), y arquitectos como Louis Duc (1802-1879), ganador del Gran Premio de Roma de 1825. Este premio, instituido por el rey Luis XIV en 1663 y que se concedió hasta 1968, permitía que los artistas franceses de diversas ramas del arte, incluida la arquitectura, residieran en Roma para estudiar sus monumentos. Tanto el mencionado Duc como Léon Ginain (1825-1898), presentan

obras que además de continuar las tradicionales formas clásicas, siguen tendencias que se acercan en mucho al medioevo italiano. Para ellos,

“el gótico lombardo, al parecer, tenía el mérito de ser italiano, no francés. Lo adoptó Louis Duc en la capilla del Lycée Condorcet, al igual que Léon Ginain, aunque con peor resultado, en Notre-Dame des Champs, en el boulevard du Montparnasse (1867-1876). Pero tales avenencias resultaron poco convincentes y no influyeron en la arquitectura”. (Middleton-Watkin, T.6, pg. 160).

Pero del gótico lombardo, pronto la influencia italiana se presentará en Francia en formas que más se acercan al barroco por su policromía, recarga decorativa y expresividad:

“En consecuencia, hacia 1850-1860, las formas italianizantes fueron cobrando cada vez mayor exuberancia, hasta alcanzar un estilo neobarroco. La Ópera de París (1861-1874) de Charles Garnier (1825-1898) es uno de los primeros y mejores ejemplos. Otro es el enorme Palacio de Justicia de Bruselas (1866-1883), obra de Joseph Poelaert (1817-1879).” (Pevsner, 1943, 388).

NEOGÓTICO ITALIANO (Lámina 8)

Nos interesan especialmente las vicisitudes del gótico en Italia dado que numerosos arquitectos que operaron en la Argentina a principios de siglo XX se formaron en el clima estético e ideológico de la Italia de la segunda mitad de siglo XIX. La moda neogótica llegó a Italia mucho más tarde que en Inglaterra y Francia.

Ciertamente que el neogótico llegó con demora a Italia, pero recordemos que el mismo gótico nunca fue bien digerido en la península itálica, ni siquiera en el medioevo, tanto por ser de origen foráneo como por la pesada tradición heredada de la antigua Roma y del Románico. El historiador de la arquitectura española José Ramón Soraluze Bond (2008, 404), desarrolla de esta manera el concepto de “El gótico italiano sin rostro”:

“La numerosa cantidad de templos italianos de la Edad Media que carecen de fachada es un fenómeno singular no corriente en otros países. Lógicamente, se achaca a la escasez de medios económicos o al retraso en la construcción de las iglesias, dejando para el final la terminación de la entrada monumental, que pocas veces se completa. Pero tanta inconcreción arquitectónica parece responder también a serias dudas sobre la imagen de estas arquitecturas, sobre todo góticas, sin raíces en la península, deudoras de lo decorativo del Románico...”

Casos como la Basílica de San Petronio en Bologna, iniciada en 1390, o como la más modesta parroquia de San Francesco di Paola en Lugo (Ravenna) que citamos por estar ubicada en la ciudad natal de Ernesto Vespignani, muestran frentes inconclusos

que nos interesan porque también conforman una imagen del medioevo de “iglesias fortalezas” que se propagará a lo largo del tiempo, e incluso influirá en las iglesias de las primeras vanguardias “neorrománicas”.

Otros son los casos de iglesias góticas concluidas con tendencias propias del siglo XIX, como por ejemplo la Catedral de Nápoles (1299-1314), terminada en el auge del Neogótico por Enrico Alvino (1809-1872), o la Catedral de Florencia Santa María del Fiore, cuya fachada fue completada en 1887 por Emilio de Fabris (1808-1883).

Ambos casos son sólo algunos de los numerosos ejemplos que ponen de relieve que el gótico en Italia va a llegar hasta nuestros días, impregnado de estéticas ajenas vinculadas, por lo general, a la posteridad renacentista e incluso correspondientes al siglo XIX. Se dice que la moda gótica del siglo XIX llegó a Italia bajo la influencia del paisajismo inglés. Se considera que el primer edificio representativo del neogótico italiano no es una iglesia sino un pabellón en el castillo de Racconigi, residencia veraniega de la corte saboyana, cerca de Turín.

En efecto, Pelagio Palagi (1775-1860), artista nacido en Bologna y fallecido en Turín, diseñó una ampliación conocida como “La Margería” (1834-1839), luego utilizada como edificio agropecuario de carácter pintoresquista en el castillo de Racconigi, como hemos apuntado, en las cercanías de Turín y perteneciente a la corte saboyana. Ese castillo luego tendría gran trascendencia por ser el lugar de nacimiento, en 1904, del último rey de Italia, Humberto II (1904-1983). La Margería es originalmente un espacio que deviene de una tradición jurídica agrícola ancestral, diseñado para cumplir con la garantía legal de dar abrigo al ganado en tránsito en la pradera en época invernal. Pero en el edificio diseñado por Palagi, más que un edificio utilitario agrícola le fue encargado como espacio bucólico que emulaba la “*Hameau de la Reine*” María Antonieta en Versalles. La llamada así Aldea de la Reina (1783), diseñada por el arquitecto Richard Mique, era un conjunto de casas rurales que pretendía reproducir en forma idealizada una aldea de campesinos, aunque dentro de los jardines del palacio de Versalles. Así, La Margería de Palagi era la imitación de ese espíritu francés bucólico, pero en Italia y de estética neogótica en lugar de la estilística rural folklórica de la aldea versallesca.

Nos interesa la trayectoria de Palagi porque terminará haciéndose cargo de la cátedra de Ornato en la Academia Albertina de Turín, influyente escuela de arte y arquitectura de numerosos arquitectos de origen italiano que operaron en el Río de la Plata a fines del siglo XIX y principios del XX.

En efecto, la *Accademia Albertina* de Turín, junto con la *Accademia di Belle Arti di Brera* de Milán, fueron los dos centros de formación más importantes de los arquitectos de origen italiano que desarrollaron sus carreras en la Argentina por aquellos tiempos. Allí se formaron autores notables que abarcan un espectro muy amplio. Desde Vittorio Meano (1860-1904), autor del Congreso de la Nación (1906), hasta Augusto Ferrari (1871-1970), con numerosas obras neogóticas y eclécticas durante todo el siglo XX. En el caso de Ernesto Vespignani, uno de los autores que estudiaremos en la segunda parte, si bien no existe constancia de que haya realizado estudios formales en la

Albertina -como con frecuencia se suele afirmar-, es evidente que en su etapa formativa con Don Bosco en Turín, recibió la influencia de su clima estético.

Otro promotor del neogótico con tendencias eclécticas fue Giuseppe Jappelli (1783-1852), con el ala gótica del “Caffé Pedrocchi” (1842) en Padua, tal vez el edificio con mayor cantidad de fuentes estilísticas de Italia, ya que su decoración refiere a una docena de influencias distintas. El neomedievalismo en Italia en la segunda mitad del siglo XIX tomará gran fuerza debido a las tendencias nacionalistas que desembocarán en la unidad nacional. Pietro Selvático (1803-1880) y Camillo Boito (1836-1914) son los dos autores más influyentes. **(Lámina 9)**

Pietro Selvático fue seguidor de Japelli. Autor de obras como la fachada de la iglesia de San Pedro en Trento (1850), nos interesa para llegar a Camilo Boito, su discípulo más destacado. Boito se distanciaba tanto de Viollet-le-Duc como de los restauradores ingleses. El rechazo a Viollet-le-Duc era porque Boito consideraba que la pátina de un monumento formaba parte de su historia y no se debía eliminar. Consideraba más auténtico consolidar un edificio en ruinas que repararlo, y pretendía eliminar toda decoración superflua de la arquitectura. Además organizó el IV Congreso de Ingenieros y Arquitectos en Roma en 1883, en el marco del cual redactó la primera carta del restauro italiana. Boito quería evitar el falso histórico, aunque también supo diferenciar y apreciar lo que podía significar la refuncionalización de un edificio si ello podía permitir que siguiera vivo.

Boito estudió en la *Accademia delle Belle Arti* de Brera en Milán, donde luego sería profesor durante más de cuatro décadas (1860-1908), y en el politécnico de Milán (1865-1908). Desde esas cátedras ejerció una importante influencia en la formación de numerosos arquitectos que participaron de proyectos de restauración y de ejecución de edificios siguiendo una estética historicista neomedieval.

También fue uno de los introductores, aunque también crítico, de Viollet-le-Duc en Italia, a quien conoció al compartir el jurado que evaluó la fachada de la Catedral de Florencia y cuyo concurso ganara el arquitecto Emilio De Fabris (1808-1883), en 1871. Entre la posición conservacionista de Ruskin, que considera el monumento intocable, y la restauradora extrema de Viollet-le-Duc que convierte a nuevo el monumento incluso interviniendo en su forma, Boito se ubica en un lugar intermedio, en el cual valora tanto el monumento como testimonio, como el valor de restaurarlo sin faltar a la verdad:

“Se puede afirmar, en general, que el monumento tiene sus estratificaciones, como la costra terrestre, y que todas, desde la más profunda hasta la superficial, poseen su valor y se deben respetar”.
(1893).¹⁸

Camilo Boito realizó varios proyectos destacados que evocan el Medioevo; por ejemplo, el Palazzo delle Debite (1874) en Padova, y la Piazza Michelangelo Buonarroti en Milán, ciudad donde además erigió la Casa Verdi (1899), tal vez su obra

¹⁸ Cita tomada de GONZÁLEZ-VARAS IBAÑEZ. Ignacio, op. Cit. p. 230

maestra. Además es autor de una obra importante en su época, “Arquitectura del Medioevo en Italia” (1890), que ejerció una gran influencia en los autores que evocaron el gótico y el románico. En la época de mayor actividad profesional de Boito, dice Middleton-Watkin (1979, 110):

“Por toda Italia había concursos, revisiones, disputas y, finalmente, programas de trabajo largamente prorrogados para terminar las iglesias góticas medievales.”

Boito aconsejaba la variedad de materiales que expresaran la autenticidad del edificio como piedra para enmarcar ventanas, ladrillo para revestir muros y todo tipo de elementos que mostraran un edificio distinto, expresivo y monumental. La originalidad de Boito radica en que establece una transición entre el historicismo retrógrado de Viollet-le-Duc y la modernidad prefigurada por el estilo Liberty italiano. Para Middleton-Watkin (1979, 110):

“Aunque los edificios podían ser complejos, el pensamiento planificador tenía que ser directo y simple, más bien diríamos simplista. Boito proporcionó la base para la aceptación en Italia de las ideas del movimiento de *Art and Crafts* y, en definitiva, del estilo Floral y del Futurismo.”

Es importante mencionar que, durante el siglo XIX, Italia en general y la misma sede del papado se encontraban sumergidas en complejas luchas políticas e, incluso, bélicas, que hicieron que las modas románticas difundidas con anterioridad en el resto de Europa tardaran en desarrollarse y, cuando eso sucediera, lo hicieran con gran gusto por la pompa y la afectación barroca.

Fue la lucha por la unificación italiana, impregnada de ideologías “modernistas” hostiles a la Iglesia, la que llevó al punto del enfrentamiento bélico, puesto que el Papa controlaba aún amplios territorios de la península conocidos como los Estados Pontificios. Pío IX (1797-1878) convocó bajo su papado al Concilio Vaticano I (1869-1870) para diseñar estrategias de defensa frente a un entorno que consideraba adverso y de incertidumbre frente al futuro. Resulta de interés -como testimonio del gusto estético eclesial inclinado a lo ceremonial y a la recarga ornamental-, la descripción de Daniel Rops (1962,462) sobre la apertura del Concilio Vaticano I:

“Aquella procesión se encaminaba a la nave derecha del transepto que, por hábil juego de cortinas y paneles de madera, había sido transformada por el arquitecto [Virginio] Vespignani en una amplia sala de 45 metros de largo por 45 de ancho, rodeada de estrados, y en cuyo fondo se hallaban el altar y el trono del pontífice. En las tribunas se agolpaban cabezas coronadas, diplomáticos, militares de alta jerarquía, mujeres de mundo (...). Después, levantóse Pío IX y tomó de nuevo la palabra. En virtud de su autoridad apostólica, declaró abierto el Concilio ecuménico; era el vigésimo de la historia; el número de asistentes se elevaba a 780, más de

tres veces el de los asistentes al último concilio –el de Trento-, lo que probaba suficientemente su importancia.”

Si la arquitectura religiosa italiana del siglo XIX se ocupó de terminar antiguas iglesias o de construir algunas nuevas con un gusto medieval contaminado de barroquismo, los monumentos cívicos de la nueva nación también se diseñarían con copiosa decoración historicista. El ejemplo típico de monumento cívico de la época es el Monumento a Vittorio Emanuele II (1895), primer rey de Italia, de Giuseppe Sacconi (1854-1905). Brillante y ostentoso, resalta en el entorno arqueológico de Roma exhibiendo profusas columnas y escalinatas. Otro monumento del mismo autor y de similares características es la *Cappella Espiatoria* (1910), erigida en Monza, ciudad vecina a Milán, realizada en conmemoración del Rey Umberto I (1844-1900) con gran profusión de mármol, alabastro y bronce.

El eclecticismo italiano desarrollado en particular en el norte de Italia y especialmente en la región del Piamonte y Lombardía, constituye la influencia directa del arquitecto Ernesto Vespignani, al que hemos tomado como el más representativo del período que hemos dado en llamar Neorrománico Ecléctico y que desarrollamos en la segunda parte.

NEOGÓTICO EN AMÉRICA LATINA (Lámina 10)

Si en Europa el neomedievalismo surgió como consecuencia de la crisis de las ideas de la Revolución Francesa y el surgimiento de las monarquías restauradas, en América Latina, con algunas décadas de demora (hacia fines del siglo XIX), comenzaron a proliferar edificios neogóticos, al tiempo que las nuevas repúblicas iniciaban un cierto período de paz y organización.

Los años inmediatos a la independencia se vivieron con preocupación por parte de la jerarquía eclesiástica católica, tanto por las numerosas expropiaciones que sufrieron por parte de los nuevos estados, como por el predominio de las doctrinas iluministas que impregnaron el ideario de los revolucionarios. En Hispanoamérica, luego de los períodos más violentos de la lucha revolucionaria independentista y de anarquía de las primeras décadas del siglo XIX, hacia la segunda mitad de ese mismo siglo surgieron etapas de relativa estabilidad política. En algunos países comenzaron a surgir edificios religiosos neogóticos que obedecían a dos motivaciones diferentes.

Por un lado, las iglesias protestantes se hicieron necesarias ante la llegada de comerciantes e inmigrantes de origen inglés y, en menor medida, alemán, que profesaban distintas vertientes del cristianismo “reformado”. En algunas regiones de Hispanoamérica, esas manifestaciones se dieron en forma muy temprana respecto del catolicismo, como es el caso del Río de la Plata. Por otro lado, la iglesia católica y los nuevos estados nacionales vivieron circunstancias de encuentros y desencuentros. En los momentos de coincidencia se hizo necesario brindar edificios para el culto que fueran representativos de un “sentimiento” o fe de carácter nacional.

EL NEOGÓTICO PROTESTANTE

Los primeros templos neogóticos en Hispanoamérica surgieron a partir de la tolerancia de los gobiernos independentistas, que abolieron gradualmente las restricciones impuestas por la corona española y los tribunales de la Inquisición. Los predicadores y educadores que promoverán modernos sistemas de enseñanza para su época, serán los pioneros del protestantismo. Un caso ejemplar es el del predicador James Thomson (1788-1854), que llegó a Buenos Aires en 1818 y luego fue invitado por los gobiernos de Chile a cargo de Bernardo de O'Higgins, y del Perú, a cargo interinamente de José de San Martín.

Más tarde, algunas constituciones americanas permitieron la libertad de cultos y estimularon la inmigración de origen protestante. La inmigración inglesa surge fundamentalmente como consecuencia de la expansión del comercio británico gracias a la mayor productividad lograda por la llamada Revolución Industrial.

Por otra parte, predicadores y educadores de origen inglés se fueron asentando en toda Hispanoamérica a partir de la segunda mitad del siglo XIX, dejando edificios de tendencias neoclásicas en algunos casos pero, fundamentalmente, en su mayor parte neomedievales. Los asentamientos más tempranos llegaron a Sudamérica ni bien instalados los gobiernos independentistas. Tales son los casos de Buenos Aires, Santiago de Chile, y Lima, en Perú. Luego, a fines de siglo XIX, el crecimiento de las iglesias reformadas sería muy acelerado. En México, por ejemplo, se pasó de 566 iglesias en 1892, a 700 congregaciones en 1908.

La estilística de los edificios estará influida por los arquitectos y teóricos de origen inglés que dejaron numerosas publicaciones como los citados Augustus Pugin y John Ruskin. Un ejemplo es la Iglesia Presbiteriana Central de Santiago de Chile (1868), de formas neomedievales.

EL NEOGÓTICO PROTESTANTE EN EL RÍO DE LA PLATA (Lámina 11)

En el caso del Río de la Plata, la presencia británica llegará a través de viajeros y comerciantes y también como resabio de los dos intentos de invasión inglesa, en 1806 y 1807. Más tarde, con la Revolución de Mayo, se estimularán los vínculos comerciales con el Imperio Británico. Es por eso que en nuestro medio, los primeros edificios neogóticos no son católicos como en el resto de América Latina, sino protestantes. La influencia estilística proviene de las publicaciones religiosas que se editaban en Inglaterra y que promovían el retorno a la sensibilidad y la arquitectura medieval.

Es cierto que la catedral Anglicana de San Juan Bautista en Buenos Aires es un templo de rigurosa fachada neogriega -diseñada por Richard Adams en 1831-, pero los restantes edificios representativos de la comunidad siguen las tendencias neomedievales.

Los únicos estudios específicos de la arquitectura neogótica protestante en la Argentina son el libro de Corti-Manzi (2002), y algunos artículos de Alberto De Paula (1962), publicados en los Anales del Instituto de Arte Americano. Los historiadores del arte Carlos Corti y Ofelia Manzi dicen lo siguiente acerca del surgimiento temprano de la arquitectura religiosa protestante en el Río de la Plata:

“La primera materialización pública de la cultura protestante en Buenos Aires es el Cementerio, establecido en 1821 en la manzana comprendida entre las actuales calles Cerrito, Juncal, Carlos Pellegrini y Arenales, cuya capilla tenía un pórtico de orden dórico.” (Corti y Manzi, 2002, 38).

Pronto el cementerio debió mudarse a un terreno de mayor dimensión, a otro barrio porteño, en donde se ubica actualmente la Plaza Primero de Mayo, en Balvanera. Allí surgirá, en 1833, la primera capilla neogótica en el Río de la Plata, hoy demolida.

Luego se sucederán ejemplos significativos de templos neoclásicos y neogóticos, varios de los cuales fueron demolidos. Algunos de los edificios neogóticos más destacados de las distintas corrientes protestantes ubicados en la ciudad de Buenos Aires y alrededores son, según Corti y Manzi (2002): la Iglesia Evangélica Alemana (luterana), proyecto de Edward Taylor de 1851; la Iglesia de San Salvador (anglicana) proyecto de William Basset Smith de 1896; la Iglesia Presbiteriana Escocesa del Centro de Merry y Raines de 1884; la iglesia Presbiteriana de St. Andrew’s de Belgrano, proyecto del arquitecto Walter Dawson Campbell de 1908; la iglesia Presbiteriana St. Andrew’s de Temperley, de W. Basset Smith y Colcutt de 1913 y ampliada en 1933; la iglesia Presbiteriana Escocesa St. Andrew’s de Quilmes, de 1924; la Iglesia Metodista del Centro, proyecto de Enrique Hunt de 1874; la iglesia Metodista San Pablo, en Palermo, de 1899 y perteneciente a la obra filantrópica de William C. Morris, y la iglesia anglicana de la Santísima Trinidad de Lomas de Zamora, de los arquitectos Ryder y Merry. Además debería agregarse un largo listado de modestas capillas neogóticas ubicadas en localidades del interior de la provincia de Buenos Aires, como es el caso de Las Flores y de otras ciudades del resto del país. El único relevamiento exhaustivo de las iglesias neogóticas protestantes en la ciudad de Buenos Aires y alrededores fue el realizado por los investigadores Francisco Corti y Ofelia Manzi en 2002, en el marco del Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, dependiente de la facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

NEOGÓTICO CATÓLICO (Lámina 10)

Las iglesias católicas surgieron mucho tiempo después de la irrupción de los primeros templos protestantes. Hacia fines del siglo XIX proliferarán iglesias neogóticas por toda América Latina.

Checa-Artasu (2013, 2) lo expresa de esta manera:

“La construcción de iglesias, templos y catedrales en estilo neogótico en Latinoamérica fue una constante durante el último cuarto de siglo XIX y en

las tres primeras décadas del XX. La construcción de estos templos, más allá de su arquitectura, devino una solución para las necesidades políticas y socioeconómicas que tenía la Iglesia. Es a través de esta idea que podemos entender estos edificios como símbolos del equilibrio, a veces conflictivo, a veces plenamente colaborativo, entre la jerarquía eclesiástica y los gobiernos nacionales en turno que se dio en el marco temporal mencionado.”

Por su carácter monumental, el neogótico sería el estilo más acorde para expresar esas políticas de encuentro Iglesia-Estado nacional a fines del siglo XIX. En el desarrollo de esta tesis veremos que en el siglo XX el estilo más representativo del encuentro “Iglesia-Nación” será el neorrománico.

Según Checa-Artazu (2013, 13):

“Vinculada a esa idea de reconstrucción nacional, pero quizás con clave más cercana a los planteamientos de la Iglesia de reposicionarse en las nuevas sociedades americanas, el neogótico será el estilo que tratará de responder a la conflictiva y poliédrica restauración del papel de ésta en casi toda América latina a partir de la segunda mitad del siglo XIX: La voluntad de dejar presencia como símbolo explicará la construcción monumental de templos que tan evidentes se harán en algunas poblaciones, sean o no capitales de diócesis. Monumentalidad en dimensiones que explica la edificación inconclusa de algunos templos que ha llegado hasta nuestros días. Se estructura, además, una especie de jerarquía entre los diferentes templos, siendo los más grandes aquellos que adquieren carácter nacional, tanto por su uso por parte del poder político, como por el nivel de difusión para su advocación.”

Además, en determinadas regiones de América de creciente inmigración de origen católico -fundamentalmente de Italia-, el templo de tendencias neogóticas (aunque con matices de otras fuentes estilísticas) era la respuesta más representativa. La arquitectura neogótica católica llega a América por diversas vías, dependiendo de la región a la cual nos refiramos. Un primer camino fue el emprendido por la influencia del comercio inglés que llegó a América buscando mercados para su producción industrial emergente.

Para Checa-Artazu (2013, 2),

“surge como consecuencia de las derivaciones culturales de las relaciones comerciales que mantiene el Imperio Británico con los países latinoamericanos. Derivaciones que suscitan la importación de objetos y bienes de consumo ingleses, algunos con cierta estilización gotizante, como en el caso de muebles, vajillas, orfebrería diversa, cuberterías, etc.”.

Tanto la arquitectura neogótica católica como la protestante hispanoamericana recibieron la influencia de los tratadistas ingleses mencionados como Pugin y Ruskin. Las obras de ambos autores llegaban con ilustraciones a través de publicaciones periódicas producidas por movimientos religiosos en Oxford y Cambridge, promoviendo un retorno a una sensibilidad medieval y a una estética gótica como modo de enfrentar la deshumanización de una sociedad en pleno desarrollo de la Revolución Industrial. Según Corti-Manzi (2002, 27):

“El movimiento de Oxford, los denominados *Tractarians*, integrado por teólogos y académicos, promovió una reactivación a través de escritos en los que se exaltaba la importancia del elemento emocional para el culto. A la arquitectura le estaba encomendada la responsabilidad de conmovier, a través de sus formas, la sensibilidad del fiel.”

El periódico “*The Ecclesiologist*” difundía, a mediados de siglo XIX, preceptos litúrgicos y morales pero que incluían amplia preceptiva arquitectónica y ornamental. Por otra parte, los ejemplos más representativos del neogótico católico se dieron en México, Ecuador y la Argentina.

Checa-Artasu atribuye la difusión del gótico a etapas de encuentros entre Estado e Iglesia católica, y cita como ejemplo el caso de México. En esa nación se dieron dos momentos importantes de acercamiento posteriores a etapas de anticlericalismo. Un primer momento se desarrolló durante el gobierno de Porfirio Díaz (1877-1910), en el cual desde el Estado hubo una cierta restauración y convivencia con la Iglesia Católica, y un segundo momento, luego de la Revolución Mexicana, en un contexto de violencia en el cual el nuevo Estado anticlerical recibió una fuerte respuesta por parte de sectores católicos en pie de guerra.

Las obras más representativas del neogótico latinoamericano son para este autor:

“La Basílica del Voto Nacional, en Quito; la Catedral Metropolitana de Guayaquil; la Basílica Nuestra Señora de Luján, en la Argentina; la Catedral Nuestra Señora de los Dolores, en La Plata, Argentina; la Catedral da Sé en Sao Paulo, Brasil; el Templo Expiatorio en Guadalajara y el Santuario Guadalupano, concatedral de la diócesis de Zamora, en México, y ejemplo de ultramontanismo eclesial enfrentado al laicismo del Estado mexicano.” (Checa-Artazu, 2013, 13-14).

Podríamos agregar el Santuario Nuestra Señora de las Lajas (1916-1949) y la ermita de Nuestra Señora de la Soledad del Río (1926-1942), ambas en Colombia. Extendiéndonos a los Estados Unidos, el principal ejemplo neogótico es la Catedral de San Patricio en Nueva York (1854-1879) diseñada por James Renwick (1818-1895).

En la mayoría de los ejemplos predomina la ortodoxia historicista. Esta se daba casi siempre en estado puro y rechazando todo intento de ambigüedad estilística. Resultaba así inapropiado combinar los recursos ornamentales neogóticos con otros estilos del

pasado, como sucedería en la etapa siguiente, la del Eclecticismo. En la mayor parte de los casos fueron ejecutadas a fines de siglo XIX y algunas, en forma muy tardía, en las primeras décadas del siglo XX. La fidelidad al canon consideraba inadecuado el uso de licencias que se apartaran del modelo de la catedral gótica europea tomada como modelo. La ortodoxia neogótica impedía así la búsqueda de nuevos horizontes o la experimentación arquitectónica del autor.

El neogótico católico recibió más la influencia francesa de autores como Viollet-Le-Duc que de autores ingleses como Pugin y Ruskin, más presentes, como hemos visto, en el neogótico protestante.

NEOGÓTICO CATÓLICO EN LA ARGENTINA (Láminas 12, 13 y 14)

En la Argentina, las iglesias neogóticas católicas comenzaron a proyectarse décadas después de los primeros templos protestantes en el Río de la Plata, es decir recién a fines del siglo XIX. Los procesos constructivos de las iglesias neogóticas más representativas fueron muy extensos temporalmente, involucrando a varias generaciones de arquitectos en una suerte de mimesis con el Medioevo, en donde la originalidad de un autor quedaba sumergida en el desarrollo de un proyecto colectivo. La Basílica de Luján, por ejemplo, se proyectó en 1887 pero se inauguró en 1935, mientras que la Catedral de La Plata se proyectó en 1884 y se terminó en el 2000.

En Buenos Aires, el neogótico surgió al calor de las teorías estéticas europeas ya mencionadas de teóricos y arquitectos franceses y, en menor medida, de arquitectos ingleses, irlandeses e italianos. Pero además tuvieron una influencia importante los gustos de la élite agroexportadora argentina por la cultura francesa. Las familias de terratenientes financiaron con frecuencia las grandes iglesias católicas de inspiración neogótica:

“La frecuencia de viajes por parte de la aristocracia, la denominada *tour de France* a lo largo de las últimas décadas del siglo XIX y primeras del siguiente, y la presencia de arquitectos extranjeros -en su mayoría de origen francés- fueron quienes diseñaron y en algunos casos dirigieron la construcción de varias iglesias neogóticas. Participaron en dichas actividades algunos arquitectos argentinos pertenecientes a familias acaudaladas, que llevaron a cabo estudios en la École de Beaux Arts o en la École des Ponts Chaussées en París.” (Corti-Manzi, 2012, 7).

Algunos ejemplos destacados de iglesias neogóticas fueron relevados por Francisco Corti y Ofelia Manzi en la única investigación monográfica sobre el estilo arquitectónico en la Argentina presentada en 2012 y que es la publicación con la que contamos para describir lo que sigue. La Iglesia de la Santa Cruz del año 1897, del barrio de San Cristóbal, fue la primera iglesia neogótica católica en Buenos Aires, y correspondía a atender las necesidades religiosas de la pequeña comunidad de inmigrantes irlandeses de fines de siglo XIX. El proyecto fue del arquitecto Edwin Merry, quien ya había

realizado, en 1894, la iglesia neogótica presbiteriana de St. Andrew's, ubicada en la avenida Belgrano y Perú.

El santuario de Nuestra Señora de Pompeya, de los capuchinos, fue inaugurado en 1900 y se atribuye al arquitecto Luis Angel Broggi (Corti-Manzi, 2012, 42) quien fue el mismo autor de la iglesia de San Agustín de la avenida Las Heras y Austria, en Buenos Aires. En 1922, Augusto César Ferrari presentó un proyecto de iglesia neogótica más ambicioso -que no se llevaría a cabo-, pero logró terminar la torre inconclusa de la iglesia y añadir un original claustro anexo para descanso de los peregrinos.

La iglesia de San Agustín, de la avenida Las Heras y Austria, es de 1910 y obra del mencionado Broggi, probable autor del santuario de Pompeya. Ambas iglesias parecen tener más influencia del gótico flamígero italiano que del gótico francés. La Iglesia del Sagrado Corazón de María, enfrentada a la Plaza y terminal ferroviaria de Constitución, fue inaugurada en 1923, pertenece a la congregación francesa claretiana y es obra del religioso Luis Echevarri. Las influencias estilísticas evidentes en el templo pertenecen al gótico francés.

Otros ejemplos del neogótico de dimensiones más modestas son la parroquia de San Ildefonso, de la calle Guise 1941, proyectada en 1892 y remodelada en 1928 por los arquitectos R.J. y A. Pichetto para las hermanas terciarias franciscanas de la caridad, y la iglesia Nuestra Señora de Lourdes de la avenida Rivadavia 6270, del barrio de Flores, iniciada en 1929 con proyecto de los arquitectos Pablo Pater y Alberto Morea. Los autores proyectaron en la época numerosos edificios civiles, tales como la actual Embajada de Francia y el Tigre Club. La iglesia de Lourdes

“presenta notorias similitudes con la primera basílica construida en Lourdes en 1888 sobre la gruta de la milagrosa aparición”. (Corti-Manzi, 2012, 93).

Varias capillas de colegios católicos de la ciudad de Buenos Aires son de fuentes estilísticas góticas, como por ejemplo la capilla del Colegio de la Misericordia, en las calles Azcuénaga y Pacheco de Melo, en el barrio de Recoleta, diseñada en 1886 por el arquitecto Carlos Morra; la capilla del colegio Jesús María, de las calles Carlos Calvo y Tacuarí, para la congregación de monjas de Jesús María, diseñada por A. Russo alrededor de 1918; la capilla del colegio de la Misericordia, en Av. Directorio 2118 del barrio de Flores, para la congregación de las Hijas de Nuestra Señora de la Misericordia, diseñada por el arquitecto Mario Cooke en 1937, y la capilla del colegio de la congregación Esclavas del Sagrado Corazón, en la avenida Luis María Campos y Gorostiaga, en el barrio de Belgrano, diseñada por el arquitecto José Carlos Caride e inaugurada en forma muy tardía para las tendencias estilísticas de la época: en 1957.

ECLECTICISMO EN AMÉRICA LATINA (Láminas 15, 16 y 17)

Frente al rígido canon ortodoxo del neogótico, comenzaron a surgir tendencias eclécticas en la segunda mitad del siglo XIX, primero en Europa y, en forma más tardía,

a fines del siglo XIX y principios del XX, en América Latina. La liberación se planteaba respecto a la reproducción facsimilar del neogótico. Las iglesias neogóticas tendían a seguir con fidelidad modelos tomados de catedrales francesas reconocidas o de láminas de libros de autores de prestigio como Viollet-le-Duc, de Francia, o Auguste Pugin, de Inglaterra.

Fue así como distintos historicismos comenzaron a desplazar la hegemonía gótica para convivir en la estructura y decoración de un mismo templo. El arquitecto ecléctico también tomaba como modelos láminas y publicaciones europeas, pero se permitía la licencia de combinarlos como mejor le viniera al programa que llevaba adelante. Historiadores de la arquitectura que hoy son considerados los principales referentes del período, desmerecieron al eclecticismo por recargado y sin autenticidad. Un ejemplo emblemático es Ramón Gutiérrez, quien en su libro "Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica" (1983) descalifica al eclecticismo por falta de originalidad.

Según nuestra interpretación, el denostado eclecticismo por la historiografía del siglo XX fue, en realidad, una rica etapa de transición hacia la busca de nuevos caminos que le permitirían a la arquitectura alejarse de la copia "facsimilar" del pasado. En consecuencia, la etapa ecléctica, vista convencionalmente como una fase de "pastiche" carente de originalidad, podría abordarse hoy revalorizando su originalidad.

La combinación casi infinita de recursos ornamentales románicos, bizantinos, góticos, barrocos y neoclásicos, permitió una libertad expresiva encorsetada en el previo formulismo neogótico. Además, los arquitectos eclécticos comenzaban a tomar en cuenta la funcionalidad de cada edificio religioso y su lugar en la jerarquía eclesiástica a la hora de tomar recursos estilísticos de uno u otro período del pasado. Fue así que cuanto más modesta era la parroquia, más predominio tenía de elementos románicos o prerrománicos; cuanto más importante era en la jerarquía el templo, más elementos ornamentales barrocos y bizantinos como complemento a su estructura neomedieval.

La diferenciación también concernía al hecho de que la iglesia se ubicara en un entorno rural o urbano. En las pequeñas parroquias de campo solía predominar el románico simplificado, mientras que en las ubicadas en los centros urbanos prevalecía la tendencia vertical del gótico. En la arquitectura civil, este eclecticismo representó la busca de mayor libertad expresiva frente al canon heredado del Neoclasicismo:

“La mayoría de los arquitectos eclécticos comienzan denostando la reproducción de estilos pasados y abogan por su interpretación y libre reelaboración; al optar por un estilo en particular debían atenerse al principio de fidelidad filológica, y sus posibilidades de expresión se reducían drásticamente.” (Gentile-Gandolfi, 2006, 103).

Como mencionamos, mientras que el Neogótico tiene abundantes abordajes historiográficos, el eclecticismo fue muy descuidado por la historiografía local que, en casi todos los casos, se concentra en el Neogótico al abordar la llamada arquitectura historicista. En otros casos, deliberadamente, la historiografía deja de lado al

neorrománico por considerarlo poco digno de estudio, prejuicio que merece ser superado en pos del avance de la investigación académica. Uno de los pocos autores que se ocupó del tema fue Rafael Iglesia (1979), quien aborda los tópicos de los estilos Neoclásico y Neogótico sin mencionar el Neorrománico. Federico Ortiz, en los capítulos incluidos en la "Historia General del Arte en la Argentina" relativos a la historia de la arquitectura (t. V 1880-1930 y t. VIII 1900-1945), no profundiza el tema.

En una primera etapa de este cambio de gusto, en la arquitectura religiosa ya no se puede hablar de una ortodoxia neogótica, sino más bien de tendencias goticistas combinadas con otras fuentes estilísticas, con predominio del neorrománico. En Hispanoamérica, el eclecticismo llegó fundamentalmente por la influencia de lo que sucedía en la Francia del Segundo Imperio. La Ópera de París (1860-1875) de Jean Louis Charles Garnier, sería un referente para las ciudades americanas de fines de siglo XIX. Las reformas urbanas de Haussmann en París se centraron en la apertura de grandes avenidas que conformaban la trama de una red vial en cuyos nodos debía haber un edificio con fachada representativa. Por consiguiente:

“La ciudad se concebirá como una ‘máquina urbana’ donde la red viaria y la infraestructura asumen el rol protagónico: la arquitectura de trama se subordina a ella mediante la reconstrucción de fachadas telón. Los monumentos históricos son tratados como hitos urbanos, elementos destacados donde rematan las calles.” (Rodríguez, 2006, 112).

En las prósperas ciudades americanas de fines de siglo XIX, las reformas parisinas fueron emuladas incluyendo no sólo grandes avenidas, sino también edificios-monumentos que se constituyeron en llamativos hitos urbanos. Si bien se toma como modelo la Francia del Segundo Imperio, los arquitectos convocados para transformar las ciudades fueron con frecuencia de origen italiano. En ciudad de México, durante el llamado “porfiarato” se erigió el “Palacio de Bellas Artes” (1904) del arquitecto italiano Adamo Boari (1863-1928), quien se nutrió de múltiples influencias tomadas de edificios tan disímiles como la Opera de París y los teatros imperiales de Viena y San Petersburgo, entre muchos otros edificios de ornamentación recargada. En La Paz, Bolivia, el Palacio Legislativo (1899-1905) del italo-suizo Antonio Camponovo (1850-1938), también es el paradigma de otro régimen liberal enriquecido gracias a la minería.

En Buenos Aires, las reformas urbanas se iniciaron con ejemplos más modestos que las experiencias europeas. La apertura de la Avenida de Mayo significó el escenario de numerosos edificios de carácter ecléctico, a la vez que puso en contacto directo las fachadas de dos de los tres poderes constituidos, el ejecutivo y el legislativo. Tanto la remodelación de la Casa Rosada como el edificio completo del Palacio del Congreso, también quedaron a cargo de dos arquitectos italianos que llevaron adelante un eclecticismo de diversas fuentes estilísticas latinas. En Buenos Aires serán los arquitectos franceses los que tomarán la posta e irán desplazando a los italianos de los grandes programas. Incluso son franceses los arquitectos que se hicieron cargo de las grandes residencias de la burguesía agroexportadora: el Palacio Paz (1902-1914) de

Louis-Marie Henri Sortais (1860-1911), y el Palacio Anchorena (1905-1909), de Alejandro Christophersen (1866-1946), son sólo dos ejemplos representativos.

En cuanto a la arquitectura religiosa, el eclecticismo se desarrolla desde fines de siglo XIX a las primeras décadas del XX. En el capítulo 5, en el que analizamos “Las ideologías y estéticas en la época de Ernesto Vespignani”, profundizamos las tendencias del medio arquitectónico vinculado al eclecticismo tanto en la Argentina como en Italia. En consecuencia, aquí sólo nos referiremos brevemente al eclecticismo en la Argentina por tratarse del entorno inmediato de Vespignani, y que será objeto de estudio posterior.

Además de la construcción de numerosas nuevas catedrales e iglesias destacadas, se realizaron remodelaciones y decoraciones de interior de viejos templos, dándoles un carácter ecléctico tanto por la diversidad de fuentes estilísticas utilizadas como por la libertad con que se combinaron esas formas. Son todas eclécticas las catedrales de Tucumán (1847-1856), de Pedro Dalgare Etcheverry (1790-1867); de Salta (1858-1882), de Felipe Bertrés (?-1856); de Paraná (1883); de Catamarca (1869), de Luis Caravati, y de La Rioja (1898-1912), ambas de Juan Bautista Arnaldi (1841-1915). El eclecticismo que en el siglo XIX combinaba mayoritariamente elementos clásicos con barrocos, en los inicios del siglo XX prefiere mezclar componentes clásicos con medievales. **(Lámina 18)**

En consecuencia, desde los inicios del siglo XX hasta la realización del Congreso Eucarístico de 1934, aproximadamente, las tendencias preponderantes estuvieron en torno al período que, en la presente tesis, denominamos como de *neorrománico ecléctico* por conservar vestigios de otros estilos, aunque su lenguaje sea predominantemente neorrománico. Los protagonistas de este período en la Argentina fueron dos arquitectos extranjeros muy prolíficos en cuanto a cantidad y variedad estilística: Ernesto Vespignani y Alejandro Christophersen¹⁹, que analizaremos en capítulos posteriores con mayor detalle. Sus edificios religiosos son de gran riqueza ornamental y fuentes estilísticas variadas, aunque con prevalencia del neorrománico. Será este estilo el que evolucionará desde una carga decorativa ecléctica a formas más simplificadas.

Mientras que en Europa, en las primeras décadas del siglo XX, comenzaba a cuestionarse radicalmente el historicismo, en Buenos Aires el románico ecléctico y recargado daba paso a un románico sintético que conjugaría tanto la tradición como la vanguardia y que analizaremos en la tercera parte de la tesis, tomando como referente de la etapa al arquitecto Carlos Ciríaco Massa.

¹⁹ Según la periodización que ofrecemos, el Santuario de Santa Rosa de Lima, de Christophersen, y la Basílica de San Carlos y María Auxiliadora, de Ernesto Vespignani, se inscribirían dentro del "neorrománico ecléctico", ya que si bien sus características estructurales toman como modelos un lenguaje Tardorrománico de gran complejidad, estos templos también abundan en alusiones a otros períodos como el Bizantino, el Gótico y aún el Barroco.

3.4 CRÍTICAS A LA ARQUITECTURA RELIGIOSA DEL SIGLO XIX

A partir de las primeras vanguardias del siglo XX, el historicismo y el eclecticismo que predominaron en la arquitectura religiosa romántica del siglo XIX fueron vistos con ojos críticos y descalificatorios. Los cuestionamientos vinieron tanto desde la arquitectura como de la teología y la liturgia. Las principales críticas fueron las siguientes:

1.- DECORATIVISMO

Los excesos decorativos del eclecticismo despertaron una violenta reacción en los primeros teóricos de las primeras vanguardias europeas. La crítica no fue sólo estética sino también de carácter político y social. Para Adolf Loos (1870-1933), la decoración es síntoma de debilidad espiritual y decadentismo. Así lo expresa en el famoso artículo “Ornamento y delito”, de 1908:

“Si no hubiera ningún tipo de ornamento, situación que a lo mejor se dará dentro de miles de años, el hombre, en vez de tener que trabajar ocho horas, podría trabajar sólo cuatro, ya que la mitad del trabajo se va, aún hoy día, en realizar ornamentos. El ornamento es fuerza de trabajo desperdiciada y por ello salud desperdiciada. Así fue siempre. Hoy significa, además, material desperdiciado, y ambas cosas significan capital desperdiciado. Como el ornamento ya no pertenece orgánicamente a nuestra civilización, tampoco es ya expresión de ella. El ornamento que se crea hoy ya no tiene ninguna relación con nosotros ni con nada humano.” (Loos, [1908] 1972, 44).

En el terreno de la liturgia surgió un primer movimiento renovador en Alemania y Francia, países que se hicieron eco de estas críticas y promovieron una vuelta a la sencillez del primer cristianismo.

2.- EXAGERACIÓN

La sobreactuación era una crítica dirigida tanto a la arquitectura como a las demás ramas del arte. En el caso de la arquitectura se acusaba de exaltar toda aquella referencia decorativa que nos vincula al pasado que deseábamos evocar. Las iglesias tenían que ser más románicas, más góticas, más renacentistas y más barrocas que lo que habían sido en sus respectivas épocas. El énfasis, el ornamento complicado, la falta de equilibrio, fueron los defectos que se le reprochaban:

“Muchos de aquellos arquitectos eran creyentes y querían, con leal corazón, servir a la Iglesia, pero no lograron más que obras decepcionantes, complicadas o enfáticas, de la que ninguna da impresión de la plenitud de la fe expresada.” (Rops, 1962, 728).

En el campo de la decoración pictórica o de la imaginería religiosa se realizaba la misma crítica que se aplicaba a la arquitectura. Mucho se hablaba de una estatuaría

“azucarada”, emotiva, que poco tenía que ver con el misterio de la muerte y la resurrección de Cristo:

“Todavía más decepcionante resulta hablar de la estatuaria cristiana. Canova, muerto en 1822, deja muchos discípulos que sólo retienen los procedimientos formalísticos del maestro. Se camina hacia el arte tierno, pero algo azucarado de Chappi, autor de una conocida ‘Juana de Arco y las voces’; o hacia la mediocridad de Paul Dubois y Eugenio Guillaume...

Pero hay algo peor: hacia 1850, un reducido grupo de hombres muy distinguidos, algunos incluso eminentes, fundaron la Sociedad Católica para la fabricación, venta y comisión de todos los objetos consagrados al culto católico: tal debía ser el punto de partida de ese arte llamado ‘de San Sulpicio’, porque los comercios que vendían sus productos estaban instalados en las proximidades de esa iglesia, y que habría de difundir, desde ese entonces, dentro y fuera de Francia, un número ilimitado y catastrófico de falsas obras maestras en escayola, que pretendían pasar por góticas y que han mantenido hasta hoy el mal gusto católico.” (Rops, 1962, 730).

3.- FALSEDAD

Exageración, sobreactuación y falsedad van casi de la mano; por eso también se criticó el tipo de recuperación de monumentos seguido por las instituciones oficiales francesas en la época de la Restauración monárquica. El principal referente de la época, Viollet-le-Duc, comenzó a ser cuestionado en sus prácticas:

“Lo que puede reprocharse como más grave a Viollet-le-Duc es su mismo principio: ‘Restaurar un edificio –decía- no es mantenerlo, repararlo o rehacerlo: es restablecerlo en un estado completo que puede no haber existido en un instante dado’. Eso era olvidar que las grandes catedrales han crecido a la manera de organismos vivos, que su profunda armonía se basa en ese fluir de la savia creadora y no en una artificiosa unidad de estilo. Cortando y suprimiendo la aportación de los siglos, tendió a reconstruir catedrales, no como eran sino como pensaba que hubieran sido.” (Rops, 1962, 727).

Críticas que si bien comenzaron con las primeras vanguardias del siglo XX, continuaron a lo largo del tiempo y hasta la actualidad. El mismo Cesare Brandi, quien fundó y dirigió durante veinte años el *Istituto Centrale del Restauro* en Italia, decía en 1963:

“Desde el punto de vista histórico debemos reconocer que es un modo de falsificar la historia si los testimonios históricos son privados, por decirlo así, de su antigüedad; es decir, si se obliga a la materia a adquirir la frescura, un perfil nítido, una evidencia tal que contradiga la antigüedad que testimonia.” (Brandi, 1999, 40).

4.- CONFUSIÓN

Hacia fines del siglo XIX, la crítica ya percibía una creciente mezcla de estilos y de recarga ornamental. Así lo destaca en la voz “Arquitectura” el entonces tradicional Diccionario Enciclopédico Espasa-Calpe de principios del siglo XX. Fragmento de gran interés porque describe la época y anuncia premonitoriamente la llegada del racionalismo en pleno auge ecléctico:

“El afán desmedido de originalidad, que expone a incurrir en extravagancias indisculpables, es uno de los principales escollos con los que se tropieza para conseguir aquel objeto; pero parece indudable, a juzgar por los ensayos más o menos felices que se han efectuado ya, que tras el período actual, de confusión y eclecticismo, en que se nota la falta de un ideal definido, llegarán a concretarse las aspiraciones artísticas de la época en formas nuevas que respondan completamente tanto a las necesidades técnicas de la construcción como a la expresión de las tendencias y modalidades del espíritu moderno.” (Espasa Calpe, 1908-1930 T. VI, pg. 373).

En síntesis, la arquitectura romántica fue desvalorizada por falsa y sobreactuada. Y esta acusación se aplicó tanto a la que evocaba un pasado con ortodoxia y fidelidad (el caso del historicismo neogótico), como la que mezclaba fuentes estilísticas (las iglesias eclécticas).

“Triste testimonio del arte sacro del siglo XIX. Y hablaríamos de él con mayor desolación si no supiéramos que, mientras se levantaban las laboriosas copias de falso gótico, edificábase también, gracias al cura de Ars, a Don Bosco y a Bernardette Soubirous, las catedrales del alma... Y hallaríamos que el problema planteado a los cristianos del siglo XIX por el desacuerdo entre la fe y la sociedad responsable de esa decadencia está lejos de haber sido resuelto en nuestro tiempo.” (Rops, 1962, 730).

Es en este clima estético y espiritual que comienza a surgir una alternativa estilística que tiene que ver con la búsqueda de autenticidad y sencillez. Pero para llegar a lograr

“un espacio acogedor, de casa más que de monumento o museo”
(Aldazábal, 2007,377),

se hará necesario atravesar etapas de transición estilística entre el romanticismo y las vanguardias del siglo XX que estudiaremos a continuación en el desarrollo de esta tesis, de la mano de los ya mencionados arquitectos representativos del románico ecléctico y sintético: Ernesto Vespignani y Carlos Ciriaco Massa.

SEGUNDA PARTE
EL NEORROMÁNICO ECLÉCTICO
DE ERNESTO VESPIGNANI

“Recargados pastiches historicistas de la parroquia
Nuestra Señora de Buenos Aires y San Carlos”. Ramón
Gutiérrez¹

¹ GUTIÉRREZ, “Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica”. Ediciones Cátedra. Madrid, 2002.
Pg. 457.

SEGUNDA PARTE EL NEORROMÁNICO ECLÉCTICO DE ERNESTO VESPIGNANI

SUMARIO DE LA SEGUNDA PARTE

RESUMEN DE LA SEGUNDA PARTE, 97

CAP. 4 ¿QUÉ SABEMOS DEL PADRE VESPIGNANI?, 99

4.1 RESUMEN DEL CAPÍTULO, 99

4.2 HISTORIOGRAFÍA. ERRORES Y OMISIONES, 99

4.3 RESEÑA BIOGRÁFICA DEL ERNESTO VESPIGNANI (1861-1925), 109

CAP. 5 IDEOLOGÍAS Y ESTÉTICAS EN LA ÉPOCA DE E. VESPIGNANI, 149

5.1 RESUMEN DEL CAPÍTULO, 149

5.2 ITALIA Y LOS SALESIANOS EN SU ETAPA FORMATIVA, 150

5.3 LA ARQUITECTURA ITALIANA EN LA ÉPOCA DE VESPIGNANI, 153

5.4 ENTORNOS ARQUITECTÓNICOS EN LA VIDA DE VESPIGNANI, 175

5.5 IMÁGENES DEL ARCHIVO PERSONAL DE VESPIGNANI, 212

5.6 IDEOLOGÍAS Y ESTÉTICAS EN LA ARGENTINA DE LA ÉPOCA, 214

5.7 LA ARQUITECTURA ARGENTINA A LA LLEGADA DE VESPIGNANI, 225

5.8 FUENTES BIBLIOGRÁFICAS DEL NEORROMÁNICO ECLÉCTICO, 231

CAP. 6 INVENTARIO DE OBRAS DE ERNESTO VESPIGNANI, 237

6.1 RESUMEN DEL CAPÍTULO, 237

6.2 LISTAS DE OBRAS PREVIAS Y LISTA PROPUESTA POR EL TESISISTA, 237

6.3 ENSAYO DE CATÁLOGO RAZONADO DE OBRAS DE VESPIGNANI, 247

CAP. 7 EL LEGADO DE VESPIGNANI: LA OFICINA TÉCNICA, 309

7.1 RESUMEN DEL CAPÍTULO, 309

7.2 LA OFICINA TÉCNICA Y EL PADRE FLORENCIO MARTÍNEZ, 313

7.3 LISTA DE OBRAS DE LA OFICINA TÉCNICA A CARGO DE MARTÍNEZ, 335

7.4 ENSAYO DE CATÁLOGO RAZONADO DE OBRAS DE LA OFICINA TÉCNICA A CARGO DE FLORENCIO MARTÍNEZ, 336

7.5 OTROS ARQUITECTOS SALESIANOS DE LA ÉPOCA DE VESPIGNANI, 362

CAP. 8 EL NEORROMÁNICO ECLÉCTICO DE ERNESTO VESPIGNANI, 369

8.1 RESUMEN DEL CAPÍTULO, 369

8.2 CARACTERÍSTICAS FORMALES DE LA OBRA DE VESPIGNANI, 369

8.3 EL NEORROMÁNICO ECLÉCTICO DE ERNESTO VESPIGNANI, 393

8.4 ¿HAY UN ESTILO VESPIGNANI?, 403

RESUMEN DE LA SEGUNDA PARTE

Hemos expresado en la hipótesis de la presente investigación que la arquitectura religiosa argentina de la primera mitad del siglo XX es de tendencias neorrománicas y que tendría su correlato en la evolución ideológica de la sociedad, que a su vez llevaría esa misma fuente estilística desde la diversidad a la uniformidad estética.

Para cotejar estas afirmaciones se hace necesario estudiar la obra del arquitecto Ernesto Vespignani (1861-1925), a quien seleccionamos como el autor más representativo de una primera fase de la arquitectura neorrománica del siglo XX que denominamos “*neorrománico ecléctico*” y que se extiende desde principios del siglo XX hasta mediados de la década del 1930 y que está constituido por una serie de construcciones religiosas aún vinculadas al historicismo y al eclecticismo del siglo XIX.

Para verificar la afirmación de que la obra de Vespignani es la expresión más representativa de la categoría que conformamos como “*neorrománico ecléctico*”, se hizo necesario dedicar toda esta segunda parte de la investigación al estudio del autor mencionado.

Dividimos entonces esta segunda parte en cinco capítulos acerca de la vida y la obra de Vespignani (cap. 4); bajo qué entorno ideológico y estético se formó y operó (cap. 5), qué tipo de obras proyectó y ejecutó (cap. 6), qué legado dejó para la posteridad (cap. 7); si es posible encontrar características formales en sus obras que lo identifiquen con una estética neorrománica ecléctica en común con otros autores de su época, y si su obra tiene además una identidad propia (cap. 8). Todas estas cuestiones las abordamos según el siguiente resumen de cada capítulo:

En el capítulo 4, “¿Qué sabemos del padre Vespignani?”, indagamos sobre el estado de la cuestión sobre su obra, detallando los numerosos errores y omisiones en que incurrió gran parte de la historiografía, por no volcarse al estudio de las fuentes primarias en archivo y limitarse a la cita de citas. También señalamos aciertos y desaciertos en los pocos investigadores que se interesaron en profundizar el estudio de su obra, y reseñamos publicaciones críticas y documentos inéditos. Cerramos el capítulo con la que podría ser la primera biografía del padre Vespignani, confeccionada según el cotejo de documentación original atesorada en archivos de Buenos Aires, Roma, Turín y Lugo.

En el capítulo 5, “Ideologías y estéticas en la época de Ernesto Vespignani”, incursionamos en dos territorios y campos ideológicos en los que el mismo desarrolló su carrera: Italia y la Argentina. Los entornos ideológicos y arquitectónicos serán analizados tanto en su etapa formativa en Italia como en su etapa de desarrollo profesional en la Argentina.

Al respecto, abordamos brevemente el desarrollo de la congregación salesiana en la época de Vespignani, así como la situación política y cultural de Italia a fines del siglo XIX. Considerando que la arquitectura es el emergente

ideológico de cada época, analizamos las principales tendencias estéticas en la Italia del *risorgimento*, en tanto visitamos personalmente los entornos arquitectónicos recorridos por Vespignani en sus años italianos y que podrían haber conformado su cosmovisión estética. También relevamos las imágenes atesoradas en su archivo personal, a fin de poner en evidencia cuáles eran sus gustos personales e inclinaciones estéticas según la cantidad de imágenes que coleccionó de cada una de las ciudades visitadas. Para cerrar el capítulo, estudiamos su etapa argentina, en la cual desarrolló la mayoría de sus obras, y expresamos cuáles eran las ideologías y estéticas en la Argentina de inicios del siglo XX, así como los arquitectos y las obras que se consideraban más relevantes del nuevo entorno de Vespignani. Terminamos el capítulo con una breve reseña de las fuentes bibliográficas en las que se pudo haber inspirado Vespignani para sus diseños arquitectónicos.

En el capítulo 6 realizamos un “Inventario de obras de Ernesto Vespignani”, cotejando los listados más importantes y corrigiendo equívocos y omisiones, al tiempo que proponemos un listado, si bien provisorio, que intenta ser lo más completo posible. Culminamos este relevamiento de la obra de Vespignani con un ensayo de catálogo razonado de obras que, si bien incompleto, pretende ser continuado en una etapa posdoctoral.

En el capítulo 7, “El Legado de Ernesto Vespignani”, incorporamos nueva información basada en documentos inéditos hallados en diversos archivos relativos a la continuidad de la oficina de Ernesto Vespignani luego de su fallecimiento, y de las numerosas obras llevadas adelante por su discípulo Florencio Martínez. También realizamos un listado y un breve catálogo razonado de obras que pendulan entre las que son atribuidas a Vespignani y las que lo son a su discípulo Martínez. Cerramos el capítulo con una reseña de otros arquitectos salesianos de la época de Vespignani para cotejar en qué medida podrían haber influido en él o, por el contrario, en qué medida podrían haber recibido el influjo de la estética vespignaniana.

Esta segunda parte relativa a Ernesto Vespignani concluye con el capítulo 8, en el cual buscamos conformar una síntesis del pensamiento estético del autor a través del estudio de aspectos formales comunes al elenco de obras que fuimos abordando en los anteriores capítulos. Culminamos indagando si hay una estética que hemos dado en denominar “neorrománica ecléctica”, y si hay un estilo personal que identifique la obra del padre Vespignani diferenciándola netamente del conjunto de obras de otros autores del período.

CAP. 4 ¿QUÉ SABEMOS DEL PADRE VESPIGNANI?

4.1 RESUMEN DEL CAPÍTULO

El presente capítulo se dedica a observar el estado de la cuestión sobre la obra de Vespignani, señalando errores y omisiones, reseñando los estudios críticos y documentos más importantes sobre su obra y confeccionando lo que creemos que es la primera biografía sobre el autor, fundamentada en el abordaje de documentos originales en archivos de Buenos Aires Roma, Turín y Lugo.

4.2 HISTORIOGRAFÍA DE E. VESPIGNANI. ERRORES Y OMISIONES

Resulta paradójico que uno de los autores que produjo mayor cantidad de obras de arquitectura religiosa y educacional en la Argentina, no haya merecido la atención profunda de ningún estudio en particular, ni en el país ni en el exterior. En su época fue comparado con artistas de la talla de Miguel Ángel y elogiado como discípulo del Giotto y de Bramante.² Se dice que el Príncipe de Saboya, luego rey Umberto II de Italia, en su visita al templo de San Carlos en 1924, llegó a exclamar:

“¡Sono ammirato!”

El presidente Julio Argentino Roca (1843-1914), en su segunda presidencia (1898-1904), al decidir apadrinar el templo de San Carlos, afirmó:

“Este artista es el intérprete más fiel de las cualidades de la juventud, sus construcciones tienen vida y excitan al entusiasmo, a la elevación y al optimismo.”³

Los equívocos sobre su biografía parten desde errores en la fecha de nacimiento -que se suele establecer erróneamente el 7 de noviembre de 1861 (Vanzini, 2010, Maurin 2014)- cuando en realidad fue el 8 de septiembre de 1861, según indica su acta de nacimiento⁴, hasta errores acerca de su lugar de nacimiento: se dice que nació en la región del Piamonte (Sarti, 1990), pero según su acta de nacimiento y sus orígenes, es de la región de la Romaña (actual Emilia-Romaña), más precisamente Lugo, provincia de Rávena.

En la voz “Vespignani, Ernesto”, del Diccionario de Arquitectura, Carlos Gil Casazza y Silvia Wilchepol señalan:

“No existe aún un estudio integral de su arquitectura ni interpretaciones críticas acerca de ella. En medio de la omisión

² Discurso fúnebre del poeta Angelo Boschi. Semanario Parroquial “El Templo de San Carlos”. Año XXII N. 2384. Pg. 10.

³ Semanario Parroquial “El Templo de San Carlos”. Año XXII N. 2384. Pg. 6.

⁴ *Parrocchia Prepositurale dei SS Francesco ed Ilaro.* “Estratto di Atto di Nacita e di battesimo”. Libro I, Pg. 397, Atto n. 2298.

historiográfica y de menciones erróneas, corresponde señalar la valoración que de él hace Ramón Gutiérrez, quien lo ubica entre los grandes exponentes del Eclecticismo, a pesar de calificar sus obras de ‘recargados pastiches historicistas’.” (Gil Casazza – Wilchepol 2004, 151-152).

Estos mismos autores que advierten omisiones y diversas menciones erróneas en la muy escasa bibliografía que refiere a Ernesto Vespignani, repiten equívocos que provienen de obituarios y reseñas de la congregación, como cuando expresan que Vespignani:

“estudia *Disegno* en la Academia Albertina, donde se gradúa en 1879”. (Gil Casazza – Wilchepol 2004, 151-152).

En realidad, Vespignani se graduó en 1881, pero no en la Academia Albertina sino en el *Real Istituto di Belle Arti di Módena*.⁵ El cursado de estudios en la Academia Albertina es un supuesto que se copiará en sucesivas reseñas biográficas hasta la actualidad.

La historiadora de Almagro Elena Maurin, citando como fuente la ficha de inscripción de Vespignani como socio de la Sociedad Central de Arquitectos de Buenos Aires,⁶ incurre en un equívoco similar respecto a su formación al afirmar que

“se graduó como arquitecto en la Academia de Módena”. (Maurin 2014, 159).

Si bien es cierto que estudió en Módena, no se graduó de arquitecto sino que obtuvo una licencia o, para ser más preciso, una habilitación o:

*“Patente di abilitazione all’insegnamento del disegno nelle scuole tecniche normali e magistrali.”*⁷

Incluso es posible que no haya cursado toda la carrera en las aulas de Módena, sino que haya rendido en forma libre, puesto que el diploma que hemos visto en Roma aclara:

“Que el señor Vespignani, Ernesto, hijo de Eugenio, natural de Lugo, provincia de Rávena, fue admitido en los exámenes que tuvieron lugar en este Instituto R. de las Artes, el 15, 16, 17 y 19 de diciembre de 1881 y fue juzgado con un total de 114 puntos sobre 160; de modo que es reconocido como idóneo para enseñar

⁵ En enero de 2014 accedimos a una copia del diploma de profesor de *Disegno* en el Archivo Central Salesiano Central de Roma (de ahora en más ASC Roma).

⁶ Sociedad Central de Arquitectos. Admisiones. Libro II-115, 1920 (Citado por Maurin 2014,159).

⁷ ACS Roma. Caja Ernesto Vespignani.

dibujo en las escuelas técnicas, normales y magistrales y puede valerse de conformidad con las leyes, y los efectos previstos.”⁸

La historiografía italiana también cae en equívocos como cuando, en un compendio de ciudadanos ilustres de Lugo, el historiador local Enio Iezzi (2014,92) afirma que estudió en la Academia de Bellas Artes de Bolonia:

“Ernesto frequentò con successo l’Accademia di Belle Arti di Bolonia, quindi prese ad insegnare il disegno decorativo presso una scuola fondata in Torino, una istituzione che diplomò tanti valenti allievi, tra cui il lughese Antonio Turri, celebrato intagliatore.”

Otro historiador local de la Romaña, Michele Rossi, en un texto mecanografiado *“Storico lughese (Lugo 1872-1947)”*, atribuye el monumento a Cristóbal Colón de Buenos Aires a Ernesto Vespignani, pero es de público conocimiento que la obra es del escultor Arnaldo Zocchi (1862-1940), coetáneo y competidor de Vespignani en el concurso por el monumento a Don Bosco en Turín:

*“Fu eseguito, con suo disegno, anche il grandioso monumento a Cristoforo Colombo in Buenos Aires.”*⁹

Incluso, cuando se conmemoraron los 25 años de su fallecimiento, en el archivo comunal de Lugo se halló un discurso mecanografiado fechado en 1950, pero sin autoría, que afirmaba que se había graduado en Bolonia en lugar de Módena:

*“Conseguì brillantemente la laurea di Disegno a Bolonia.”*¹⁰

Los equívocos vienen de larga data; baste mencionar que la más importante enciclopedia de lengua española, la “Espasa-Calpe” o “Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana” (1929, T.68, pg. 174), desarrolla la voz “Vespignani (Ernesto)”, dice:

“Religioso salesiano y arquitecto argentino contemporáneo. Débesele, entre otras obras, la basílica del Santísimo Sacramento

⁸ Traducción propia del siguiente párrafo en italiano en el documento original:

“Che il signore Vespignani, Ernesto, figlio di Eugenio nativo di Lugo, provincia di Ravenna, ammesso agli esami che ebbero luogo presso questo R. Istituto di Belle Arti nei giorni 15, 16, 17 e 19 di dicembre del 1881 fu giudicato complessivamente di punti 114 su centosessantasei; siamo al medesimo la presente, affinché sia da chiunque riconosciuto idoneo ad insegnare il disegno nelle scuole tecniche, normali e magistrali, possa valersi in conformità delle Leggi, e per gli effetti da esse previsti.”

⁹ Rossi, Michele, “Storico Lughese (Lugo 1872-1947)”. Mecanografiado sin fecha ni lugar de edición. Archivo Comunal de Lugo. Pg. 45.

¹⁰ “L’ ARCHITETTO DI MARIA NELL’AMERICA LATINA”. Texto mecanografiado sin autor. Archivo Comunal de Lugo. 1950.

y el Templo de San Carlos de Buenos Aires. Últimamente (1928) fue premiado su proyecto para levantar el templo votivo nacional dedicado al Sagrado Corazón de Jesús, que se ha de construir en la cumbre del cerrito de la Victoria, en Montevideo.”

Se le llama “contemporáneo” cuando el arquitecto Vespignani había fallecido hacía tiempo y, como sabemos, su país de nacimiento era Italia. Por otra parte, mal pudo haber recibido un premio en 1928, ya que murió en 1925.

También en otra importante publicación de referencia, puntalmente en la “Enciclopedia del Arte en América” (1968, T. 5, sin paginación), en la voz “Vespignani, Ernesto”, se le atribuye erróneamente la realización del “Santuario de Nuestra Señora de Itatí” en Corrientes, cuando sólo quedó su propuesta en etapa de proyecto porque el templo, finalmente, fue realizado en 1950 y es obra del arquitecto Felipe Bergamini y del Ingeniero Pedro Azzano.

Otro error es el que le atribuye el proyecto del principal santuario salesiano esloveno en Liubiana por su semejanza con la basílica de María Auxiliadora de Córdoba, cuando es reconocida la autoría del italiano Mario Ceradini (Maurín 2014,170), equívoco que resolveremos en el capítulo 8 correspondiente al catálogo razonado de obras en la reseña de la mencionada iglesia cordobesa.

A esto se suman juicios algo apresurados, como por ejemplo el de uno de los historiadores de la arquitectura más influyentes de América Latina, Ramón Gutiérrez (1939), quien se refiere a un “Emilio” en lugar de “Ernesto” Vespignani (1983, pg. 453), y quien califica despectivamente su obra de la siguiente manera:

“sus recargados pastiches historicistas de la parroquia Nuestra Señora de Buenos Aires y San Carlos”. (Gutiérrez, 1983,457).

Otros historiadores destacados en América Latina son los bolivianos José de Mesa (1925-2010) y Teresa Gisbert (1926), quienes confunden a Ernesto con otro Vespignani. Al reseñar los numerosos arquitectos que intervinieron en la Catedral de La Paz en Bolivia, lo mencionan así:

“Para la continuación [de la catedral de La Paz] se requirieron los servicios del arquitecto papal Vespignani, profesional italiano que hizo un estudio completamente nuevo del proyecto introduciendo modificaciones en la planta y abandonando el diseño de Sanahuja.” (Mesa - Gisbert, 2002, 281).

Estos autores tal vez confunden a Ernesto con Virginio Vespignani (1808-1882), quien fuera el escenógrafo papal de los actos del Concilio Vaticano I al servicio de Pío IX y que también realizara la pequeña *capilla della Madonna dell Archetto* en Roma (1851), entre otras obras. En el caso de Ernesto Vespignani, si bien su familia era simpatizante de Pío IX en las luchas religiosas del siglo XIX, nunca trabajó para la casa pontificia.

En el fragmento citado, los autores también suman equívocos en las fechas, ya que se deduce por su texto que ubican el proyecto entre 1883 y 1897, siendo que Ernesto Vespignani llegó a América a inicios del siglo XX.

Es posible que también se confunda a Ernesto Vespignani con el hijo del arquitecto papal Virginio Vespignani, Francesco Vespignani (1842-1899), quien también fue arquitecto como su padre y edificó una importante iglesia luego jerarquizada como basílica menor en Roma. Se trata del “*Sacro Cuore di Gesù*” (1880-1887), próxima a la estación ferroviaria de Termini, propiedad de los salesianos y muy recordada por haber alojado a Don Bosco en su paso por Roma en 1887, y donde el santo llegó a tener una sala de recibo.

Hasta el momento no hemos logrado encontrar parentesco alguno entre la familia Vespignani de Lugo (Rávena) con la homónima de arquitectos romanos, aunque ambas familias trabajaron para la iglesia y para los salesianos. Asimismo, es frecuente la confusión que se suele establecer entre la obra de Ernesto Vespignani como arquitecto salesiano, con la labor de su hermano Giuseppe (José) como inspector de la misma orden, o de un tercer hermano Pietro (Pedro), sacerdote salesiano que actuó en la provincia de Mendoza.

Otro ejemplo: A propósito del relevamiento realizado por la Academia Nacional de Bellas Artes del “Patrimonio Artístico Nacional. Ciudad de Buenos Aires”, refiriéndose a la Iglesia de María Auxiliadora de Barracas, se afirma:

“Con el incentivo del padre Vespignani, arquitecto de la Congregación Salesiana, pudieron reunirse los fondos necesarios para la actual construcción. En 1899 se colocó y bendijo la piedra fundamental del conjunto colegio y capilla, que se terminó a fines de 1900...” (Schenone, 2006, 59).

Cabe aclarar que, en primer lugar, Ernesto Vespignani no tenía incumbencia en la reunión de fondos aunque sí su hermano José, que no era arquitecto sino Inspector de la congregación. Por otra parte, Ernesto Vespignani arribó al país en 1901, de manera que nunca pudo haber participado de la construcción de esta iglesia.

El historiador Vicente Osvaldo Cutolo (1922-2005) lo reseña brevemente, en 1985, en su “Nuevo Diccionario Biográfico Argentino” (1750-1930), pero haciéndose eco de varios de los clásicos equívocos antes mencionados, como la atribución del diploma de arquitecto en la Academia Albertina y la autoría de la basílica Nuestra Señora de Itatí. Dionisio Petriella, en “Los italianos en la historia de la cultura argentina” (1979), incurre en los mismos errores al sostener:

“al hábito salesiano unió un brillante diploma de arquitecto obtenido en la Academia Albertina de Turín”. (1979, 324).

Schenone (2006, 253) también le atribuye estudios destacados de los que no encontramos respaldo documental, y el título de arquitecto a su hermano José, Inspector en la Argentina:

“Fue alumno de San Juan Bosco y se graduó con honores en la Academia Albertina de Turín. Llegó a Buenos Aires el 4 de febrero de 1901 y murió el mismo día del año 1925. Era hermano de José Vespignani, también salesiano y arquitecto.” (Schenone, 2006, 253 nota 129).

Borrazás y Maggi (2009, 147) en su estudio sobre las iglesias de la arquidiócesis de La Plata, le atribuye a Ernesto Vespignani otro hermano sacerdote de nombre Enrique, aunque inexistente. En otros estudios de carácter general apenas aparece mencionado. Juan Carlos Zuretti (1907-2005) en su “Nueva Historia eclesiástica argentina”, apenas lo menciona (1972, 446).

Federico Ortiz (1929-2007) en el tomo V de la influyente “Historia General del Arte Argentino” (1988, 254, 406), sólo lo cita un par de veces, como al pasar, en una lista de arquitectos de origen italiano y como a cargo de la Catedral de La Plata entre los años 1908-1915, sin describir en particular ninguna de sus numerosas obras.

Por último, en la actualidad, la abundante información que circula en internet suele reiterar los equívocos y errores de la bibliografía tradicional. Señalar los errores y equívocos sobre la obra de Vespignani en la web abarcaría un espacio que no es pertinente en la naturaleza de esta investigación. Sólo señalamos algunos casos a manera de ejemplos de una práctica muy extendida. El primer caso que mencionamos es el profundo estudio que llevó adelante la arquitecta Laura Landoni (2010), publicado en un difundido blog de arquitectura:

“Ernesto Vespignani nació en Lugo, Rávena, en 1861. Estudió dibujo –alentado por Don Bosco- en la Academia Albertina de Torino, de la cual era docente Camilo Boito. Se graduó en 1879. Diez años más tarde se ordenó sacerdote salesiano. En Torino fundó la orden de la Oficina Técnica Central de Arquitectura Salesiana en la escuela de Artes. Al venir a la Argentina en 1901, trasladó aquí su biblioteca para reproducir en Buenos Aires aquella misma oficina.”¹¹

Los errores pasan inadvertidos para el usuario de internet, pero no para el público más o menos interesado en cuestiones arquitectónicas. Como veremos, ni Ernesto Vespignani se recibió en la Academia Albertina de Turín, ni Camilo Boito enseñó allí (sino en la Academia de Brera en Milán), ni el salesiano trajo una oficina armada de Turín sino que antes estuvo formándose en la oficina técnica de los salesianos en Randazzo, en el sur de Italia, donde realmente adquirió una práctica administrativa concreta.

¹¹ LANDONI, Laura. “Los salesianos en Buenos Aires. La Basílica de San Carlos Borromeo en el barrio de Almagro.” En <http://patrimonioyarquitectura.blogspot.com.ar/2010/09/los-salesianos-en-buenos-aires-la.html> (consultado el 29-5-2016).

Los errores en la web se multiplican *ad infinitum*, especialmente en páginas con contenidos que se limitan a “copiar y pegar” información tomada de otras páginas. Como uno de los tantos ejemplos, citamos uno de Uruguay, de los responsables de una de las iglesias diseñadas por Vespignani en el vecino país, la capilla San José en Manga:

“Estudió dibujo (alentado por Don Bosco) en la Academia Albertina de Torino, de la cual era docente Camilo Boito. Se graduó en 1879. Diez años más tarde se ordenó sacerdote salesiano. En Torino fundó la orden de la Oficina Técnica Central de Arquitectura Salesiana en la Escuela de Artes.”¹²

Por último, en Wikipedia, la enciclopedia en internet más consultada, abundan los errores. Sólo citamos los mismos equívocos anteriores para visualizar hasta qué punto la información se reproduce sin sentido crítico:

“Ernesto Vespignani (1861-1925) había estudiado dibujo (diseño) en la Academia Albertina de Bellas Artes de Turín (Accademia Albertina di Belle Arti di Torino) con Camilo Boito como profesor. Se graduó en 1879 y se ordenó sacerdote salesiano diez años después. Fue responsable de la fundación de la Oficina Técnica Central de Arquitectura Salesiana, considerada verdadera escuela de arte.”¹³

La mayoría de estos errores obedecen a la falta de trabajo de archivo por parte del investigador y al abordaje directo de fuentes primarias o de documentos originales que confirmen las afirmaciones. Numerosos investigadores recurren a fuentes secundarias e incluso a textos de divulgación sin respaldo en la investigación histórica.

Recientemente, en una tesis de doctorado relativa a la arquitectura religiosa en la Patagonia, que si bien vuelve a la remanida afirmación acerca de los estudios de Vespignani en la Academia Albertina de Turín y sobre la revalidación del título de arquitecto en la Argentina, la autora reconoce, sin embargo:

“Nuestra búsqueda personal de registros documentales de la época en los archivos de la Academia turinesa no arrojó resultados y su obra sólo aparece citada en segundas fuentes. Tampoco se encontró registro de validación de su título en los archivos de la UBA.” (Lolich 2012, 32).

¹² Fuente: <http://www.jacksonville.com.uy/>

¹³ Fuente: [https://es.wikipedia.org/wiki/Bas%C3%ADlica_Mar%C3%ADa_Auxiliadora_y_San_Carlos_\(Buenos_Aires\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Bas%C3%ADlica_Mar%C3%ADa_Auxiliadora_y_San_Carlos_(Buenos_Aires)).

HISTORIADORES DE LA CONGREGACIÓN SALESIANA

Son frecuentes las menciones en textos producidos por sacerdotes salesianos dedicados a la historia eclesiástica. El presbítero Cayetano Bruno (1912-2003), tal vez el historiador de la iglesia más exhaustivo de nuestro país, en la obra que desarrolla la historia de los salesianos, menciona a Ernesto Vespignani en trece oportunidades, aunque siempre sin extenderse.¹⁴

También aparece aludido en la biografía de su hermano José escrita por el sacerdote Lorenzo Massa (1882-1949) en 1942. Estas menciones, si bien reiteradas, nunca proponen un análisis crítico sobre la estética o la arquitectura creada por Vespignani. Otro sacerdote salesiano, Rodolfo Ragucci (1887-1973), rememora en sus memorias la similitud estilística de las obras de Vespignani en la Argentina con las erigidas en Italia (1953, 231):

“En el segundo piso, admiramos la luminosa iglesia, cuyas líneas evocan inmediatamente las de la espléndida Basílica de María Auxiliadora y San Carlos Borromeo de Buenos Aires. Y se explica: las dos son criaturas del mismo arquitecto salesiano, el Rdo. P. Ernesto Vespignani, que aquí en Valsalice inició la serie de suntuosos templos que son orgullo de varias ciudades argentinas como Buenos Aires, Rosario, San Isidro, Bernal, etc., y de otras capitales de América, como Lima, Montevideo, La Paz...”

El salesiano Arsenio Seage (1899-1993), reseña las etapas constructivas del colegio salesiano de Salta (1981,28) y, en 2014, otro sacerdote de Don Bosco, Eduardo Luis Giorda, profundiza la investigación histórica en un libro en homenaje a Ángel Zerda, principal benefactor de la congregación en Salta. Recientemente, el Coadjutor Dante Brambilla (2015) reseñó la historia del colegio Pío IX en Almagro.

PUBLICACIONES CRÍTICAS

En 1990, Graciela Sarti expuso en las “Segundas Jornadas de Teoría e Historia del Arte” organizadas por el Instituto Payró de la Universidad de Buenos Aires, el primer artículo de importancia crítica que analiza la obra de Vespignani. En un texto breve, busca interpretar la distribución de los espacios de las iglesias de Vespignani comparando la planta de San Carlos Borromeo con la de Nuestra Señora de los Buenos Aires, y buscando características formales que puedan darle carta de identidad propia al autor:

“La arquitectura de Vespignani participa en gran parte de estas características: hay en su discurso deseo de fidelidad al estilo dentro del general eclecticismo, hay un orgullo por la modernidad

¹⁴ BRUNO, Cayetano. "Los Salesianos y las hijas de María Auxiliadora en la Argentina". Instituto Salesiano de Artes Gráficas. Buenos Aires, 1983. (Tomo 2, Pgs. 47 a 52, 188, 192 y 336 a 339. Tomo 3, Pgs. 30-31, 178, 183 y 210. Tomo 4, Pgs. 80-181, 246, 268-269 y 401. Tomo 5, Pg. 262.).

de los recursos técnicos, alarde de ornamento y decoración.” (Sarti, 1990, 224).

Por otra parte, Elisa Radovanovic (2004, 177) califica su obra como

“exponente del eclecticismo, aunque recargado de elementos historicistas”.

No se comprende bien la conjunción adversativa ya que, evidentemente, por definición, lo que es ecléctico tiene variados elementos historicistas. David Cufre (2009, 313) lo vincula a un lenguaje anti academicista cercado al *Liberty* o *Floreal* italiano, y Roxana Civalero (2011, 238 y 239) le dedica un estudio publicado en Italia sobre arquitectura italiana en la Argentina.

En los últimos años surgieron algunas publicaciones promovidas por el gobierno de la ciudad de Buenos Aires en las cuales se menciona la obra de Ernesto Vespignani. Diversas compilaciones de Marcos Gabriel Vanzini, de la Dirección General de Cultos, se refieren a sus trabajos. Un caso es el libro publicado con motivo del centenario de la inauguración de la Basílica María Auxiliadora y San Carlos, editado en 2010. En este volumen, algunos autores hacen un análisis estilístico de la obra conmemorada.

En otro caso, en la “Guía de Lugares de Culto de la ciudad de Buenos Aires”, tomo 2 del 2014, con información recopilada por Vanzini, se mencionan las iglesias proyectadas por Vespignani en Almagro y Caballito.

Las referencias más extensas al Padre Vespignani son de reciente publicación y pertenecen a la historiadora Elena Maurin de Rufino. En 2010, con motivo del centenario de la inauguración de la Iglesia de San Carlos de Almagro, Maurin reseñó el protagonismo de Vespignani en la construcción del templo. Luego la historiadora se refirió a Vespignani como una de las personalidades religiosas de Buenos Aires en un volumen compilado por Marcos Vanzini (2012), y le dedicó el espacio más extenso hasta la fecha en un libro sobre Almagro de reciente aparición (Maurin, 2014).

FOLLETOS DIARIOS Y REVISTAS

El resto del material editado sobre la obra de Ernesto Vespignani se reduce a unos pocos folletos de carácter conmemorativo editados por la misma orden religiosa con motivo de la inauguración del templo de San Carlos, y a publicaciones barriales diversas.

Luego de su fallecimiento aparecieron algunas publicaciones periódicas enumerando sus obras, tales como la *Revista de Arquitectura*, que en marzo de 1925¹⁵ le dedicó seis páginas, y en octubre del mismo año dos páginas con motivo de la realización de la Catedral de La Paz en Bolivia.¹⁶ Por su parte, la

¹⁵ Revista de Arquitectura N. 51 (Marzo de 1925). Pgs. 105-110.

¹⁶ Revista de Arquitectura N. 58 (Octubre de 1925). Pgs. 350-351.

revista *El Arquitecto*, de marzo de 1925,¹⁷ le dedicó ocho páginas con prácticamente los mismos contenidos que la *Revista de Arquitectura*.

Si bien estas dos publicaciones son las únicas que difunden en sendos obituarios el listado de las obras de Ernesto Vespignani, esta enumeración adolece de errores o de atribuciones desactualizadas que merecen ser corregidas. Las notas se publicaron, como dijimos, en el momento de su muerte, en 1925, y los avatares de la historia de cada templo dejaron en proyecto algunas obras mencionadas como de inminente realización. Por otra parte, otras obras –que no aparecen en los mencionados listados- se realizaron con posterioridad con planos atribuidos a Vespignani.

En ambos artículos, por ejemplo, la Basílica Nuestra Señora de Itatí de Corrientes aparece como una obra suya, cuando en realidad quedó en proyecto, puesto que a su muerte la obra le fue adjudicada a otro arquitecto. Tal vez este sea el origen de un error que se repetirá *a posteriori*. Por otro lado, no aparece la parroquia de Puerto Deseado en Santa Cruz, pero se construyó inspirada en sus planos.

Otros folletos de circulación interna salesiana -como obituarios o cartas fúnebres- aluden brevemente a su obra y a su pensamiento estético. Uno de ellos fue editado por su hermano José, superior de la Orden, rememorando algunas anécdotas de tipo personal acerca de su pensamiento arquitectónico en "*In Memoriam*", hoja salida de la imprenta salesiana de Buenos Aires el 7 de febrero de 1925.

Diarios de la colectividad italiana del interior también reseñaban sus obras a medida que se iniciaban, avanzaban o concluían, casi siempre con interpretaciones estéticas equivocadas o trilladas, como por ejemplo el periódico *Vita Coloniale* del 4 de octubre de 1928 (año XII, n.724, pg. 6), que expresa en ocasión de inaugurarse la cripta de la basílica de María Auxiliadora de Córdoba:

“El proyecto [del templo] trabajado en purísimo estilo lombardo por el malogrado arquitecto salesiano padre Ernesto Vespignani.”
(Bruno, 1989 T.IV, 269).

Es muy frecuente atribuir en forma genérica a la obra de Vespignani un estilo “lombardo” o “románico lombardo” sin fundamento. El caso de la iglesia de Córdoba es un buen ejemplo del equívoco: se trata de una iglesia inspirada en modelos ajenos a la tradición italiana tales como el gótico perpendicular inglés o el *Liberty*, que analizaremos en la parte que atañe específicamente a esta obra en el catálogo razonado que presentamos en el capítulo 6.

En Italia, el diario de su pueblo natal, Lugo, reseñó su actuación profesional y sus antecedentes familiares luego de su muerte y en la conmemoración de los primeros aniversarios de su fallecimiento.¹⁸ A partir de esa fecha y hasta fines

¹⁷ Revista El Arquitecto N.56 (Marzo de 1925). Pgs. 225-232.

del siglo XX, apenas aparece una breve mención, en 1987, es decir sesenta años después, en la Revista “Buenos Aires nos cuenta”.¹⁹

Recientemente, en 2015, en una nota periodística del diario Clarín firmada por Miguel Jurado, volvió a aparecer mencionado Ernesto Vespignani en relación con el desarrollo de la presente investigación.²⁰

4.3 RESEÑA BIOGRÁFICA DEL ERNESTO VESPIGNANI (1861-1925) (Lámina 19)

El sacerdote y arquitecto Ernesto Vespignani nació, como hemos señalado, el 8 de septiembre de 1861 en Lugo, provincia de Rávena, región actual de la Emilia Romagna. Fue bautizado como Ernesto Benedicto Esteban en la parroquia de *San Francesco d'Assisi ed Ilaro* (actual *Collegiata di Lugo*) de la ciudad de Lugo, diócesis de Imola, provincia de Rávena, por el vicario Bonifacio Gagliardi.²¹ Sus padres fueron Eugenio Pedro Vespignani y Magdalena Stefanía Bartoli. En el hogar primaba una comprometida educación religiosa.

Su padre, de sobrenombre “*Scalfarot*”, nació el 20 de julio de 1826 en Massalombarda, localidad vecina a Lugo, y se dedicaba al comercio de vinos. Según el archivista de la comuna de Lugo, Antonio Curzi, “*Scalfarot*” es un sobrenombre en dialecto romañolo que significa, en italiano, “*pantofola*”, equivalente a la palabra “zapatilla” en castellano.

Aunque no les heredara a sus hijos un patrimonio relevante, Eugenio Vespignani es considerado uno de los pioneros de la producción de vinos en Lugo. El comercio que inició era próspero hacia 1870 y estaba ubicado en la Via Montana, luego Quarantola, hacia las afueras de Lugo. Se trata de una calle importante que conducía hacia las localidades de Fusignano y Alfonsine y en donde se emplazaba la Casa Benedetti, cuyo edificio ocupaba parcialmente el comercio de vinos de Eugenio Vespignani.²²

Su madre nació el 30 de mayo de 1828 en otra localidad cercana, Castel Bolognese. El matrimonio legó a sus hijos una educación religiosa que daría como frutos siete vocaciones religiosas, seis pertenecientes a los salesianos:

“El hogar Vespignani-Bártoli estaba destinado a convertirse en seminario salesiano. Y efectivamente así fue, pues de los once

¹⁸ Revista “*Il Messaggero*”. Lugo, Italia, 13 de marzo de 1927 (cfr.: “*Come Lugo onora uno dei suoi migliori cittadini*”).

¹⁹ Revista “Buenos Aires nos cuenta” N. 12. Buenos Aires, febrero de 1987. Pg. 12.

²⁰ Diario Clarín del 29 de julio de 2015. Nota de Miguel Jurado: “Iglesias argentinas de exportación”.

²¹ Según fe de bautismo firmada por el presbítero Don Enrico Guerrini el 30 de junio de 1944.

²² Datos tomados de una hoja mecanografiada y corregida a mano atribuida a Michele Rossi “Lugo 1872-1947” hallada en el archivo comunal de Lugo.

hijos se contaron cuatro vocaciones para la Congregación Salesiana y dos para las Hijas de María Auxiliadora. Además, en una de las salas de la casa, y ocupando un lugar de preferencia, se veneraba la atrayente imagen de San Francisco de Sales.” (Massa 1942, 14).

“¡Qué mucho, entonces, que en ese ambiente, saturado de piedad cristiana, germinaran cuatro vocaciones de sacerdotes salesianos, los RR. PP. José, Esteban, Ernesto y Pedro; dos hijas de María Auxiliadora, Sor Anunciación y Sor Rosa; y una monja carmelita, Sor ‘Alma Eletta’ (en el mundo Carolina)!” (Massa 1942, 48).

LOS HERMANOS DE ERNESTO VESPIGNANI

La lista completa de los hijos de la familia Vespignani-Bartoli figura en el libro de familia en poder del archivo comunal. El investigador Giancarlo Rustichelli de Lugo fue el primero en establecer un listado de los hermanos Vespignani que, aunque con algunas diferencias de otras fuentes, introduce el nombre de una hermana que no figura en el libro de familia y, por otro lado, no menciona a Ettore. El libro de familia de la parroquia de *San Francesco* tiene asentada la siguiente lista que incluye fechas de nacimiento y, en algunos casos, profesión y fecha de emigración de Lugo que, aunque no coincidan del todo con el derrotero real de la familia, las detallamos por primera vez, incluyendo a la hermana que aparece sólo en el listado de Rustichelli y completado con datos tomados del historiador local Enio Iezzi (2014, 94):

NOMBRE:	NACIM.:	PROFESIÓN:	EMIGRÓ	DESTINO
Carolina María Geltrude	3/9/1850	Carmelita ²³	11/5/1892	Rávena
Carlo Giuseppe Augusto	25/2/1852	Jefe de Estación en Roma, tendría dos hijos, Francesco y Eugenio, que ejercerían el sacerdocio salesiano en Buenos Aires.		
Giuseppe Augusto Francesco	2/1/1854	Sacerdote	19/11/1928	Turín
Scolastica Giuseppa Geltrude ²⁴	27/8/1855			
Filomena Maria Anna	24/7/1858			
Ernesto	8/9/1861	Prof. Di Disegno	25/9/1894	Turín
Giacomo Giulio Marco	1/6/1864	Direttore Fotografia	31/3/1894	Turín
Annunziata Rosa Teresa	14/3/1866	Profesora de Dibujo. Salesiana.	2/3/1896	Nizza Monferrato
Pietro Tito Edoardo	6/1/1868	Fotógrafo. Sacerdote salesiano en la Argentina y Chile.	31/12/1894	Turín
Stefano Luigi Francesco	29/6/1869	Professore. Sacerdote salesiano. Director del Instituto Trecate en el Piemonte.	2/3/1896	Spezia
Rosa Maria Geltrude Agnese	17/1/1871	Novicia salesiana.		

²³ IEZZI, 2014, 94.

²⁴ No figura en libro de familia pero sí en el listado proporcionado por el investigador Giancarlo Rustichelli de Lugo.

La familia de su madre también gravitó especialmente en la educación religiosa, ya que su abuela materna Rosa Marabini tuvo tres hijos sacerdotes, Carlos, Bautista y Luis, que serían los tíos de la familia.

En 1861, año de nacimiento de Ernesto Vespignani, Lugo tenía 22.787 habitantes y salía de una cruel epidemia de cólera iniciada en Venecia un tiempo antes y que había reaparecido en 1855 en la Emilia Romagna cobrándose más de 12.000 víctimas fatales en toda la región. **(Lámina 20)**

El catálogo de una reciente exposición arqueológica de objetos de uso cotidiano durante la epidemia, afirmaba lo siguiente:

“La epidemia de cólera de 1855 fue la más grave jamás ocurrida en la Romagna. Entre los meses de febrero y noviembre enfermaron 20.706 personas, con 12.129 muertes. En el territorio de la Baja Romagna se reportó el primer caso en Lugo, una ciudad especialmente vulnerable a la infección, el 22 de febrero de 1855; la epidemia terminó en Massa Lombarda, provincia de Rávena, el 30 de noviembre del mismo año. Los habitantes de Lugo afectados por la enfermedad fueron admitidos en gran medida en el hospital militar situado en Via Fossa, fuera de Porta San Bartolomeo, donde recibieron la atención de los médicos locales y del Dr. Francesco Ballotta Scardovi.

En el Cementerio Monumental de Lugo es posible visitar el monumento funerario del Dr. Scardovi (1809-1911), que murió el 12 de diciembre 1911 a la edad de 103 años. La discusión sobre el origen del mal en ese momento estaba dividido entre las diferentes opiniones médicas; algunos estaban convencidos de un origen de la enfermedad que no tenía que ver con el contexto social, y otros atribuían el origen de la enfermedad a los entornos poco saludables, falta de higiene o la alimentación inadecuada.

En las condiciones de la ciencia médica de la época, se proponían prescripciones tan extrañas hoy como las que prohibían comer melones y sandías, o demasiada fruta verde o demasiado madura, o beber vino joven.”²⁵

Además del difícil momento en cuanto a la salubridad pública, en la época de Vespignani se vivía un clima hostil hacia la iglesia, que llegó a un punto culminante en 1848 cuando el papa Pío IX tuvo que huir de Roma al proclamarse la república y ser asesinado su primer ministro. Estos acontecimientos fueron cruciales para la familia, que también supo de la

²⁵ Fuente: Catálogo de la exposición “*Lugo ai tempi del colera. Testimonianze archeologiche e fonti documentarie sull’epidemia*”. Comune di Lugo e Soprintendenza per i Beni Archeologici dell’Emilia-Romagna in collaborazione con Comitato per lo studio e la tutela dei beni storici di Lugo dal 12 aprile 2014 al 22 gennaio 2015.

muerte violenta en esos enfrentamientos, con el deceso de su tío materno mayor, el sacerdote Carlos Bártoli.

El hermano de Ernesto, José Vespignani, recuerda en sus cartas y memorias la admiración que sentía su familia por el liderazgo del papa Pío IX (1792-1878):

“Pío IX amaba entrañablemente a Lugo, y siendo nuestro cardenal y obispo de Imola, había coronado solemnemente la imagen de la Virgen del Molino. Por otra parte, en nuestra casa se hablaba con especial cariño de S.S. porque, además de ser para nosotros el Vicario de Nuestro Señor Jesucristo, recordábamos que papá y mamá habían recibido de sus manos el sacramento de la Confirmación, y nuestro abuelo nos enseñaba a menudo el sillón donde el cardenal Mastai Ferretti (1792-1878) [luego Pío IX] se había sentado a descansar y beber un refresco, con motivo de la visita a la ciudad en compañía de nuestro cura párroco.” (Citado por Massa, 1942, 17). **(Lámina 21)**

La época del nacimiento de Vespignani fue de gran conflictividad política en Italia por desarrollarse la lucha por la unidad italiana y el enfrentamiento de quienes la propiciaban contra el poder del papado. Este tenía aún a cargo los territorios conocidos como Estados Pontificios, que incluían la región de la Romaña. Además, pocos años antes, y en el marco del conflicto, el combativo papa Pío IX había proclamado la Inmaculada Concepción de María, evento significativo dada la importancia de este dogma en la vida y la obra de la familia Vespignani.

Un año antes del nacimiento de Ernesto, en 1860, la Romaña había sido anexionada al gobierno de Piamonte con capital en Turín, como paso previo a la unificación de Italia. Una de las medidas más hostiles para la iglesia fue la ley de supresión de congregaciones religiosas del 19 de junio de 1866, aprobadas por las cámaras electivas de Turín. Como consecuencia de esta ley:

“Las órdenes religiosas fueron despojadas de sus casas, rentas y posesiones. Muchos fundos fueron puestos en remate, y se vieron iglesias destinadas a usos profanos, monasterios convertidos en cárceles, religiosos y religiosas escuálidos, implorando de pueblo en pueblo la ayuda de la caridad pública.” (Massa, 1942, 31).

Este ambiente hostil era vivido por los Vespignani con un espíritu combativo que impregnaría toda la vida religiosa de la familia, a tal punto de influir en la vocación de varios de sus hermanos, incluido Ernesto. Así lo recordaría José Vespignani en sus memorias:

“Yo no trepido en afirmar –escribe, él [José Vespignani]- que en aquel día y en aquellos solemnes momentos despertó en mi corazón y en el de algunos de mis amigos el bendito ideal de la vocación religiosa. ¡Oh! ¡Cómo es cierto que la persecución con

sus mártires engendra nuevos cristianos! Esto es lo que aconteció el año 1866, con la supresión de todas las Órdenes y Congregaciones religiosas de la Romaña. Veíamos en nuestro derredor una hermosa florescencia de vocaciones decididas.

Comprendimos entonces que el mundo persigue lo que es bueno y santo, y aborrece la virtud, la perfección religiosa, las obras de caridad y de redención de las almas. Nosotros habíamos vivido con aquellos religiosos que habían sido expulsados y nos constaba que su vida era una inmolación continua, dedicada a la oración, el estudio y a las obras buenas. De aquí que fortalecidos por la oración y la santa Comunión, nos sentíamos capaces de desafiar al mundo, dispuestos a ir hasta los últimos confines de la tierra para salvar almas, y llevando el nombre de Jesús y su Evangelio a otros pueblos, ya que parecía imposible predicarlo y profesarlo en nuestra patria, donde la revolución tomaba cuerpo en alas del liberalismo satánico, que presentaba los síntomas del más abyecto paganismo." (Massa, 1942, 32).

La hostilidad en la ciudad natal entre creyentes católicos y masones era tal, que los religiosos escolapios abandonaron el colegio que habían fundado en Lugo en 1889, y fue entonces cuando los salesianos se hicieron cargo de la institución educativa en 1892:

"Los salesianos sustituyen los Escolapios, forzados a salir en 1889 por presión de los masones locales en un ambiente hostil." (Tamburini, 2001, 27).²⁶

La nueva congregación se pudo instalar sin demasiados problemas porque el religioso que dirigía al grupo era el presbítero Don Nardi, quien aplicó las instrucciones que Don Bosco le impartió especialmente en 1877:

"Se recomienda, si queremos avanzar (en Lugo) que nunca se debe hablar de política, ni a favor ni en contra; nuestro programa está dirigido a hacer el bien a los niños pobres." (Don Bosco citado por Tamburini, 2001, 27).²⁷

²⁶ Traducción del tesista del original italiano:

"I salesiani sostituirono gli Scolapi, costretti ad andarsene nel 1889 dalla massoneria locale, trovandosi, com'è comprensibile, in ambiente ostile."

²⁷ Traducción del tesista del original italiano:

"Si ritenga bene che se vogliamo andare avanti (a Lugo) bisogna che non si parli mai di politica, né pro né contro; il nostro programma sia fare del bene ai poveri fanciulli."

SU INFANCIA - SUS PRIMEROS ESTUDIOS EN ALASSIO (SAVONA)

Su hermano mayor José, nacido en 1854 y que llegara a ser importante autoridad de la congregación salesiana en la Argentina, fue muy influyente en su vida desde sus primeros años. Los hermanos viajaron asiduamente por ciudades de la región como Rávena, Imola y Faenza, en razón de cumplir con las diversas etapas de su formación religiosa. Estas localidades, con su destacado arte religioso, influyeron decisivamente en la formación estética de Ernesto.

Ernesto fue testigo tanto de los logros de su hermano mayor como de sus dificultades de salud. José había ingresado en 1867 –con apenas 13 años- al antiguo seminario de Faenza distante veinte kilómetros de Lugo, su ciudad natal, para recibir la tonsura en 1872. Es probable que Ernesto haya conocido bien este seminario fundado en 1568 por San Carlos Borromeo en plena época de contrarreforma y bajo la influencia del Concilio de Trento.

Muchos años después, los hermanos Ernesto y José eran recordados por su paso por este seminario por el sacerdote y poeta Angelo Boschi en el discurso fúnebre del sepelio de Ernesto en 1925. Boschi, que también había nacido en Lugo y se había formado como sacerdote en Faenza, recordaba que había conocido a Ernesto

“cuando daba los primeros pasos en el sacerdocio recién recibido y en el camino del arte. Era yo entonces alumno del célebre Seminario de Faenza, fundado por San Carlos, y nuestro director espiritual Monseñor Taroni (todo un salesiano hecho y derecho sin ser hijo de Don Bosco) nos hablaba a menudo en los recreos de los Hermanos Vespignani, el padre José aquí presente, y el Padre Ernesto, con el cariño y el santo orgullo de un padre, y nos ponderaba los triunfos del primero en las Misiones y del último en el arte arquitectónico. Sentí entonces orgullo de ser romañolo y de haber nacido en Lugo como los Hermanos Vespignani.”²⁸

José fue ordenado sacerdote en 1876 en Imola, estando completamente postrado por enfermedad y acompañado por Ernesto. Ese mismo año, José decidió entrar a la congregación salesiana y acompañó a sus hermanos Ernesto, Santiago y Pedro al colegio de Alassio, uno de los primeros fundados por Don Bosco fuera de la región del Piamonte.

Según el historiador argentino Vicente Cutolo (1985, T.VIII, pg. 577), fue justamente José quien llevó a Ernesto a iniciar los estudios del gimnasio (secundaria) a Alassio (Savona), para luego pasar al Oratorio de Valdocco en Turín. Cutolo toma como fuentes al Diccionario Biográfico Ítalo-Argentino de Petriella y Sosa Miatello, y datos proporcionados por el sacerdote salesiano Arsenio Seage. Los conocimientos de Seage son relevantes; fue contemporáneo de Vespignani y, además, un prominente educador.

²⁸ BOSCHI, Angel. Discurso fúnebre publicado en folleto con motivo del fallecimiento de Ernesto Vespignani el 4 de febrero de 1925.

Sin embargo, la principal fuente que tomamos para seguir la trayectoria de Ernesto Vespignani es la biografía de José Vespignani, cuyo autor es el sacerdote Lorenzo Massa (1942). Otra fuente importante son los dos tomos basados en las memorias de José Vespignani que escribió el entonces célebre novelista y militante católico Gustavo Martínez Zuviría, cuyo seudónimo era Hugo Wast (1883-1962).

Ante la falta de colegios católicos que le resultaran atractivos en la región, José le escribió a Don Bosco pidiéndole consejo, y éste le ofreció los programas de tres colegios salesianos: Valsalice, Lanzo y Alassio. En Lugo aún no había congregación salesiana (la misma instalaría su oratorio festivo recién a fines del siglo XIX, en 1892), de modo que José decidió concurrir con sus hermanos menores Ernesto, Santiago y Pedro, al colegio de Alassio.

Fue así que en 1875 o 1876,²⁹ a sus casi 15 años, Ernesto Vespignani entró al colegio salesiano de Alassio, una pequeña localidad de la provincia de Savona, en la región de la Liguria, en la costa del golfo de Génova.

En aquel entonces la población de Alassio apenas alcanzaba los 4.995 habitantes.³⁰ El mismo año de 1875, Don Bosco despedía del puerto de Génova a los primeros misioneros que enviaba a la Argentina, iniciando una expansión de su congregación a nivel internacional.

La razón del traslado de los hermanos Vespignani a un pueblo tal alejado de su lugar de nacimiento, responde a que pocos años antes, en 1870, Don Bosco había fundado en Alassio la primer escuela salesiana fuera de su región originaria, el Piemonte. A pedido del párroco de la ciudad, don Francesco Della Valle, Don Bosco aceptó la cesión del ex convento de *Santa María degli Angeli*, cerrado en épocas de persecución anticlerical, para abrir dicho colegio.

Al año siguiente de su ingreso al colegio salesiano de Alassio, en 1876 Ernesto acompañó a su hermano José a celebrar su primera misa en su pueblo natal, Lugo, en la iglesia de “Nuestra Señora de la Merced”.

En esos años, el arzobispo de Buenos Aires, monseñor León Federico Aneyros, le ofrecía a Don Bosco la inmensidad de la Patagonia para expandir su nueva congregación:

“Yo también tengo mis regalos que hacer a Don Bosco -había dicho monseñor-: le ofrezco toda mi arquidiócesis, con toda la Patagonia. Le ofrezco almas que salvar. Le ofrezco millones de almas. Le ofrezco toda la juventud argentina, todos los indios de la Pampa y de la Patagonia.” (Massa, 1942, 75).

²⁹ En la biografía de José Vespignani de Lorenzo Massa figura el año 1876 en la página 60, y 1875 en la página 422.

³⁰ Fuente Istituto Nazionale di Statistica (ISTAT): <http://www.istat.it/it/>

Don Bosco aceptó el ofrecimiento del arzobispo de Buenos Aires y, en 1875, comenzó a enviar sacerdotes a evangelizar la Patagonia. Justamente, José Vespignani es uno de los que partió para América ese mismo año en la tercera expedición de salesianos, ocurrida en 1877.

Con motivo de la partida para América de José Vespignani, el padre de la familia, Eugenio, acudió a despedirlo. En Turín vería a sus hijos sacerdotes por última vez. La visita de Eugenio Vespignani a Turín relatada por José, manifiesta el sólido vínculo y la influencia recíproca que sostenían los Vespignani con el mismo Don Bosco:

“Don Bosco lo colmó de atenciones y lo invitó a su mesa. Tan profunda fue la emoción de don Eugenio por las muestras de afecto que el santo le prodigaba, que no volvió a insistir que fuera su hijo a Lugo a despedirse de los suyos. Ello habría sido fatal para la buena mamá, tan sensible, tan amante de los suyos.”
(Massa, 1942,81).

En 1878, meses después de la partida de su hermano José, Ernesto Vespignani decidió ingresar a la congregación como religioso, y recibió los hábitos por parte del mismo Don Bosco.

MAESTRO DE DIBUJO EN MÓDENA Y SOLDADO EN VERONA (Lámina 22)

Su vocación religiosa estaba enriquecida por sus inclinaciones artísticas hacia el dibujo. Es probable que en estos tres primeros años de entrada a la congregación haya tomado cursos de dibujo en forma libre, en instituciones reconocidas oficialmente o bien por su propia cuenta, siguiendo la guía de algunos maestros de la época. La historiografía, en general, menciona la asistencia de Vespignani a la Accademia Albertina. Según Civalero (2011, 238):

“A la partida de su hermano a las misiones salesianas en Argentina, Ernesto, aconsejado por Don Bosco, comienza sus estudios religiosos en Turín. Pero a su vez se sentía atraído por el diseño y la arquitectura, y es por eso que también aconsejado por Don Bosco, comienza a frecuentar las clases de arquitectura de la Accademia Albertina. La relación de Juan Bosco con el seno de la sociedad hizo posible el vínculo del novel arquitecto, con renombrados profesionales y artistas turinenses y del Piamonte; y le permitió estudiar las producciones arquitectónicas clásicas y especialmente los géneros y estilos eclesiásticos.”

Como ya señalamos, más allá de la referencia citada de Civalero y de otros autores, no hallamos ni en el archivo salesiano de Buenos Aires ni en el de Roma ninguna constancia de que Vespignani haya pasado por la Accademia Albertina. Además, su vocación por el diseño no había nacido en la Academia Albertina de Turín sino en la Academia de Bellas Artes de Módena. El Dr. Mirko Fontemaggi, miembro del staff de la *Biblioteca dell'Accademia Albertina delle belle arti*, nos decía en junio de 2015:

“En nuestros archivos no figura el nombre de Ernesto Vespignani. Esto no quiere decir que no haya estudiado con nosotros. Es posible que los documentos solicitados se hayan perdido como consecuencia de los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial (...). También le adjunto archivos en donde se constata la ausencia de su nombre.” (Fontemaggi, 2015).³¹

Por otra parte, en noviembre de 2015 el tesista hizo una visita personal al archivo de la Albertina, y constató allí que en el fichero de antiguos alumnos no figura Vespignani. Sí constatamos en la documentación del Archivo Salesiano Central de Roma, que ya con 20 años, el 19 de diciembre de 1881 Ernesto logró del “*Real Istituto di Belle Arti di Modena*”, la licencia que lo habilitaba para la enseñanza de dibujo en escuelas técnicas, normales y magisterios. El diploma original dice textualmente:

“PATENTE
di abilitazione all’insegnamento del disegno
nelle scuole tecniche normali e magistrali”

No nos consta si vivió y estudió algunos años en Módena porque el diploma que se guarda en el archivo salesiano de Roma dice que aprobó una serie de exámenes durante cuatro días de 1881 con un puntaje de 114/160. En consecuencia, el director del instituto lo reconoce idóneo para la enseñanza de dibujo.

En 1883 se encontraba cumpliendo el servicio militar en el regimiento 18 de infantería de Verona como lo documenta una carta que le envía Vespignani a Don Bosco ese mismo año. También se refiere a su paso por el ejército su hermano José, cuando recuerda que Ernesto le había extraviado unas cartas:

“al hacer el servicio militar”. (Massa 1942, 53).

El sacerdote Valentín Bonetti recordaría la castidad y virtuosa conducta de Ernesto Vespignani desde su época de conscripto:

“Algunos compañeros de poco criterio se habían propuesto apartarlo del propósito de seguir la carrera eclesiástica, y para conseguir su objeto le habían colocado subrepticamente novelas seductoras en su baúl. El conscripto ni se dio cuenta, y al terminar

³¹ Correo electrónico del 8 de junio de 2015 de Mirko Fontemaggi al tesista que dice textualmente:

“Mi spiace ma dal nostro archivio non risulta il nome di Ernesto Vespignani! Questo non vuol dire che non abbia studiato da noi, ma ad esempio che i documenti da te cercati non ci sono più a causa dei bombardamenti della seconda guerra mondiale. (...) Ti allego anche dei file in nostro possesso che dimostrano l’assenza di questo nome.”

su servicio militar su buena madre halló esos libros con los folios sin cortar.”³²

ORIGEN DE LA OFICINA TÉCNICA: RANDAZZO

La carta autógrafa que Ernesto le envió a Don Bosco el 21 de junio de 1883 es significativa por su extensión y nos muestra su cercanía con el célebre fundador de la congregación. Hallada en el Archivo Central Salesiano de Roma, el manuscrito expresa en prolija caligrafía su gratitud hacia Don Bosco y narra el ambiente de corrupción y decadencia moral -según su punto de vista- que lo rodeaba en el regimiento.

La misiva, al parecer, fue escrita luego de un viaje de campaña de Verona a Catania, y refiere también su paso por el colegio salesiano de Randazzo en Sicilia, donde más tarde se formará la Oficina Técnica que luego, inspirada en sus superiores de Randazzo, trasladará a Buenos Aires. Un fragmento de la extensa carta es suficiente para mostrar la admiración de Ernesto hacia Don Bosco:

"En estos días en que todos sus hijos por acuerdo unánime celebran de la mejor manera su onomástico, incluso yo, aunque el último de ellos, siento que mi corazón no puede permanecer en silencio en tales circunstancias de gratitud.”³³

En Randazzo, Sicilia, el otro extremo de Italia, partiendo desde Turín, en 1879 los salesianos habían fundado el Colegio de San Basilio. El mismo Don Bosco envió a monseñor Cagliero -quien luego tendría una importante actuación en la Argentina-, para negociar con el obispo local la apertura de una sede de la congregación.

El primer director del colegio de Randazzo fue don Guidazio, quien haría partícipe a Ernesto Vespignani de la organización de una Oficina Técnica de arquitectura. Desde sus comienzos tuvieron un relativo éxito, y el alumnado fue creciendo paulatinamente: de 40 internos iniciales, en un par de años lograron alcanzar 140 inscriptos.

No encontramos información ni documentación de esta etapa significativa en la carrera de Vespignani, ya que fue allí donde se gestó la idea de la Oficina Técnica que luego de trasladaría a Buenos Aires y sería el primer estudio de

³² Seminario Parroquial “El Templo de San Carlos”. Año XXII, n. 2384 del 14 de febrero de 1925., Pg. 3.

³³ El manuscrito dice:

“In questi giorni in cui tutti i suoi figli di comune accordo si sforzano festeggiare nel miglior modo che é lor dato il di lui onomastico, ancor io, benche ultimo di questi, sento che il mio cuore non sa stare muto a tale circostanza di gratitudine.”

(ACS Roma. Clasificac. 275. Vespignani, Ernesto).

arquitectura -o tal vez el único- en la Argentina, especializado en arquitectura religiosa. En 2008, la fundación salesiana seguía existiendo aunque en crisis terminal debido a que se estaba realizando una petición pública para evitar su cierre definitivo.

ENTRE EL MINISTERIO SACERDOTAL Y EL TABLERO DE DIBUJO

En 1887 Ernesto fue ordenado diácono por el Arzobispo de Turín, cardenal Gaetano Alimonda (1818-1891), y en 1888 ordenado sacerdote por monseñor Giovanni Battista Bertagna (1828-1905), uno de los fundadores de la congregación salesiana.

El año de 1888 fue significativo para los salesianos: el 31 de enero había fallecido el fundador de la orden, Don Bosco, y a fin de año accedería al sacerdocio Ernesto.

En esta etapa comienzan sus experiencias como proyectista, aunque tuvo también una breve experiencia como capellán que le permitió adquirir experiencia pastoral.

Según su hermano José, fue en un diálogo con don Miguel Rúa (1837-1910), primer sucesor de Don Bosco y Rector Mayor de la congregación salesiana entre 1888 y 1910, cuando Ernesto decidió orientar su vocación hacia la arquitectura.

El carácter introvertido y analítico de Ernesto le permitía una gran concentración como dibujante; ejercía ya como ayudante del ecónomo Don Sala, al parecer, en Randazzo. Pero esa misma timidez era un obstáculo para el ejercicio del ministerio sacerdotal. José cita en forma directa el testimonio de Ernesto debatiéndose entre el ministerio sacerdotal y su vocación por el dibujo técnico:

“Un día, después de la muerte del Señor don Sala, Ecónomo General, de quien yo era su secretario, y encargado de la oficina técnica en el Oratorio, el Señor don Rúa me invitó a acompañarlo a paseo y empezó su conversación íntima narrándome las dificultades que a veces encontraba al encargar a los Hermanos ciertas tareas: ‘Uno me dice que no puede, otro que no se siente, etc., y así muchas obras quedan en el aire’.

Me parecía, añadía Don Ernesto, que casi no era propio de un Superior General el venirse a quejar conmigo, que era recién ordenado sacerdote; pero he allí que llegó la aplicación práctica del cuento... Yo, dedicado a mis dibujos para construcciones, no tenía ninguna facilidad o disposición para hacer pláticas o sermones...” (Vespignani, 1925).

Pareciera contradictorio que durante este diálogo significativo en la vida de Ernesto, don Rúa, en lugar de destinarlo a la ejecución de planos, le

ofreciera ponerlo a cargo de la capellanía de la localidad de Giaveno, al mando del fallecido don Sala.

Giaveno es una población cercana a Turín en donde Don Bosco había tenido su primera experiencia pastoral fuera de la ciudad. Fue en 1860, cuando asumió allí por primera vez la responsabilidad de una fundación fuera de Turín. Se hizo cargo del seminario mayor y puso como director a un sacerdote de su confianza. Pero, por rencillas internas, a los dos años, en 1862, los salesianos ya se habían retirado de esta primera fundación que no pudieron controlar.

Durante el diálogo que citamos, don Rúa invitaba a Ernesto, varios años después de la experiencia frustrada de Don Bosco, a hacerse cargo de la capilla de Giaveno a la que los salesianos habían regresado y que la muerte de don Sala había dejado vacante. Ernesto, por supuesto, se negó al principio manifestándole a su superior:

“Padre, no es posible: no tengo disposiciones para eso; yo estoy hecho para manejar el lápiz y la pluma, trazar líneas, etc. Entonces don Rúa, echándome una mirada significativa, añadió: ‘Entonces ¿tú eres de la escuela de aquellos que hacen dificultades, que no pueden?...’ ‘No, no, Señor don Rúa, si yo le he de dar un disgusto, jamás haré dificultades: me arreglaré como pueda.’ Y así fue, me hice cargo de la Capellanía ¡y Dios bendijo mi resolución! Te aseguro que me costó; pero estoy contento, porque sin ese expediente, yo me habría inutilizado como Sacerdote para el sagrado ministerio. Está bien que levantemos Iglesias, ¡pero debemos darles vida con el ejercicio del ministerio sacerdotal!” (Vespignani, 1925).

Fue así que sus primeros años de sacerdote se debatieron entre la labor pastoral y el tablero. Se suele atribuir erróneamente como primera obra de Ernesto Vespignani la capilla del colegio de Valdocco. Así lo expresa, por ejemplo, Roxana Civalero (2011, 238):

“La primera obra que Vespignani realiza es la Capilla de San Francisco del Colegio de Valsalice en las afueras de Turín, y el teatro del oratorio del Valdocco.”

Sin embargo, no fue esa imponente capilla sino un pequeño teatro su primera experiencia arquitectónica concretada. En realidad, sus experiencias con el diseño arquitectónico fueron paulatinas, dado que su primer trabajo, luego de ordenarse sacerdote, fue de profesor de dibujo y no de arquitecto. Ya mencionamos que la profesión de arquitecto de Ernesto Vespignani no surge de un título profesional obtenido en una academia italiana sino que es fruto de su práctica como dibujante y proyectista que décadas después convalidará al demostrar su idoneidad y logrando el reconocimiento de arquitecto por parte de la Universidad de Buenos Aires.

Como ya indicamos, *a contrario sensu* de lo que la historiografía viene afirmando hasta el momento, es muy probable que Ernesto Vespignani no haya obtenido el título de arquitecto en academia alguna, y menos en la Albertina. Ya expresamos que en ningún archivo -ni de Roma ni de Buenos Aires ni de Turín- se ha constatado la existencia de ningún diploma de arquitecto ni de ingeniero logrado en Italia.

Incluso en un cuidadoso relevamiento del repositorio en que se hallan la totalidad de los diplomas, títulos habilitantes, matrículas de constructor y documentos personales de Ernesto Vespignani, no hemos encontrado diploma, certificado o título alguno que avale la realización de cursos de arquitectura en Italia.

Sobre esta etapa de su vida es interesante el testimonio de uno de sus maestros italianos, el reconocido arquitecto-ingeniero Crescentino Caselli, quien dice que Ernesto, luego de ordenarse sacerdote, comenzó a ejercer la docencia como maestro de dibujo y caligrafía en el Colegio Salesiano de Turín. Y fue en ese momento cuando, de repente, comenzó a proyectar al principio modestas construcciones como un pequeño teatro para el colegio de Turín, y otra sala también de teatro junto a una pequeña capilla en Lugo, su lugar de nacimiento.

Estos proyectos iniciales le permitieron abordar obras más relevantes, tales como el altar monumental de la iglesia salesiana en Faenza y, finalmente, la capilla de San Francisco en el Colegio de Valsalice, en las cercanías de Turín:

"Mientras era un simple profesor de dibujo y de caligrafía en el Colegio Salesiano de Turín, tuvo que ejercer -sin previo aviso-, como arquitecto en la construcción de un pequeño teatro en el mismo colegio, de una iglesita y del pequeño teatro de los Salesianos en Lugo. Otra nueva prueba tuvo con el nuevo diseño del altar de mármol monumental de la iglesia salesiana en Faenza; pronto se afirmó como arquitecto maduro con el proyecto y la dirección de obras como la iglesia y el colegio Valsalice y la tumba anexa de Don Bosco en Turín."³⁴

Se afirma incluso que la famosa capilla de Valsalice, de su autoría, no fue tampoco finalizada por Vespignani por haber sido enviado a un nuevo

³⁴ El original del manuscrito de Crescentino Caselli es de difícil lectura por la rápida y compleja caligrafía del célebre arquitecto, y expresa aproximadamente lo siguiente en el italiano original:

"Mentre era semplice insegnante di Disegno e di Calligrafia nel collegio Salesiano di Torino, ebbe subito occasione di segnalarsi, come architetto, nell'edificare il teatrino nel collegio medesimo ed una chiesetta e teatrino dei Salesiani a Lugo suo luogo di nascita. Dove presto nuova prova di se col Disegno dell'altare marmoreo nonumentale nella chiesa Salesiana a Faenza; e si affermò tosto architetto maturo col progetto e la direzione dei lavori della chiesa e del collegio di Valsalice e dell'annessa tomba di Don Bosco in Torino."
ACS Buenos Aires. Caja 77.3 Ernesto Vespignani.

destino, donde profundizó sus conocimientos en el arte de proyectar y construir.

En efecto, poco tiempo después de sus inicios en Turín, fue enviado al colegio salesiano de Randazzo en Sicilia, en el sur de Italia. Asistió allí como secretario a dos de los ecónomos generales de la Sociedad: don Sala y don Rocca, y fue el lugar donde se inició la “Oficina Técnica de Arquitectura Salesiana” que luego replicaría en Buenos Aires, ante el llamado de su hermano José.

Según el padre Valentín Bonetti, fue en la oficina de Randazzo donde Ernesto completó su formación como constructor y proyectista. Randazzo fue su

“verdadera escuela de arte; en ella, además de formarse el buen gusto de los artistas, se caracterizaron los tipos variados de las construcciones salesianas”. (Citado por Maurin, 2014, 161).

En 1898 su hermano José, ya radicado en la Argentina, volvió de visita a Turín y contempló la capilla de Valsalice proyectada por su hermano. A partir de esta valoración le propuso a Ernesto realizar un importante templo en la Argentina:

“La idea era hacerlo en Almagro, al finalizar el siglo, en homenaje al Sagrado Corazón de Jesús y con motivo de los 25 años de las misiones salesianas en América.” (Massa, 1942, 422).

TRES VESPIGNANI EN LA ARGENTINA (Lámina 23)

Ernesto, que ya estaba radicado en el sur de Italia, acepta la aventura americana. Sin embargo, poco antes de la partida para la Argentina en 1900, muere su madre y se produce un inusual episodio de telepatía entre sus hermanos sacerdotes Pedro y José que ya se encontraban en Buenos Aires desde hacía varios años.

José Vespignani, mientras escribe un discurso para una conferencia que debe pronunciar, siente un lejano quejido de una persona en agonía. Interrumpe la escritura y llama a otros sacerdotes para consultarlos si escuchan lo mismo. Ante la negativa de todos, requiere a su hermano Pedro, que vive en la misma casa salesiana de Almagro, y éste le dice que sí:

“Oigo un ronquido, y es de mamá, que se está muriendo.” (Massa, 1942, 20).

Se comunican de inmediato por vía telegráfica con Ernesto, que ya se encuentra en Sassi, localidad del sur de Italia a 400 kilómetros de Randazzo, cuidando a su madre, y con un primer telegrama les confirma que ella está muy grave. Con un segundo comunicado, que ha fallecido ese mismo día.

En realidad, llegaron desde Italia a la Argentina, en años diferentes, tres hermanos sacerdotes de la familia Vespignani, a saber: José Vespignani

(1854-1932), hermano mayor e inspector de la congregación salesiana en la Argentina; Ernesto Vespignani (1861-1925), arquitecto que como dijimos llegó convocado por su hermano mayor, y Pietro (1867-1912), que se instaló en Mendoza y fallecería tempranamente, a los 45 años, en Santiago de Chile.

José es el más reconocido por su trayectoria destacada en la congregación salesiana. Llegó a la Argentina en 1877 y pronto fue una de los principales impulsores de la expansión salesiana en el país, ocupando el máximo cargo de Inspector. Los comienzos de José en la congregación en el lejano país austral fueron tortuosos, pero el sacerdote se inspiraba en los famosos sueños proféticos de Don Bosco.

“Cuando deseo descansar de las muchas fatigas, recuerdo los sueños de Don Bosco en Valsalice. Hace catorce años que los sueños de don Bosco me dan fuerza y vigor.”³⁵

Tal vez se refería José al sueño número 86 de Don Bosco, que data del año 1872 y en el que el santo salesiano recordaba haber visualizado una región remota y salvaje con hombres casi desnudos de gran altura y aspecto feroz, sin evangelizar. (Mendl, 2004).

José Vespignani formó los primeros cuadros dirigentes de salesianos que luego administrarían la inmensa red de colegios e instituciones a cargo de la congregación. Así lo expresaría el sacerdote salesiano Eugenio Ceria en un discurso pronunciado en Turín con motivo del fallecimiento de José Vespignani:

"Don Vespignani residió cuarenta y cinco años en Buenos Aires. De maestro de novicios, formó la primera generación de argentinos salesianos; fue vice-director de la casa estable de la congregación abierta en la metrópoli, y cooperó sin descanso con Don Costamagna en desarrollar el Oratorio en cantidad de estudiantes y artesanos." (Ceria, 1932, 11).³⁶

Fallecería en Turín en 1932, siendo miembro del Consejo General de la Consagración Salesiana con poder de decisión mundial. Sus restos fueron traídos de Italia a la Argentina y hoy descansan en la actual Basílica de María Auxiliadora y San Carlos Borromeo, diseñada por su hermano Ernesto.

³⁵ Carta a su hermano Pedro fechada en Buenos Aires el 4-2-1892. Archivo Salesiano de Valdocco, Turín. Traducción del tesista. El original dice así:

“Quando io voglio riposare dalle varie fatiche, vado coll’immaginazione presso Don Bosco a Valsalice, sono quattordici anni che l’immagine di Don Bosco mi da forza e lena.”

³⁶ Traducción del tesista del original italiano hallado en el archivo de la sede de los salesianos en Valdocco, Turín:

“Don Vespignani risiedette quarantacinque anni a Buenos Aires. Da maestro dei novizi, plasmò la prima generazione di salesiani argentini; da vicedirettore della prima casa stabile aperta nella metropoli, cooperò indefessamente con Don Costamagna a riprodurre quest’Oratorio con i suoi studenti e artigiani.”

Tal era la fama de José en la Argentina, que al cabo de su muerte se debatieron diversos proyectos de monumentos. La Asamblea del Consejo Regional de ex Alumnos de Argentina debatió el 28 de enero de 1932:

“Se había proyectado erigir un monumento en el frente mismo del gran templo, levantado por el inolvidable padre, mas luego primó la idea de hacer una placa conmemorativa igual a la que se hizo para el finado arquitecto y hermano del padre José, el padre Ernesto, a colocarse en la entrada del templo, *vis-a-vis* las dos.”³⁷

Finalmente se proyectó, en lugar de un monumento conmemorativo, construir un “monumento práctico”: la Casa del Novicio Salesiano en Castelar, provincia de Buenos Aires, en homenaje a José Vespignani. Hoy en esa localidad funciona el Colegio Parroquial Don Bosco, dependiente de la parroquia San Miguel Arcángel del Obispado de Morón.

Pedro Vespignani también tuvo un rol activo aunque menos conocido. Desarrolló su carrera sacerdotal en Mendoza y culminó su vida, circunstancialmente, en Chile. El fallecimiento de Pedro Vespignani se produjo cuando estaba en Santiago de Chile de visita, acompañando a la comitiva de monseñor Santiago Costamagna en ocasión de la celebración de las Bodas de Plata de la presencia salesiana en Chile (1887-1912). Alojado en el Colegio “El Patrocinio de San José”, falleció por una peritonitis aguda el 27 de noviembre de 1912.

Dados los roles destacados de los tres hermanos en la congregación, no es de extrañar que suelen confundirse entre sí en los pocos textos biográficos que refieren a su actuación. (cfr. Schenone, 2006, 59).

DISPERSIÓN DE LA FAMILIA VESPIGNANI

Ernesto tenía otros hermanos que quedaron en Italia y que formaron familia. Ettore llegaría a General en la primera guerra mundial, e incluso tendría un hijo héroe de la aviación militar, quien sería entonces su sobrino, Ottorino Vespignani.

Nacido en Novara en 1895, con apenas 26 años Ottorino fue pionero de la aviación italiana, uniendo Roma con Constantinopla tras una escala en Atenas, y fue recibido tanto por el Rey Víctor Emanuel de Italia como por el rey Alessandro de Grecia.³⁸ Eran épocas donde la aviación italiana concentraba la atención de toda la nación. Francesco Baracca, el principal héroe de la aviación italiana, era un conciudadano suyo también nacido en Lugo. Tal era la

³⁷ Extraído de un folleto hallado en el Archivo Salesiano de Valdocco de Turín: “Corona fúnebre en homenaje al inolvidable y venerado padre José Vespignani. Los salesianos, cooperadores, ex alumnos y admiradores.” Tipografía del Colegio Pío IX. Buenos Aires, 1932.

³⁸ Recorte de diario en Archivo Salesiano de Inspectoría Buenos Aires. Caja 151.2 Ernesto Vespignani.

importancia de la aviación militar, que hoy en día el principal museo comunal lleva el nombre de Baracca, así como la plaza principal del pueblo diseñada en épocas del fascismo.

Durante la primera guerra mundial, Ottorino combatió en la llamada guerra Ítalo-austríaca con el grado de subteniente y teniente, logrando una Medalla de Plata al Mérito. Alcanzó el grado de Coronel.³⁹ Otro hermano de Ernesto fue Carlo Vespignani, muy cercano a Don Bosco e impulsor de la obra salesiana en la ciudad natal de la familia.⁴⁰

Con la muerte del padre, Eugenio, en 1886, y de su madre en Sasso, en el sur de Italia en 1900, la familia se dispersó totalmente de la casa de Lugo. Todos los hermanos de Ernesto fueron emigrando de la comuna. Según el libro de familia parroquial,⁴¹ su hermana Carolina -nacida en 1850-, se trasladó a Rávena, la capital provincial, el 2 de marzo de 1892; su hermano Carlos, nacido en 1852 y que había formado una familia con tres hijos, se trasladó con todos ellos en 1882 a Ancona. Su hermano Santiago -nacido en 1864-, se mudó a Turín el 31 de marzo de 1894 junto con su hermano Pedro (1868), quien luego realizaría su carrera sacerdotal en la Argentina. Su hermana Annunciata se trasladó a Nizza Monferrato el 2 de marzo de 1896, y su hermano Esteban hizo lo propio a La Spezia el 2 de marzo de 1896.⁴²

A principios del siglo XXI, en la ciudad de Lugo ya no quedan vestigios de la familia Vespignani ni de los salesianos, dado que el colegio fundado por la congregación depende ahora del Estado y no queda ningún miembro de la misma en la ciudad. **(Lámina 24)**

Sólo queda, como único vestigio del clan Vespignani, una placa en la antigua vivienda familiar en la periferia de Lugo, que recuerda a José, el sacerdote que llegó a máxima autoridad salesiana.

No encontramos ningún vínculo entre la familia Vespignani con respecto al período fascista. Es cierto que Ernesto Vespignani estaba en la Argentina con el ascenso de Mussolini al poder en 1922 y moriría en Buenos Aires apenas tres años después de iniciada la primera magistratura del dictador, pero su hermano José moriría en 1932 en pleno auge fascista y de canonización del santo fundador de la congregación.

Sin embargo, podría haberse encontrado algún vínculo entre su familia y el régimen fascista, habida cuenta de que la canonización de Don Bosco en 1934

³⁹ Según información proporcionada por Daniele Serafini, director del Museo Francesco Baracca de Lugo de Rávena, ciudad natal de Ernesto Vespignani, quien cita la "Enciclopedia Aeronáutica" de Mancini de 1936.

⁴⁰ Cfr. GEMMA, Chiara. "La forza dell'educare e la voce della scrittura. Studio in onore di Mino Laneve." Ed. Armando Armando. Roma, 2014. Nota 6 de la página 132.

⁴¹ "Foglio di Famiglia N. 4.336". Piazza S. Francesco. Via Carlo Garibaldi, casa n. 76 – 190.

⁴² Correo electrónico de Antonio Curzi, director del Archivo de Lugo, al autor de la tesis, el 25 de noviembre de 2015.

fue un acto de apoteosis de la congregación del que participó el mismo Benito Mussolini (Stella, 1987,359-382). Además, como es de público conocimiento, para la iglesia católica el Pacto de Letrán del año 1929 comenzó a cerrar las heridas abiertas con el estado italiano de la época de luchas por la unidad italiana.

En relación con el fascismo, recordemos que en la región de Emilia Romagna, en cuyo entorno se desarrolló la familia Vespignani, abunda la arquitectura del período mussoliniano, puesto que el dictador había nacido en una localidad cercana, Dovia di Predappio, provincia de Forlì-Cesena, a 60 kilómetros de Lugo. Gran parte de la primera etapa de la vida de Benito Mussolini se desarrolló en la región, como lo ilustra su ingreso al colegio salesiano de Faenza, del que posteriormente sería expulsado.

Como mencionamos, en la misma ciudad natal de Lugo, en la plaza principal del poblado, se rinde homenaje al héroe de la aviación de la primera guerra mundial, Francesco Baracca, con un gran monumento de estética fascista que fue inaugurado por los máximos jerarcas fascistas en 1936. Pero se trata de una estética posterior a la actuación de Ernesto, y que más tiene que ver con el mundo de las ideas y de la arquitectura de la siguiente etapa que desarrollaremos en esta tesis: el neorrománico sintético de Carlos Ciríaco Massa, en la III parte de esta investigación.

POR FIN ARQUITECTO Y LUEGO CONSTRUCTOR (Lámina 22)

Que no había obtenido el título de arquitecto en Italia queda de manifiesto en el detallado obituario que publica la congregación a su muerte en el Semanario Parroquial “El Templo de San Carlos” del 14 de febrero de 1925:

“En Buenos Aires, después de proyectar y realizar la grandiosa construcción del Templo de San Carlos que llama la atención por lo atrevido de su ejecución y solemne elegancia del conjunto armónico, se presentó a exámenes en la Facultad de Arquitectura y recibía el título de Arquitecto.”⁴³

En rigor, la facultad de Arquitectura todavía no estaba constituida en la época de Vespignani, ya que la carrera de arquitectura todavía dependía de la facultad de Ciencias Exactas de la Universidad de Buenos Aires. La misma publicación parece justificar que, a pesar de no haber tenido antes el título de arquitecto, era un profesional acabado por las cuantiosas distinciones recibidas:

“Que no era un amateur sino un artista lo demuestran las distinciones honoríficas que conquistó en buena lid.”

Efectivamente, el 21 de octubre de 1905, poco más de un mes después de cumplir Ernesto Vespignani 44 años, la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de la Universidad de Buenos Aires le otorgó el

⁴³ Seminario Parroquial “El Templo de San Carlos”. Año XXII, n. 2384 del 14 de febrero de 1925., Pg. 2.

“título de competencia en el ramo de Arquitectura”,

un reconocimiento de idoneidad, más que por haber cursado la carrera de arquitectura, por demostrar un dominio en la práctica profesional, según aclara el mismo diploma:

“Por cuanto la Facultad, cumpliendo las disposiciones del Artículo 2do. de la Ley 4.416 en su sesión de fecha 30 de septiembre del corriente año, resolvió declarar que el señor Ernesto Vespignani, natural de Lugo (Italia) de cuarenta y cuatro años de edad, ha comprobado ante la misma su idoneidad en la práctica profesional del ramo de Arquitectura.”

Unos meses después, el 12 de enero de 1906, la Intendencia Municipal de Buenos Aires, a través de su Departamento de Obras Públicas, le entrega el “Certificado de Constructor de Obras”,

“por haber llenado el requisito establecido en el Artículo 2do. del Capítulo I del Reglamento General de Construcciones”

entonces vigente. Pero será recién en febrero de 1911 cuando se le reconocerá el “Certificado de Constructor de Obras de Primera Categoría”.

Si bien se suele afirmar que Vespignani debió revalidar su título de arquitecto obtenido en Italia, en realidad se trató de rendir muestras de idoneidad. Por este motivo la interpretación de la crítica suele ser equívoca, como cuando Maurin (2014, 161-162) sugiere que tuvo que aceptar con humildad cursar por segunda vez la carrera de arquitectura en la Argentina:

“En 1905, la Sociedad Central de Arquitectos exigió tener el título habilitante argentino para poder asociarse y trabajar en nuestro medio. Ello dificultó desempeñarse en la Argentina a arquitectos de primer nivel graduados en el extranjero, que ya lo hacían con éxito en nuestro país. Grandes figuras como Alberto Bourdon, Virginio Colombo, Julián García Núñez, Andrés y Jorge Kálnay, y decenas más, se vieron muy afectadas. Ernesto Vespignani, sin embargo, humildemente, rindió todos los exámenes requeridos y obtuvo su título en Arquitectura en la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de la Universidad de Buenos Aires. En 1920, la Sociedad Central de Arquitectos lo invita a sumarse a ella. Su solicitud fue aceptada por unanimidad.”

MIEMBRO DE LA SOCIEDAD CENTRAL DE ARQUITECTOS

El 1 de diciembre de 1920, a los 59 años de edad, ingresa en la Sociedad Central de Arquitectos. Un análisis detenido de los formularios que debió completar para ingresar a la prestigiosa entidad nos da una muestra más de su reconocimiento tácito de no haber recibido el título de arquitecto en Italia, sino que

“estudió privadamente en Módena y Turín, Italia.”⁴⁴

En el mismo documento reconoce como sus maestros a Alejandro Antonelli (1798-1888) y a Leandro (1854-1906) y Crescentino Caselli (1849-1932), de Turín, alumnos y colaboradores ambos de Antonelli. Vespignani expresa además haber llegado a la Argentina en el año 1900 y estar ejerciendo la arquitectura desde el año 1901. Como obras de importancia en el extranjero, declara:

- El Teatro del Colegio Salesiano de Valdocco, Turín.
- Capilla, Salón Exposición y Teatro de Valsalice.
- Colegio Internado de Perosa Argentina de Turín.

En la Argentina declara como sus obras más importantes:

- Templo de San Carlos, Almagro, Buenos Aires.
- Templo del Ssmo. Sacramento en San Martín 10, Buenos Aires.⁴⁵
- Iglesia N. S. de los Bs. As. en Gaona y Espinosa, Bs. As.
- Capilla Irlandesa en Gaona, Buenos Aires.
- Capilla en Belgrano, Echeverría y Migueletes, Bs. Aires.
- Iglesia Colonia Vignaud, Buenos Aires.
- Iglesia de Viedma, Río Negro.

Como obras particulares declara:

- Varios Colegios e Iglesias para la Institución Salesiana en la República, y la Escuela General Nazar en Río Negro y Rawson, Capital [hoy demolido].

Como distinciones obtenidas en concursos de arquitectura menciona el premio en el primer concurso para el monumento a Don Bosco en Turín de 1914. Al final de esta reseña analizaremos con más detalles este logro y otras distinciones que recibió con posterioridad a este formulario presentado en 1920.

⁴⁴ Formulario que Ernesto Vespignani completa de puño y letra para solicitar el ingreso a la Sociedad Central de Arquitectos.

⁴⁵ Posiblemente Vespignani refiera al domicilio del solar en la época que no estaba el edificio Kavanagh y la iglesia daba directamente sobre la Plaza San Martín, constituyendo el número 10 de los edificios ubicados en torno a su perímetro, al estilo de la forma de asignar numeración en las ciudades europeas.

FAMILIA ARGENTINA

Ernesto Vespignani no sólo tenía en la Argentina a los dos hermanos sacerdotes mencionados, sino además por lo menos un sobrino llamado Héctor Vespignani, tal como lo documenta una carta manuscrita que éste último le envía a su tío Ernesto desde Punta Mogotes, Mar del Plata, el 7 de enero de 1926, sin saber que el arquitecto ya había fallecido. De las numerosas cartas en lengua italiana atesoradas en el Archivo Central Salesiano, esta se distingue por estar en castellano:

“Querido Tío:

Muchas gracias. Ud. no puede imaginar cuánto estoy contento y feliz, me paso la vida muy alegre, siempre muy metido en el agua como un pescado. Hemos visto los delfines, se ven pasar muchos vapores, lanchas y botes. Hay muchos bañistas, es una alegría continua.”

Numerosas cartas y postales firmadas por otros sobrinos como, por ejemplo, Juan Vespignani, hacen referencias a otros familiares viviendo en la Argentina. En el Archivo Central Salesiano de Buenos Aires se atesoran numerosas fotografías de Ernesto acompañado de niños, adolescentes y adultos, componiendo conjuntos que parecieran de carácter familiar.

Una de las fotografías lo muestra sentado en el centro de la composición, rodeado de dos jóvenes de uniforme militar con brazalete de luto, que al parecer están acompañados de sendas esposas y un niño.

En otra fotografía, tomada aproximadamente hacia 1910 por un estudio de Rosario, provincia de Santa Fe, se retrata una familia con padre y madre y cuatro hijos, identificados en lápiz con caligrafía semejante a la del arquitecto. Se identifican a dos niños de entre seis y siete años como José y Francisco; en el centro, una dama identificada con el nombre de Cristina Bonifaci, “madre de los Vespignani”; a la izquierda, un niño de cuatro o cinco años con el nombre de Eugenio; un adulto, al parecer, el cabeza de familia, identificado como Vespignani, Benito, “sobrino del padre José”, y una niña de 12 años con el nombre de Angelina.

Posiblemente los niños que aparecen en esta fotografía identificados como Francesco y Eugenio, hayan sido los que luego, en 1925, quince años después, ya sacerdotes, recibirán las condolencias por la muerte del arquitecto en el obituario que la congregación publicó en Rosario. Efectivamente, en el obituario que publicó el periódico de la congregación “Cristoforo Colombo”, editado por el Colegio San José de Artes y Oficios de Rosario a la muerte de Ernesto Vespignani, figuran las condolencias presentadas a dos sobrinos sacerdotes:

*“ai sacerdoti Francesco e Eugenio Vespignani, suoi nipoti.”*⁴⁶

⁴⁶ Boletín “Cristoforo Colombo” n. 4, Rosario, 12 de febrero de 1925.

EXPOSICIONES, PREMIOS Y DISTINCIONES (Lámina 25)

Los últimos años de Ernesto Vespignani fueron coronados por destacados premios y distinciones dentro de la estructura eclesiástica y fuera de ella. En el Archivo Central Salesiano de Roma pudimos acceder a suntuosos diplomas y condecoraciones. A continuación, una breve reseña de las distinciones por él recibidas:

GANADOR DEL PREMIO DEL CONCURSO MONUMENTO A DON BOSCO

Dentro de la congregación, la trascendencia alcanzada queda documentada en una nota que le envía el “Comité Ejecutivo del Monumento a Don Bosco” desde Turín el 2 de abril de 1913, donde se le comunica acreedor del premio del concurso internacional junto a otros cuatro destacados artistas, y que cada uno recibirá 2.000 liras como premio, pero

“que se abrirá un nuevo concurso entre los cinco artistas concurrentes, Cellini, Graziosi, Rubino, Vespignani y Zocchi”.⁴⁷

Los artistas concurrentes seleccionados para el nuevo concurso fueron todos artistas de importancia en la Italia de principios del siglo XX. Edoardo Rubino (1871-1954) nacido en Turín, fue el responsable de dos obras destacadas en la ciudad de Buenos Aires. Rubino es autor junto a Davide Calandra (1856-1915), del imponente monumento al general Bartolomé Mitre de estética romántica en la plaza homónima, y del monumento funerario de formas clásicas que tiene en el cementerio de la Recoleta.

Por otro lado, Arnaldo Zocchi realizó el monumento a Colón (1921), máximo símbolo de la inmigración italiana, que se levantaba en la plaza homónima detrás de la Casa Rosada y fue demolido en 2015, y del monumento a Manuel Belgrano en Génova.

“COMENDADOR DE LA CORONA DE ITALIA” OTORGADO POR EL REY VÍCTOR MANUEL III.

El título de *Commendatore* que recibió Vespignani ocupaba el tercer orden en jerarquía de las distinciones otorgadas por la Orden de la Corona de Italia, luego de la Gran Cruz y del título de Gran Oficial. La Orden fue establecida en 1868 por el rey Víctor Emanuel II (1820-1878), con motivo del casamiento de su hijo Umberto con la princesa Margarita y como acto conmemorativo para celebrar la unificación de Italia lograda en las vísperas.

Víctor Emanuel III (1869-1947) fue el rey que le otorgó el título de Comendador en 1922 y, justamente, su hijo -el luego Rey Umberto II de Saboya (1904-

⁴⁷ Carta mecanografiada enviada a Ernesto Salesiano por parte del “Comitato Esecutivo – Monumento a D. Bosco” del 2 de abril de 1913 desde Turín, firmada por el Prof. Cavaliere Piero Gribaudo.

1983)- siendo príncipe todavía, visitaría personalmente el templo de San Carlos en Buenos Aires en 1924, proclamando la excelencia de su arquitectura.

Este título de honor era conferido, por lo general, a ciudadanos de clases sociales emergentes que no eran de origen nobiliario, a los que no se les solía otorgar distinciones más antiguas y de origen aristocrático como la antigua Orden de San Mauricio, que databa del siglo XI de la época de las cruzadas.

El hecho de que el título haya sido otorgado por Víctor Emanuel III, que reinó entre 1910 y 1945, nos indica que la distinción fue recibida por Ernesto luego de haber realizado la gran mayoría de sus obras más reconocidas, como la Basílica de María Auxiliadora y San Carlos Borromeo, inaugurada en 1910. Sin embargo, es necesario hacer notar que el título le fue conferido en su carácter de profesor y no de arquitecto, según se puede constatar en el diploma otorgado.

MIEMBRO CORRESPONDIENTE DE LA REAL ACADEMIA DE SAN LUCAS DE ITALIA.⁴⁸

La *Accademia di San Luca* es una de las instituciones más antiguas de Italia aún en existencia.

Fundada en 1593 en Roma como una asociación de artistas patrocinada por el Sumo Pontífice, su nombre original cambió en 1872 con la unidad italiana por el nombre de “*Reale Insigne Accademia di San Luca*”, denominación que acusa el membrete del diploma otorgado a Ernesto Vespignani el 15 de abril de 1922. Con la llegada de la república italiana, desde 1948 adoptó su nombre actual de *Accademia Nazionale di San Luca*.

El diploma original otorgado a Ernesto Vespignani que cotejamos en el Archivo Central Salesiano de Roma, dice así:

“La Real Insigne Academia de San Lucas
Observadas las disposiciones de su Estatuto
en la Asamblea general del día 10 de abril de 1922,
ha considerado que es digno de ser contado
entre los Académicos Correspondientes de mérito en la categoría de
Arquitectura
al profesor Ernesto Vespignani

Otorgado en nuestra sede
el 15 de abril de 1922

[firma]
CONDE PRESIDENTE
Manfredo Manfredi

[firma]

⁴⁸ Fuente: Accademia Nazionale di San Luca. Anuario 2013-14. Roma, 2015.

SECRETARIO
Lucio Marianozzi⁴⁹

La Academia de San Lucas tuvo múltiples roles en la vida artística de Italia. La finalidad fundacional era otorgar jerarquía de artistas a los destacados artesanos de la época en una etapa de la historia del arte en la que, justamente, se transformaban los gremios medievales de artesanos y comenzaban a surgir artistas de fama por su originalidad.

Inspirada en la *Università dei Pittori, Miniatori e Ricamatori*, antigua corporación de origen medieval, fue escuela de formación pero también la institución que legitimaba el prestigio de los artistas que eran admitidos como miembros. Artistas de la jerarquía de Gian Lorenzo Bernini, Pietro Da Cortona, Antonio Canova, en diferentes épocas, fueron admitidos como miembros. El hecho de que Vespignani haya sido aceptado como “miembro correspondiente” de la Real Academia de San Lucas, lo jerarquizó como uno de los artistas italianos más importantes de su época residiendo en el exterior.

Los vínculos de la Academia de San Lucas con el catolicismo y América Latina eran intensos a fines del siglo XIX y principios del XX. La empatía de los artistas de la *Accademia* con el catolicismo siempre fue importante desde las épocas del Renacimiento y el Barroco, durante las cuales los papas cumplieron el rol de benefactores de la entidad.

A fines del siglo XIX, la presidencia de la entidad fue ocupada en dos períodos por el arquitecto romano Virginio Vespignani (1870 y 1876-77), responsable de la escenografía y la arquitectura de los actos del Concilio Vaticano convocado por Pío IX, y autor de la principal iglesia de los salesianos en Roma.

La relación de los artistas de la Academia de San Lucas con América Latina también quedan manifiestos en el hecho de que la presidencia de la

⁴⁹ El texto original traducido por el tesista dice así:

“LA REALE INSIGNE ACCADEMIA DI S. LUCA
Osservati gli ordini del proprio Statuto, nell’As-
semblea generale del giorno 10 aprile 1922
ha reputato essere decoro dell’Istituto suo l’annoverare
fra gli Accademici di merito corrispondenti nella
Classe di architettura
Il Prof. **Ernesto Vespignani**

Dato dalla nostra Residenza
Questo di 15 aprile 1922

II CONTE PRESIDENTE
[firma]
Manfredo Manfredi

II SECRETARIO
Lucio Marianozzi
[firma]
Registrato al Numero 8975”

corporación fue ocupada por eminentes arquitectos, pintores y escultores de destacada actuación en monumentos y edificios en los países emergentes de Sudamérica.

El presidente de la Academia al momento de la incorporación de Ernesto Vespignani y que firma su aceptación como académico correspondiente, fue el arquitecto Manfredo Manfredi (1859-1927), muy destacado dentro y fuera de Italia, incluso con obra destacada en Sudamérica por ser el autor del Monumento a la Independencia de Brasil, de 1922, situado en San Pablo; presidente en el período 1922-23, además es autor de la tumba del rey Vittorio Emanuele II en el Panteón en Roma.

Otro ejemplo de las intensas relaciones entre la Academia y América Latina queda evidente en el hecho de que el sucesor de Manfredi en la presidencia de la entidad fue un coetáneo de Ernesto Vespignani, ya nombrado como uno de los ganadores del concurso del Monumento a Don Bosco: el escultor Arnaldo Zocchi, presidente de la corporación por dos períodos en 1924-25 y 1935-36. Como indicáramos, Zocchi es autor del reconocido (y hoy demolido) Monumento a Cristóbal Colón de Buenos Aires de 1921, y del Monumento a Manuel Belgrano en Génova, de 1927.

En la actualidad, forman parte de la academia 90 artistas italianos que viven y desarrollaron su trayectoria dentro y fuera de Italia, y arquitectos no italianos que son mundialmente reconocidos y que, en su mayoría, son descendientes de italianos o ítalo-parlantes como Mario Botta, Robert Venturi y Renzo Piano. El presidente de la entidad en el período 2013-2014 fue Paolo Portoghesi, autor de la mezquita de Roma, y el presidente actual (2015-2016), el escultor Carlo Lorenzetti.

PRIMER PREMIO, MEDALLA DE ORO EN LA EXPOSICIÓN INDUSTRIAL DEL CENTENARIO (1910)

Entre los meses de mayo y noviembre de 1910 se realizó la Exposición Internacional del Centenario en el marco de los festejos del centenario de la Revolución de Mayo. En la Argentina del centenario, Buenos Aires era considerada la ciudad más avanzada y más poblada de Latinoamérica, ya que superaba el millón de habitantes. La Sociedad Rural Argentina y la Unión Industrial Argentina fueron las principales instituciones civiles que se encargaron de la organización.

La exposición se distribuyó en distintos espacios disponibles en la ciudad en una franja que iba desde Retiro hasta los bosques de Palermo. Se diseñaron diversos pabellones ordenados por especialidad. La industria ferroviaria ocupó un espacio destacado; tanto el pabellón que representaba a Italia como el de la Argentina, ofrecieron réplicas de estaciones ferroviarias y mostraron motores y locomotoras.

Los espacios dedicados a la industria se concentraron por la zona del Rosedal de Palermo y exhibieron nuevas tecnologías y maquinarias inéditas en el país. En ese marco y gracias al uso de nuevas técnicas constructivas, Ernesto

Vespignani recibiría la Medalla de Oro. Recordemos que Vespignani es considerado como uno de los pioneros del uso del hormigón armado en la arquitectura religiosa, aplicando esa técnica en el templo de San Carlos y, luego, en las etapas constructivas de la basílica de Luján que tuvo a su cargo.

**PRIMER PREMIO, MEDALLA DE ORO EN EXPOSICIÓN
1ER. CONGRESO PANAMERICANO DE ARQUITECTOS. MONTEVIDEO.
1920.**

Este congreso fue el primero de su clase dedicado a la arquitectura americana. Convocatoria proyectada en 1916, recién se pudo cristalizar cuatro años más tarde. Durante los primeros congresos, la arquitectura del cono sur tomó protagonismo y los países representados fueron Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Cuba, Chile, Ecuador, Estados Unidos, Paraguay y Uruguay. (Gutiérrez, 2007).

En la primera reunión de 1920, cuando se decidió entregar la medalla de oro a Vespignani, se aprobaron varias resoluciones que influirían notablemente en el perfil de las ciudades latinoamericanas, tales como el embellecimiento de la ciudad típica americana; alojamiento rural; enseñanza de arquitectura en escuelas dedicadas a tal estudio; creación de centros de arte panamericanos para la instrucción de arquitectos en todas las fases de su profesión; materiales de fabricación apropiados para los respectivos países americanos; regulación de la referida profesión; modo de fomentar la cultura artística y la comprensión de la arquitectura; responsabilidad profesional; métodos prácticos para estimular actividades de construcción, y un monumento a Rodó.

El diario católico “El bien público” de Montevideo, fundado en 1878 por el poeta uruguayo José Zorrilla de San Martín, en su edición del 7 de marzo de 1920 dedica una nota elogiosa a “Augusto” Ernesto Vespignani, ganador de la medalla de oro del Primer Congreso Panamericano de Arquitectos.

En el diario se informa, con dos fotograbados ilustrativos, que durante el congreso se organizó una “Exposición de Bellas Artes” con un éxito sin precedentes en Uruguay. Uno de los fotograbados muestra el retrato de Vespignani, y otro exhibe una sala completa con maquetas y croquis expuestos por el presbítero en esa exposición. El diario describe así la sala de exposición exclusiva de la obra de Vespignani, que muestra:

“una copiosa colección de planos, fotografías y *maquettes* de iglesias, capillas y colegios que podría decirse una muestra de arte sagrado, componiendo también en ésta los colegios e internados que constituyen un arte arquitectónico similar. (...) En el conjunto se ve descollar el templo de San Carlos, representado por ampliaciones fotográficas, planos geométricos y detalles, con una *maquette* artística del camarín y otra del grupo escultórico que adorna el frente del templo”.⁵⁰

⁵⁰ Diario “El bien público” de Montevideo del 7-3-1920. Nota titulada “El arte religioso en la Exposición. Una impresión sobre la obra del Pbro. Augusto E. Vespignani.” [sic].

Los congresos panamericanos se siguen realizando aún con importante impacto en América Latina. El próximo congreso, por ejemplo, se realizará desde el 23 hasta el 27 de noviembre de 2016 en Asunción del Paraguay, y pretenderá reunir a todos los arquitectos de América en el marco del encuentro más importante que organiza nuestra Federación Panamericana de Asociaciones de Arquitectos (FPAA).

**PRIMER PREMIO MEDALLA DE ORO
2DO. CONGRESO PANAMERICANO DE ARQUITECTOS.
SANTIAGO DE CHILE 1923.**

Continuando con los objetivos de la primera reunión de Montevideo, el segundo congreso se realizó en Santiago de Chile. Contó con 54 arquitectos adherentes por parte de la Sociedad Central de Arquitectos de Buenos Aires, entre los que se encontraba Ernesto Vespignani.

Las invitaciones al Segundo Congreso fueron expedidas por el Gobierno de Chile. Los países representados fueron Argentina, Colombia, Cuba, Chile, Estados Unidos, Guatemala, México, Panamá, Paraguay, Uruguay y Venezuela.

Las resoluciones aprobadas por el Congreso se referían a los siguientes temas: modernización y embellecimiento de las ciudades; conservación de monumentos de valor histórico, arquitectónico o arqueológico; celebración de concursos de arquitectos; cuestión de casas baratas (urbanas y rurales) en América; problemas de enseñanza en las escuelas de arquitectura; propiedad intelectual y artística con relación a las obras de arquitectura; importancia de museos de materiales de construcción; formación del obrero técnico bajo la dirección del arquitecto.

El comité argentino envió 66 planos al concurso, de los cuales diez fueron diseñados por Ernesto Vespignani y que pertenecían al Santuario Nuestra Señora de Buenos Aires, a una Iglesia en Bolivia y al Santuario Nacional de Montevideo.⁵¹ Otros arquitectos que presentaron trabajos fueron los jóvenes integrantes del estudio Massa y Quincke, con dos planos de una “Colonia para Convalecientes” en Uruguay y, además, Carlos C. Massa, en forma individual, presentó un proyecto de Palacio de Justicia. La obra compartida entre Massa y Quincke sería el primer proyecto significativo de quien luego se constituiría en el arquitecto más prolífico de la arquitectura religiosa argentina, Carlos C. Massa, y que analizaremos en la siguiente parte de esta tesis.

En este segundo congreso, nuevamente Ernesto Vespignani ganó la medalla de oro. El Diario El Mercurio de Santiago de Chile, en una ajustada reseña de las presentaciones del congreso, comentó la presentación de la comisión de la Argentina seleccionando sólo la obra del citado autor.

⁵¹ Fuente: Revista de Arquitectura Año IX, n. 36. Diciembre de 1923. “Crónica del segundo Congreso Panamericano de Arquitectos”. Correspondencia recibida de Chile. Pgs. 132 y ss.

“Un religioso –el presbítero señor Vespignani– nos manda dos perspectivas y sus detalles de ejecución: son obras de alto vuelo y de magnífica factura. Una de ellas –el templo del Sagrado Corazón de Montevideo– parece por su presentación un hermoso grabado. Por sus líneas arquitectónicas se ve el alma de un convencido iluminado por la fe.”⁵²

MEDALLA DE ORO POR EL SANTUARIO DE MARÍA AUXILIADORA EN LIMA, FESTEJOS DEL CENTENARIO DE AYACUCHO. PERÚ 1924.

Los festejos del centenario de la batalla de Ayacucho en Lima, Perú, fueron para la comunidad peruana equivalentes en importancia a los festejos del centenario de la Revolución de Mayo para los argentinos. Estos festejos fueron ampliamente difundidos por la prensa de la época y por las dos revistas ilustradas de variedades más importantes de Lima de la década de 1920. En rigor, ninguna de las publicaciones del momento hace referencia al premio entregado a Ernesto Vespignani en concreto, sino que refieren a la entrega de la distinción a los salesianos en general. Esta falta de precisión en los actos de entrega de la medalla tienen su explicación.

Según el historiador salesiano del Perú, David Franco Córdova⁵³, la medalla se la otorgó la Municipalidad Metropolitana de Lima en 1924, pero inicialmente en forma nominal. Recién la entregaron físicamente a los salesianos en julio de 1927, a dos años del fallecimiento de Ernesto Vespignani, según reporta un periódico católico local de Lima. Otras versiones dicen que la medalla nunca fue entregada a los salesianos.⁵⁴ En Lima, éstos dicen tener cartas en donde Florencio Martínez, ya entrados los años 30, todavía seguía reclamando la medalla de Vespignani.

FALLECIMIENTO Y APOTEOSIS DE VESPIGNANI (Lámina 26)

La tarde del 4 de febrero de 1925 fallecía Ernesto Vespignani en la sede salesiana de Almagro, en Buenos Aires. No tenemos datos fehacientes de la causa de su muerte, pero sí sabemos que no fue un deceso repentino sino producto de la evolución de una “rápida enfermedad”.

Ante el temor de no poder continuar con su labor de arquitecto como consecuencia del desarrollo de su mal, le confesaba a su hermano:

“Si yo llegara, con esta enfermedad, a quedar imposibilitado para dibujar, quisiera a lo menos escribir unas memorias de nuestra Escuela, no por vana ostentación o complacencia (son sus palabras), sino para enseñar a los Hermanos jóvenes, tanto a los

⁵² Citado en Revista de Arquitectura Año IX n., 35 de noviembre de 1923, “Crónica del Segundo Congreso Panamericano de Arquitectura”. Pg. 106

⁵³ Correo electrónico de David Franco Córdova al tesista, el 1 de abril de 2016.

⁵⁴ Boletín “El Pan del Alma” N° 1218 del 7 de agosto de 1927.

clérigos como a los queridos Coadjutores, a dedicar el tributo de su talento, de sus estudios y de su trabajo, a la Iglesia y a la Congregación.” (Vespignani, 1925).

El sepelio se realizó en la cripta de la Basílica de María Auxiliadora y San Carlos Borromeo el 5 de febrero a las diez de la mañana, y a las cuatro de la tarde del mismo día se realizó la inhumación en el entonces cementerio del Oeste (hoy Chacarita), en el panteón de la congregación diseñado por él mismo.⁵⁵

El fallecimiento de Ernesto Vespignani tuvo un gran impacto no sólo en la congregación sino en la sociedad porteña en general, como lo atestigua el Semanario Parroquial “El Templo de San Carlos” del 14 de febrero de 1925:⁵⁶

“Una rápida enfermedad arrebató a la Pía Sociedad Salesiana este hijo predilecto, que ha sembrado de Templos y Colegios majestuosos y artísticos no sólo esta República sino las Repúblicas vecinas de Brasil, Uruguay, Bolivia y Perú.”

En esa misma publicación se detallaban seis “Juicios de la prensa metropolitana” que habían difundido los diarios La Prensa, La Nación, El Pueblo, *La Patria degli Italiani* y La Razón, los dos días sucesivos a su muerte. El diario La Prensa destacaba los “unánimes elogios” que recibió su actuación, y agregaba:

“En un lapso de 20 años realizó 79 trabajos, entre los que figuran la construcción en esta capital de colegios salesianos, basílica del Santísimo Sacramento, numerosas iglesias menores e institutos, y el templo de San Carlos, monumental obra de verdadero mérito artístico, cuya cripta ha merecido la más amplia aprobación.”⁵⁷

El diario La Nación también enumera sus principales obras y recuerda además la vocación docente de Vespignani:

“Dedicado también a la enseñanza en los colegios de la comunidad salesiana, muchos de los cuales fundara él personalmente, contribuyó con la eficacia y la contracción que ponía en sus trabajos a cultivar el espíritu de numerosos educadores, muchos de ellos artesanos...”

También se publicaron tres discursos fúnebres por parte de reconocidos salesianos, como el sacerdote e historiador Jorge Serié, y el también sacerdote y poeta Ángel Boschi. El discurso fúnebre de Jorge Serié se destacó por su

⁵⁵ Diario La Prensa del 6 de febrero de 1925.

⁵⁶ El Semanario Parroquial “El Templo de San Carlos”, Año XXII N. 2384, dedicó sus 16 páginas al sepelio de Ernesto Vespignani.

⁵⁷ Diario La Prensa del 5 de febrero de 1925.

carga emotiva y por el intento de describir estilísticamente la obra de Vespignani:

“Así se explica su pasión por el arte sacro y por el estilo bizantino que resume todas las tradiciones sagradas de Oriente y Grecia; sencillo, severo, y noble en lo exterior, brillante de esmaltes, joyel de colores vivos y de luz intensa en sus interiores, son sus templos como él, una reproducción artística de su persona moral.”⁵⁸

Ángelo Boschi le dedicó el soneto “*In Memoriam*”:

*Così, Ernesto t'involi!... Oh! Perché in pianto
Lasci parenti, amici e ammiratori,
Vedova l'arte che ti diede allori
E la Pia Società onde'eri il vanto?*

*Non valse a trattenerti il dolce incanto
De'tuoi templi osannati tra i fulgori
Di mille griglie bianche, marmi ed ori,
Né i nuovi ancor che accarezzavi tanto?*

*No, Tu rispondi, stanco non son io
Dell'arti belle; vo cercando solo
Quella bellezza che s'eterna in Dio*

*Nel rititala nell'opre il genio snello
Ratto ne fu che sprigionò il suo volo
Al tempio celestial, ch'era più bello.*

Las manifestaciones de duelo fueron numerosas, y prueba de ello son los veinte telegramas del exterior y del interior del país por parte de arzobispos y obispos de diócesis en las cuales Vespignani había dejado su huella.

También el entonces afamado Hugo Wast, biógrafo de su hermano José, envió sus condolencias. Las notas y tarjetas de pésame fueron tan numerosas que el listado abarcó tres páginas del obituario publicado por la congregación, siendo más de quinientas las notas y tarjetas de pésame recibidas. Una carta de los estudiantes manuscrita en la ocasión y sin fecha dice así:

“Padre Ernesto, a los artesanitos de los talleres Don Bosco nos corresponde hoy la primera palabra. Usted nos ha planeado un nido grande y cómodo y el padre Director ha tenido el solo y sencillo trabajo de construirlo o de comenzar a construirlo.”

En varios artículos periodísticos se recordaba que, en la Argentina, había participado en cerca de setenta iglesias y establecimientos educativos, la mayor parte de ellos concentrados en la Ciudad de Buenos Aires y el sur del

⁵⁸ Semanario Parroquial “El Templo de San Carlos”. Año XXII N. 2384, pg. 6.

país. En América Latina y Europa suma una decena más de obras de dimensiones monumentales de difusión internacional.

“El insuperable arquitecto, llamado el poeta de las líneas arquitectónicas, permaneció por más de veinticinco años en Buenos Aires, poblando de santuarios y de obras de arte estas tierras americanas. A partir de 1901 planeó el santuario de Nuestra Señora de Buenos Aires; la catedral de La Paz, en Bolivia; los templos de María Auxiliadora, de Lima y de Córdoba; el de Don Bosco, en Tucumán; la catedral de Salto (Uruguay); el templo de San Carlos; la iglesia de Rodeo del Medio; la que es hoy catedral de Viedma; el santuario del Sagrado Corazón de Jesús, en Montevideo; el colegio Tulio García Fernández, de Tucumán, y cerca de un centenar de otras iglesias, capillas, institutos y colegios.” (Massa, 1942, 422 citado por Wast, 1948, 246).

En la ciudad de Rosario, provincia de Santa Fe, el periódico “Cristoforo Colombo” editado por el Colegio San José de Artes y Oficios de la misma congregación, en su edición del 12 de febrero de 1925 incluía una extensa reseña en lengua italiana, donde describe los funerales realizados:

“En el imponentísimo funeral intervino el ministro de Marine en representación del Presidente de la República, el Cónsul General de Italia y los monseñores Perazzo y Devoto, Vicarios Generales de la Arquidiócesis de Buenos Aires, una comisión de la Sociedad Central de Arquitectos y muchas otras personalidades del clero y de la colectividades italiana, argentina y española, y una densa multitud popular.”⁵⁹

En Italia, en su ciudad natal también hubo homenajes póstumos y artículos de prensa elogiosos de la trascendencia internacional del arquitecto. Incluso años después se siguieron realizando homenajes conmemorativos.

Por ejemplo, el 4 de marzo de 1927, dos años después de la muerte de Vespignani, se realizó una “*Commemorazione del concittadino Comm. Ernesto Vespignani*” en la cual estuvo presente su hermano mayor José y tomó la palabra el sacerdote y profesor Alberto Caviglia, especialista en Arte Sacro y Arqueología Cristiana en el “*Studentato Massimo Salesiano*” de Turín.

⁵⁹ Traducción del tesista. En el original dice así:

“*Agli imponentissimi funerali intervennero il Ministro della Marina in rappresentanza del Presidente della Repubblica, il Regio Console Generale d'Italia, i monsignori Perazzo e Devoto, vicari generali dell'Arcidiocesi di Buenos Aires, numerosi parroci e superiori di ordini religiosi, una commissione della Società Centrale degli Architetti di Buenos Aires e moltissime altre spiccate personalità del clero e delle collettività italiana, argentina e spagnuola, e fittissima folla di popolo.*”

El diario regional *Il Messaggero* de Lugo, en su edición del 13 de marzo de 1927, afirmaba en su homenaje que en la capilla dedicada al Sagrado Corazón que Vespignani había diseñado en Valsalice en estilo neogótico,

"quienes entran se sienten impregnados de espiritualidad y atraídos a la meditación por los eternos atributos divinos, hacia la oración más ardiente y sincera". (Iezzi, 2014, 92).⁶⁰

El Instituto Salesiano masculino de Lugo también difundió impresos donde se recordaba que Vespignani había proyectado edificios para la congregación. Si bien los salesianos aún no se habían instalado en Lugo a la fecha de nacimiento y estudios de Vespignani, años después, en 1894, recibieron una donación de una destacada aristócrata de la ciudad para instalarse con una institución educativa en donde Vespignani participó con proyectos y fue reconocido como salesiano ilustre.

Incluso en la edición del 22 de noviembre de 1931, el diario local "*Corriere Lughese*" honraría a Vespignani con una nota conmemorativa que recordaba el impulso iniciático de Don Bosco hacia él:

"Ya he arreglado todo, asistirá mañana la Academia Albertina; usted está destinado a convertirse en el arquitecto de los salesianos."⁶¹

Su antiguo maestro, el ingeniero Crescentino Caselli, también tuvo un póstumo reconocimiento a su discípulo en una carta que le dirigió a su hermano José Vespignani con motivo del fallecimiento del arquitecto. El famoso Caselli, el mismo discípulo y socio de Antonelli, el ingeniero y arquitecto más reconocido de la Italia de la época, llegó a decir que Vespignani tenía peso propio y que más que su alumno era su par:

"Fue tan buen amigo, que reconoceré siempre y en gran medida la poca ayuda y consejos que yo podía haberle dado en el estudio de la arquitectura. Se me ocurre decir que más que mi discípulo fue un alumno de sí mismo." (Iezzi, 2014, 91).⁶²

⁶⁰ Traducción del tesista. En el original dice así:

"Chi entra si sente tutto pervaso di spiritualità ed attratto alla meditazione degli eterni attributi divini, alla preghiera più ardente e sincera." (Iezzi, 2014, 92).

⁶¹ Traducido por el tesista del original:

"Ho già disposto tutto, frequenterai da domani l'Accademia Albertina; sei destinato a divenire l'Architetto dei salesiani."

⁶² Traducido por el tesista del original:

"Fu amico tanto buono e volle sempre riconoscere in larga misura quel poco aiuto e consiglio che io potei dargli nello studio dell'architettura. Egli arriva fino a darsi mio allievo, mentre ben si può dire che 'Egli fu allievo di sé stesso'." (Iezzi, 2014, 91).

El mismo Arnaldo Zocchi, presidente de la célebre Accademia de Luca de Roma y autor del fallido monumento a Colón en Buenos Aires, enviaba una apasionada misiva apologética sobre su vínculo con Vespignani:⁶³

“Todavía tengo vivos recuerdos de la profunda impresión que sentí cuando, un día, lejos del ruidoso centro de la gran metrópoli argentina, me encontré frente a la Iglesia de San Carlos.

Me pareció que, de repente, por algún arte de magia, había sido transportado a una de nuestras ciudades [en Italia] y más precisamente a alguno de nuestros templos cuyo aspecto nos inspira veneración y reverencia y nos eleva el alma a Dios.

Las líneas majestuosas y severas del edificio que se elevaban al cielo con sus pináculos, con sus dos cúspides, con sus arcos de medio punto, me mostraron un magnífico ejemplo del arte

⁶³ Misiva mecanografiada con el título “Copia del Escultor Arnaldo Zocchi y con membrete del colegio Pío IX. Por las características de la tipografía y del papel, probablemente del año de la muerte de Vespignani, 1925. La traducción es del tesista del siguiente texto original (copiamos la erratas textualmente):

“Conservo ancora vivo il ricordo della impressione profonda che provai quando, un giorno, allontanandomi dal centro rumoroso della grande Metropoli Argentina, mi trovai dinanzi alla Chiesa di San Carlos.”

“Mi parve ad un tratto, come che per qualche magia fossi trasportato in una delle città nostre, e presso taluno di quei templi, il cui solo aspetto ispira la venerazione ed inalza l’anima a Dio. Le linee maestose e severe dell’edificio che si levava al cielo coi suoi pinnacoli, colle due cuspidi coi, suoi archi acuti, mi mostravano un esempio magnifico di Arte Cristiana. L’interno della Chiesa rispondeva armoniosamente alla veduta esterna. Solenne, grandioso nella sua austerità, tutto il sentimento di nostra Religione risuonava lì dentro e mi parve che qualcosa di straordinario e di speciale significato spiccasse in quel luogo sacro, dalle navate alla Cripta.

Per l’opera sua conobbi così ERNESTO VESPIGNANI, ed appresi ad ammirarlo viepiù, conoscendone tutta la sua produzione fenomenale.

Il suo genio, confortato da studio profondo, aveva portato laggíú, in mezzo alla vita farraginoso delle costruzioni esotiche, improntate alle esigenze di quelle plaghe modernissime, il soffio puro e sincero dell’arte nostra squisitamente religiosa.

E’ questo il merito grande dell’artista che in tal modo rendeva all’arte e alla civiltà servizi inconmensurabili, E tutta l’opera sua, così esuberante é un inno magnifico alle tradizioni eterne della Architettura Italiana.

La dipartita di ERNESTO VESPIGNANI segnó lutto non solo per l’Italia e per l’Argentina, ma anche per tutto il mondo civile. Egli lascia una traccia profonda ed indelebile nella Storia universale dell’Arte ed il suo nome rimarrá immortale.”

ARNALDO ZOCCHI

cristiano. El interior de la Iglesia respondía armoniosamente al aspecto exterior.

Solemne y grandioso en su austeridad, todo el sentimiento de nuestra religión resonaba allí dentro y me parecía que algo extraordinario y de especial significado se destacaba en aquel lugar sagrado, desde las naves a la cripta. Por esta obra suya conocí a Ernesto Vespignani, y aprendí a admirarlo cada vez más al conocer toda su producción fenomenal.

Su genio, respaldado por sus profundos estudios, había puesto allí, en el medio de una confusión de edificios exóticos marcados por las demandas de las plagas modernistas, el soplo puro y sincero de nuestro exquisito arte religioso.

Gran mérito de nuestro artista que de este modo rendía al arte y a la civilización un servicio inmenso. Toda su obra exuberante es un himno magnífico a la tradición eterna de la Arquitectura italiana.

La partida de ERNESTO VESPIGNANI es un duelo no sólo para Italia y para la Argentina, sino también para todo el mundo civilizado. Vespignani deja una impresión profunda y duradera en la historia universal del arte, y su nombre permanecerá inmortal."

ARNALDO ZOCCHI

PLACAS Y MONUMENTOS (Lámina 27)

A fines de 1925, Quintino Piana, el escultor de mayor trayectoria en la Oficina Técnica, inauguró una gran placa monumental de bronce con relieves figurativos alusivos, de la que se realizarán copias con variaciones en la inscripción de homenaje.

Una de esas placas se exhibe en la ciudad de Buenos Aires y es el principal tributo al arquitecto. La obra está ubicada en el vestíbulo del templo de San Carlos, a la derecha de la entrada. La placa está enmarcada en una estructura arquitectónica con forma de ventana conventual de estilo gótico ojival italiano que sobresale de la pared. El marco es de mármol blanco aparentemente de Bardiglio, Carrara, en cuyo friso hay un listón con decoración fitomorfa. En el centro de la composición asciende a manera de gablete un coronamiento que se alza sobre el retrato del arquitecto. Debajo de este coronamiento y custodiado por relieves de dos ángeles de cuerpo entero de fondo, sobresale el retrato de Ernesto Vespignani. La actitud del retratado es meditativa, pero con lápiz en mano derecha apoyado en un plano que pareciera sobresalir de su escritorio o tablero de dibujo.

Detrás de la figura de Vespignani se distribuyen en bajo relieve las principales obras arquitectónicas, a la izquierda de la placa se deja ver el templo de San Carlos, a la derecha las basílicas de Nuestra Señora de Buenos Aires, del Santísimo Sacramento junto a otras más alejadas en perspectiva atmosférica, a

la manera de la Puerta del Paraíso del bautisterio de Florencia de Lorenzo Ghiberti, que se pierden en la lejanía.

Debajo del retrato de Vespignani, y como si fuera el frente del escritorio o tablero de dibujo, se exhibe la placa propiamente dicha que, aparentemente, es de mármol rojo de Castelpoggio, Carrara, con un epígrafe que dice lo siguiente:

AI Pbro. ERNESTO VESPIGNANI
 ARQUITECTO SALESIANO
 DISCÍPULO FIEL DEL GRAN DON BOSCO
 CONSAGRÓ SU TALENTO A LA RELIGIÓN
 Y ENALTECIÓ SU PATRIA
 DIVINIZÓ EL ARTE EN ESTE TEMPLO
 OBRA MAESTRA DE SU PRECLARO INGENIO
 Y DE SU FE PROFUNDA

SUS COLEGAS, DISCÍPULOS Y ADMIRADORES
 ESTE RECUERDO DEDICAN
 DICIEMBRE 8 DE 1925

8-IX-1861 EN LUGO ITALIA – 1-II-1925 EN BUENOS AIRES
 SOCIO DEL CENTRO DE ARQUITECTOS DE BUENOS AIRES
 MIEMBRO CORRESPONDIENTE
 DE LA INSIGNE REAL ACADEMIA DE SAN LUCAS
 COMENDADOR DE LA CORONA DE ITALIA

En 1928, por iniciativa de su hermano José y de su discípulo Florencio Martínez, todavía se seguían planificando acciones en su homenaje, tales como placas monumentales para ser ubicadas en Turín, Italia, y Lima, Perú.⁶⁴

En el Archivo Central Salesiano de Roma hallamos una copia heliográfica del diseño de una placa idéntica en la parte figurativa a la del templo de San Carlos, pero con cambios en el texto infrascripto, ubicada en el santuario de María Auxiliadora de Breña de Lima, Perú. Según el historiador Córdova, no está mirando hacia adentro en un lateral del nártex como en el templo de San Carlos, sino orientada hacia el atrio.

ERNESTO VESPIGNANI SAL. SOC. SAC.
 AEDIS ARCHITECTO
 LIMENSES GRATI
 ANNO MCMXXVII

A
 ERNESTO VESPIGNANI
 ARQUITECTO DE ESTE TEMPLO
 LOS LIMEÑOS AGRADECIDOS

⁶⁴ Carta de Florencio Martínez a José Vespignani del 4 de julio de 1928. (En: Caja 77.5 Martínez, sac. Florencio. Trabajos de la Oficina Técnica. Documentación Varia. Archivo Central Salesiano de Buenos Aires.).

AÑO 1927

8-IX-1861 EN LUGO ITALIA – 1-II-1925 EN BUENOS AIRES
 SOCIO DEL CENTRO DE ARQUITECTOS DE BUENOS AIRES
 MIEMBRO CORRESPONDIENTE
 DE LA INSIGNE REAL ACADEMIA DE SAN LUCAS
 COMENDADOR DE LA CORONA DE ITALIA

Otra placa monumental está ubicada en el Colegio Tulio García Fernández de San Miguel del Tucumán, inaugurada el mismo día que se descubriera un monumento al principal benefactor del colegio, Manuel García Fernández. En el acto de homenaje a Vespignani hizo uso de la palabra el reconocido ingeniero Tinivella con una concurrencia de cerca de un millar de personas. (Bruno 1989, T.IV, 377).

Se trata de una placa de bronce diferente y más modesta; carece de marco de mampostería y mármol. Tiene forma casi rectangular, puesto que su base es ligeramente más ancha que su parte superior. En dicha parte superior luce el busto circunscripto de Ernesto Vespignani coronado con un gablete, pero con arco de medio punto y rodeado de dos imágenes femeninas piadosas de cuerpo entero. Debajo del busto de Vespignani hay un recuadro a manera de ventana con la imagen de la iglesia en el colegio Tulio García Fernández. La inscripción reza:

EN LA INAUGURACIÓN PARCIAL
 DEL COLEGIO TULIO GARCÍA FERNÁNDEZ
 SE DEDICA ESTA PLAZA A PERPETUO RECUERDO
 DEL AUTOR DE LOS PLANOS
 ARQUITECTO PBRO. ERNESTO VESPIGNANI
 8 DE SEPTIEMBRE DE 1861 – 4 DE FEBRERO DE 1925
 TUCUMÁN – 5 DE JULIO DE 1925

En 1928 se inauguró un bajorrelieve en el Instituto Don Bosco (actual *Istituto Professionale Statale “Ernesta Stoppa”*) de Lugo, con una inscripción que dice:

*“All’architetto, insigne, operoso
 che illustrò in terre lontane il nome di Lugo native.”*

En el archivo comunal de Lugo pudimos acceder a un dibujo o croquis de una placa monumental de similares características a la inaugurada en Buenos Aires y Lima y que ya describimos. El croquis, hecho en lápiz a mano alzada, propone el siguiente texto en letra cursiva:

El Comm. Ernesto Vespignani
 Eminente y laborioso arquitecto

Digno discípulo de Don Bosco
 Al pueblo y a los italianos de América del Sur
 les habló de su fe y de su tierra natal

con el lenguaje del arte sacro italiano
 con diligente y profundo amor
 difundiendo en tierras lejanas
 el nombre de Lugo natal.

Para él su amada tierra
 dedica este recuerdo
 con el agradecimiento y el cariño
 de sus hijos devotos.
 3 de junio de 1928

Lugo 8 de septiembre de 1861
 Buenos Aires febrero de 1925.⁶⁵

Además sabemos de proyectos de bustos y monumentos que serían financiados por diversos gremios proveedores del arquitecto que estarían a cargo del escultor Federico Bonetti de Pietrasanta, Italia.

En el caso de esculturas exentas, en una de las salas del archivo salesiano de Buenos Aires se almacena, algo olvidado, un busto al parecer en yeso de Ernesto Vespignani, de similares características al busto que se exhibe de su hermano José en el descanso de las escaleras centrales de la Inspectoría de Buenos Aires.

A 25 años de su muerte, en 1950 algunos periódicos seguían conmemorando la vida y obra de Vespignani. Un recorte de diario sin identificar hallada en el Archivo Central Salesiano de Roma, fechado a mano alzada con el año de 1950, muestra un titular que dice:

“Hace un cuarto de siglo que murió el presbítero
 Ernesto Vespignani.”

⁶⁵ Traducido por el tesista del siguiente texto original:

*Il Comm. D. Ernesto Vespignani
 Architetto insigne operoso
 Degno discepolo di D. Bosco
 Alle genti ed agli Italiani del Sud-America
 parlò di sua fede e della Patria sua
 col verbo dell'arte sacra italiana
 con la carità profonda solerte
 illustrando in terre lontane
 il nome di Lugo nativa.*

*A Lui la Patria diletta
 tributava con questo ricordo
 Il plauso e l'affetto
 che serba ai suoi figli devoti
 il 3 giugno 1928*

*Lugo 8 settembre 1861
 Buenos Aires febbraio 1925.*

El mismo artículo enumera sus principales obras y anuncia una misa en su memoria en el templo parroquial de San Carlos. También se menciona que

“fundó una Escuela de Arquitectura Sacra que aún perdura y prosigue con notable dedicación la obra del gran Maestro; esta escuela funciona bajo el nombre de Oficina Técnica Salesiana Pbro. Arqt. E. Vespignani, en el viejo Colegio Pío IX de Artes y Oficios bajo la dirección del que fuera su alumno y ayudante, el Pbro. Florencio J. Martínez, S.D.B”.

En diciembre de 2015 pudimos comprobar que en su pueblo natal, Lugo, provincia de Rávena, todavía se llegó a realizar algún homenaje póstumo en la segunda mitad del siglo XX, es decir a más de cien años del nacimiento de su hermano mayor José, el gran impulsor de la carrera del arquitecto. En la que fuera la casa natal de la familia, se exhibe una placa en el frente de la vivienda. La casa tiene el aspecto de un *piccolo palazzo* en una zona hoy suburbana de la ciudad, sobre la via Mentana, 121.

La casa familiar tiene un portón de entrada con arco de medio punto y dos ventanas rectangulares de cada lado que se reparten en forma simétrica. La planta baja arranca con un zócalo de mármol blanco vetado y continúa con un basamento en el nivel del suelo con aparejo simulado de piedra. El edificio remata en cornisa con techo aterrazado. La placa, de mármol blanco, está a la altura del primer nivel, entre dos ventanas, y dice lo siguiente:

Nació en esta casa
el 2 de enero de 1854
D. JOSÉ VESPIGNANI
salesiano
misionero en Argentina durante 45 años
10 años Director General de Escuelas de Artes y Oficios
Vivió e hizo revivir
con amor de hijo y extraordinarias habilidades de Maestro
el apostolado, la mente y el corazón de
SAN JUAN BOSCO
28 de abril 1957.⁶⁶

⁶⁶ Traducción del tesista del original labrado en mármol:

Nacque in questa casa
il 2 gennaio 1854
D. GIUSEPPE VESPIGNANI
Salesiano
missionario nell'Argentina per 45 anni
per 10 Direttore generale delle Scuole professionali
visse e fece rivivere
con affetto di figlio e rara abilità di Maestro
l'apostolato, la mente, il cuore
di S. GIOVANNI BOSCO

28 APRILE 1957

El recuerdo del padre Vespignani llega hasta el siglo XXI, en el caso de Lima, Perú, ya que el diario El Comercio de Lima, en su edición del 1 de abril de 2016, publicó un retrato a tinta color de Ernesto Vespignani y reprodujo una nota publicada el 1 de abril de 1916. En ella reportó la presencia de Vespignani en Lima.

Según el historiador del arte salesiano del Perú, David Franco Córdova, Vespignani había arribado el 2 de marzo de 2016 para diseñar la Basílica de María Auxiliadora de Breña, uno de los hitos de la arquitectura religiosa limeña del siglo XX. La nota del diario El Comercio del 1 de abril de 1916 dice así:

“Ha llegado a Lima el R.P. Ernesto Vespignani, notable arquitecto dedicado a edificaciones religiosas. Pertenece a la Congregación Salesiana. Ha construido templos en Turín y otras ciudades de Italia y recientemente dirigió las obras de la iglesia de San Carlos, en Buenos Aires, que recibe numerosos elogios por su gran belleza. El padre Vespignani ha venido a Lima llamado por el R.P. Reyneri, inspector de los salesianos en el Perú, para iniciar inmediatamente la construcción de la iglesia María Auxiliadora, en Breña. El templo quedará sobre la avenida Brasil. H.L.M.”

CAP. 5 IDEOLOGÍAS Y ESTÉTICAS EN LA ÉPOCA DE ERNESTO VESPIGNANI

5.1 RESUMEN DEL CAPÍTULO

Las fuentes estilísticas de la arquitectura de Ernesto Vespignani se pueden rastrear desandando cuatro caminos.

En primer lugar, analizando las tendencias estéticas dentro de la congregación salesiana contemporáneas a las etapas de formación y ejercicio profesional de Vespignani. Esta cuestión la abordamos en el apartado 5.2, “Italia y los salesianos en la etapa formativa de Ernesto Vespignani”.

En segundo lugar, podemos comprender las influencias recibidas por el arquitecto salesiano estudiando la obra de los diversos maestros que lo formaron en sus años iniciales en Italia. Este aspecto lo abordamos en el apartado 5.3, “La arquitectura italiana en la época de Ernesto Vespignani”. En este último apartado, además, hemos esquematizado las tendencias contemporáneas a la etapa formativa de Vespignani en cuatro corrientes fundamentales.

En tercer término, proponemos recorrer las principales obras arquitectónicas, en especial religiosas, de las ciudades que visitó Ernesto y, además, las recorridas por su hermano José, dado que fue el principal impulsor de su trayectoria sacerdotal y arquitectónica. Realizaremos así un viaje virtual por Italia en el apartado 5.4, “Entornos arquitectónicos en la vida de Ernesto Vespignani”.

El cuarto camino propuesto es el análisis de sus propias ideas estéticas, que están explícitas en sus cartas, folletos, declaraciones y memorias técnicas, o implícitas en los libros de su biblioteca particular o en postales, fotografías y apuntes de su archivo personal.

Las ideas explicitadas por el mismo Vespignani o por sus maestros y seguidores son muy escuetas y es la razón por la cual transcribimos algunos breves testimonios en el capítulo dedicado a la vida del arquitecto en el capítulo 4, “¿Qué sabemos del padre Vespignani?” Para una etapa posdoctoral queda el desafío de la traducción de sus numerosas cartas manuscritas y de cierta cantidad de apuntes personales que requieren la asistencia de expertos en caligrafía y traducción.

En cuanto a su biblioteca personal, no hemos podido identificar con certeza los libros y tratados de arquitectura que pudieron haberle pertenecido, ya sea por su pérdida definitiva como por la dificultad de acceder a la biblioteca de la congregación, que posiblemente tenga en depósito parte de sus libros.

Sí hemos accedido a su archivo particular de imágenes y hemos realizado un inventario de las postales y fotografías conservadas hasta la actualidad y que detallamos en el apartado 5.5, “Imágenes del archivo personal de Ernesto

Vespignani”.⁶⁷ A continuación, nos introducimos entonces en el mundo salesiano en los años de estudio de Ernesto Vespignani.

5.2 ITALIA Y LOS SALESIANOS EN LA ETAPA FORMATIVA DE VESPIGNANI (Lámina 28)

La etapa formativa de Ernesto Vespignani se desarrolla en una Italia convulsionada por los cambios políticos, sociales y económicos de la segunda mitad del siglo XIX. El largo y complejo proceso político que tuvo como desenlace la unificación italiana, abarcó casi todo el siglo XIX hasta cristalizarse en 1870 con Roma como la capital definitiva de Italia.

La Romaña,⁶⁸ patria de la familia Vespignani, fue una de las regiones que más acusó el proceso, ya que formaba parte de los Estados Pontificios hasta que fue anexada al Reino de Italia en 1860. A partir de esa fecha, sucesivos gobiernos liberales establecidos en la capital del reino en Turín (1861-1865), aplicarán políticas anticlericales que afectarán tanto el patrimonio de las congregaciones religiosas y del clero secular, como la posibilidad de ejercer la actividad misional propia del sacerdocio.

En el capítulo cuarto de esta tesis dedicado a la biografía de Vespignani, ya nos referimos en qué medida afectaron a su entorno familiar las luchas entre el clero y los partidarios de la unidad italiana. La posición hostil de los políticos liberales de Turín hacia el clero no hizo menguar el fervor religioso de un sector importante de la ciudadanía. Por el contrario, un fenómeno común que suele suceder en diversos momentos históricos en donde se producen persecuciones religiosas, hizo que el conflicto estimulara las vocaciones sacerdotales, la creación de nuevas congregaciones religiosas, un auge de nuevos beatos, santos y devociones populares y, en consecuencia, el desarrollo de la arquitectura religiosa.

El caso de *Giovanni Melchiorre Bosco* (1815-1888), luego conocido como Don Bosco, es emblemático. Luego de una infancia pobre y complicada por la viudez de su madre, decide tomar la carrera sacerdotal. En 1841 llega a Turín para ejercer el sacerdocio y se enfrenta a una ciudad de traumáticas transformaciones como consecuencia de la acelerada industrialización y de los conflictos políticos.

Don Bosco que tenía una actitud crítica hacia las corrientes del liberalismo que promovieron la unidad de Italia tuvo, sin embargo, un comportamiento diplomático y moderado hacia las autoridades de la época que aplicaron las reformas. Es memorable su relación con el rey Víctor Manuel II a quien siempre manifestó respeto a su investidura pero que, al mismo tiempo se permitió advertirle que si continuaba la persecución a la iglesia con la implementación de medidas promovidas por el parlamento, las consecuencias

⁶⁷ Caja 151.5 “Vespignani, Ernesto”. Archivo Central Salesiano. Relevamiento realizado el 6-12-2013 antes del reordenamiento dispuesto en el archivo del año 2015.

⁶⁸ A partir de ahora transcribimos la toponimia, nombres de obras y personas castellanizados, salvo cuando indiquemos lo contrario en *italica*.

podrían ser nefastas para la dinastía real. Don Bosco llegó a transmitirle al rey sus sueños premonitorios ante la posibilidad que se promulgaran la llamada Ley Ratazzi en 1855 de supresión de órdenes religiosas y expropiación de bienes. Implementada la ley, los vaticinios luctuosos hacia la corte se hicieron efectivos.

“Como súbdito de su reino, Don Bosco siempre mostró afecto al Rey y fue respetuoso de sus decisiones, incluso cuando, inspirado en el liberalismo del siglo XIX, las órdenes eran completamente contrarias a sus convicciones. Tal respeto institucional, basado en el equilibrio más completo entre fe y razón que caracteriza el catolicismo de Don Bosco estaba inspirada en una actitud pragmática que, aunque conservadora, fue respetada y apreciada por los oponentes” (Spataro 2012,3)⁶⁹

Frente a los ataques a la iglesia, Don Bosco evitó la actitud exclusivamente confrontativa y desarrolló un amplio programa de capacitación para la infancia y juventud que podía ser considerado hasta funcional para con el desarrollo industrial en ciernes que promovían los intelectuales del liberalismo. Don Bosco tomó como compromiso proteger y educar a los numerosos niños de la calle y fue así como en 1859, siendo un sacerdote ya maduro, funda una nueva corporación religiosa bajo la advocación de otro santo de la región, san Francisco de Sales.

Sus integrantes se reconocerían entonces como “Salesianos de Don Bosco” y tendrían como misión fundamental la educación de los niños más pobres y su capacitación en artes y oficios. Antes de establecerse en un lugar propio y definitivo, don Bosco utilizó predios prestados hasta que se estableció en la casa de Francisco Pinardi en la localidad de Valdocco que, en la segunda mitad del siglo XIX, era una población periférica a Turín, localizada justamente del lado exterior de las antiguas murallas romanas de la ciudad en una zona de industrialización latente. Hoy el barrio de Valdocco es el centro administrativo mundial de los salesianos, congregación con alrededor de 15.000 afiliados, la segunda más poblada del mundo luego de los jesuitas. El modelo de escuela de artes y oficios de Valdocco se extendió fuera de Italia a la Argentina y al resto de América en donde los salesianos se expandieron.

Justamente, el ingreso de Ernesto Vespignani a la congregación salesiana coincide con el acelerado crecimiento de la orden tanto en cantidad de miembros como de casas religiosas. En 1875, siendo adolescente, ingresa por primera vez a un instituto salesiano en Alassio, en la Liguria, para realizar sus estudios medios. Ese año los miembros de la congregación eran apenas 171

⁶⁹ Traducción del tesista del original:

“Come suddito del suo Regno, don Bosco mostrò sempre attaccamento al Re e ne rispettò le decisioni, anche quando esse, ispirate al Liberalismo del secolo XIX, erano del tutto contrarie alle sue convinzioni. Tale rispetto istituzionale, radicato in quell'equilibrio più complessivo tra fede e ragione che caratterizza il Cattolicesimo di don Bosco e ispirato da quell'atteggiamento prudenzialmente pragmatico che lo rese stimato e apprezzato anche dagli avversari, non gli impedì di prendere posizioni molto coraggiose.”

religiosos. El año en que se ordenaba sacerdote en 1888, ya había 57 casas salesianas, la mayoría en Italia y algunas en la Argentina. Apenas dos años después de su ordenación, en 1890, ya sumaban 994 los religiosos salesianos, es decir un 500 % más que cuando ingresara a la institución.

A la llegada de Ernesto a América, en 1900, la congregación aumentó al triple, con 2.723 integrantes, y finalmente, a un lustro de su muerte, en 1930, la cifra alcanzó 7.652 religiosos.⁷⁰ En síntesis, siendo integrante de la congregación, vio multiplicarse por 50 el tamaño de su corporación en cantidad de miembros, siendo equivalente el acelerado crecimiento de su patrimonio arquitectónico.

En la actualidad, según datos del 2011, se estima la cantidad de casas salesianas en 1.835, distribuidas en 131 países de los cinco continentes. Además se distribuyen en el mundo 1.587 centros juveniles, 1.207 escuelas, 592 escuelas profesionales y agrícolas, 774 obras de promoción social, 527 residencias e internados, 1.540 parroquias y misiones y 318 medios de comunicación social destinados a una población estudiantil de alrededor de 15 millones de jóvenes.

En la Argentina, las casas salesianas son alrededor de 131, siendo en numerosos casos conjuntos edificios constituidos por el espacio para el “oratorio festivo” para las reuniones juveniles de los sábados, el colegio salesiano con dos o tres patios peristilos, la parroquia y las viviendas para los miembros de la congregación en el primer nivel. Varios de estos complejos fueron proyectados o por Vespignani o por su sucesor en la Oficina Técnica, el presbítero Florencio Martínez, a quien nos referiremos en el capítulo 8.⁷¹

AÑO	CANTIDAD DE SALESIANOS	BIOGRAFÍA DE VESPIGNANI
1875	171	INGRESA A COLEGIO SALESIANO
1880	405	PROFESOR DE DIBUJO (1881)
1890	994	SACERDOTE SALESIANO (1888)
1900	2.723	ARRIBO A BUENOS AIRES
1930	7.652	FALLECIMIENTO (1925)

⁷⁰ Fuente: Archivo Central Salesiano de Buenos Aires.

⁷¹ Fuente: Relevamiento 2010-2011 de la Acción Salesiana en Argentina. Página web www.donbosco.org.ar visitada el 15-4-2016.

5.3 LA ARQUITECTURA ITALIANA EN LA ÉPOCA DE ERNESTO VESPIGNANI

En la segunda mitad del siglo XIX, Italia presentaba un panorama retrasado frente a los proyectos arquitectónicos que se estaban erigiendo en otros países europeos vinculados a las necesidades de la Revolución Industrial. Fábricas, almacenes, terminales ferroviarias, puentes y un nuevo elenco de tipologías se estaba desplegando en el mapa europeo con el liderazgo de Inglaterra, Francia y Alemania.

Según el historiador de la arquitectura del siglo XX Bruno Zevi, Italia era el furgón de cola de las nuevas tendencias arquitectónicas europeas, y no vivió ninguna renovación arquitectónica generalizada sino intentos individuales tímidos en comparación con el resto del mundo occidental:

“La Revolución Industrial llegó tarde a Italia, y con ella los fenómenos del urbanismo: el estímulo social y técnico del arte moderno faltó durante mucho tiempo y luego no tuvo la misma fuerza que en el resto de Europa. En cuanto a la renovación de gusto, a Italia le faltó un movimiento como el de los *Arts and Crafts*, que le revelase el artesanado. Respecto al *art nouveau*, no vivió la década fecunda de ese movimiento, ni entendió la esencia renovadora de esa teoría, sino que siguió, con poquísimas excepciones entre las que se distinguen Ernesto Basile y Raimondo D’Aronco, el apagado y con frecuencia ronco eco de éste mediante un *Liberty* episódico y decorativista, y luego el eco de otro eco, es decir el tardío reflejo de la Secesión Vienesa. Por lo demás, si el patrimonio artístico y monumental de Italia había provocado en el exterior tantos retornos estilísticos y tantas modas románticas, si se multiplicaban en Roma las Academias extranjeras, era perfectamente natural que el eclecticismo y el tradicionalismo perdurasen con tenacidad. Demasiados arqueólogos, demasiada manía por las piedras antiguas, demasiados intereses y demasiado comercio ligados justamente a un atraso industrial y a un clima psicológico culturalmente ya no productivo. Por ello la renovación moderna de la arquitectura y del arte en general, se ha impuesto en Italia con por lo menos una década de retardo respecto de los demás países de Europa.” (Zevi, 1957, 233).

En el caso de Italia, además de terminales ferroviarias, edificios industriales y comerciales, había que agregar palacios públicos y monumentos que correspondían al nuevo Estado nacional. Fue así que se concursaron obras públicas en todo el país. También se efectuaron numerosas reformas urbanas en todas las grandes ciudades, primero en Florencia y Turín y luego en Roma, a medida que la capital de la Italia unificada iba cambiando de lugar.

Los planes urbanísticos exigían la demolición de antiguos edificios para reemplazarlos por nuevas construcciones clasicistas de gusto discutible y de una estética que podríamos llamar “neorromana” por su vocación de poder. Las

grandes reformas de París de mediados del siglo XIX, en donde se perdió gran parte del patrimonio edilicio medieval, fueron no obstante festejadas e imitadas en la Italia del *risorgimento*, ya que las grandes avenidas y las grandes construcciones historicistas eran emblemas de la modernidad:

“Lamentablemente, las ciudades italianas tampoco se librarán del ‘virus Haussmann’. La piqueta arrasará edificios históricos e irremplazables dentro de los más sagrados centros artísticos. Las autoridades municipales, ‘nuevos Atilas’, autorizan –cual ahora en España- planes urbanísticos en los que se daña el noble pasado. Ni siquiera Roma y Florencia se salvan parcialmente. Por lo general, edificios anodinos sustituyen las bellezas del pasado.”
(Buendía-Gallego, 1995, 256).

El estilo preferido era un clasicismo “neorromano” demasiado recargado y obsoleto según la crítica posterior del siglo XX y, además, de falso antiguo y dudoso gusto.

Por eso en Italia autores como Camilo Boito (1836-1914), Ernesto Basile (1857-1932), Raimondo D’Aronco (1857-1932), Alessandro Antonelli (1798-1888), Crescentino Caselli (1849-1932), Giuseppe Mengoni (1829-1877) y Carlo Ceppi (1829-1921), parecían participar de una renovación arquitectónica tímida para algunos en comparación con el resto de Europa, cuando no retrógrada para otros.

Se buscaba por distintos caminos una arquitectura que fuera representativa de la unidad italiana, construcción política que se había logrado mediante la superposición y lucha de muy diversas tradiciones regionales en donde la herencia cultural, histórica, política e incluso lingüística se presentaba como de una gran diversidad y que se haría preciso homogeneizar.

En relación con las influencias que podría haber recibido Ernesto Vespignani en sus años formativos en Italia, podrían considerarse, por supuesto, esquemáticamente y simplificando la cuestión, cuatro tendencias estilísticas desplegadas en la Italia de la segunda mitad del siglo XIX.

A) TENDENCIAS HISTORICISTAS:

1.- ECLECTICISMO CLASICISTA.

2.- HISTORICISMO ROMÁNICO-RENACENTISTA.

B) TENDENCIAS EXPERIMENTALES:

3.- ESTILO FLOREALE O LIBERTY.

4.- ARQUITECTURA INDUSTRIAL.

Por un lado se presentaban dos tendencias historicistas que buscaban reflejar un sentido de unidad nacional basadas en el pasado y, por otro lado, dos tendencias menos representativas pero que fueron más audaces, inspiradas en

las experiencias renovadoras desarrolladas en los países más industrializados de Europa. Ninguna de estas tendencias se dio en forma definida, salvo los casos más insignes, sino que, con frecuencia, encontraremos autores con obras que podrían contener alguna de estas cuatro tendencias esquematizadas con el fin de ver en qué medida podrían formar parte de la genética italiana de Ernesto Vespignani.

Empezando por las corrientes historicistas, por un lado, se presentó una tendencia ecléctica muy recargada que mezclaba elementos clasicistas vinculados al pasado romano, renacentista y barroco, cuyo resultado se calificó despectivamente de *pastiche*. Los casos más citados son los del Monumento a Vittorio Emanuele II de Giuseppe Sacconi (1854-1905), y el Palacio del Justicia de Roma de Guglielmo Calderini (1837-1916). Por otro lado, dentro de las corrientes historicistas, se ubicaba el pensamiento y la obra de autores como Camilo Boito, que parecía intentar un camino alternativo a la copia facsimilar. En este caso, el resultado era una estética menos cargada y que intentaba identificar a la nacionalidad italiana con la arquitectura depurada del *trecento* y *quattrocento* italianos.

Pasando a las dos tendencias más audaces, estaba la corriente inspirada en las formas orgánicas del *art nouveau* francés, el *modernisme* catalán y el *jugendstil* alemán. En Italia, esta tendencia se denominó estilo *Liberty* o *Florenale*, con autores como Raimondo D’Aronco y Giuseppe Sommaruga (1867-1917).

Por último, no se puede soslayar una tendencia experimental que es la que surgió por la necesidad de crear nuevas tipologías para responder a las demandas de la revolución industrial. En el norte de Italia, aunque se presentó en forma tardía respecto de los países más avanzados, la industrialización adoptó un moderado crecimiento en las últimas décadas del siglo XIX.

Estas cuatro tendencias latentes en la obra de Vespignani otorgan una identidad ecléctica al probable estilo “vespignaniano” que intentaremos definir en el capítulo 7, “¿Hay un estilo Vespignani?”. Los críticos de Vespignani que descalifican su obra como *pastiche* o copia, podrían concluir luego de la lectura de este capítulo relativo a las influencias recibidas por el salesiano en su etapa formativa por parte de otros arquitectos italianos también eclécticos que:

“de tales maestros, tal discípulo...”

o, mejor dicho,

“dime con quién andas...”

porque, por razones de edad, el salesiano no sólo podría ubicarse como discípulo de los maestros que vamos a reseñar, sino que, de varios, fue su coetáneo y hasta nos animaríamos a decir que de algunos podría haber sido su maestro. Y hasta podríamos afirmar, como lo han hecho algunos de sus contemporáneos, que su obra no respondió servilmente a ninguno de los italianos que abordaremos, sino que también introdujo su propia personalidad en los anales de la arquitectura italiana. Si Vespignani dejó una imagen marcaría original para los salesianos o si desarrolló, simplemente, una

“arquitectura italiana transatlántica” o “de trasplante” o de mera “traducción literal”, carente de originalidad, son cuestiones que trataremos en las conclusiones.

Si bien Vespignani declaró explícitamente que reconocía como maestros sólo a Alessandro Antonelli y Crescentino Caselli, su eclecticismo neomedieval con algunas chispas tímidas de modernidad y de estilo *Liberty* y sus estructuras complejas en el campo de la ingeniería civil, nos permiten vincularlo ya sea como discípulo, como colega o, simplemente, como coetáneo, a algunos de los autores que, artificialmente, clasificamos en los cuatro grupos siguientes. Aclaramos que esta clasificación fue armada sólo a los efectos puntuales de establecer qué influencia de la Italia de su época puede estar presente en la obra del salesiano.

A un autor muy significativo para Vespignani como el conde Carlo Ceppi, lo dejamos afuera de la clasificación y para el final, porque su obra hace intersección con más de una de las categorías ofrecidas. Es cierto que casi todos los autores que hemos clasificado en alguna de las cuatro tendencias transitaron más de una de las corrientes aquí descritas, según sea el tipo de obra que edificaron o la etapa vital de su trayectoria profesional en que realizaron el proyecto.

Sin embargo, en el caso de Ceppi se trata de una excepción porque tiene obra marcadamente neomedieval y neorrenacentista que lo aproxima a Boito, pero también obras de ingeniería cercanas a Antonelli y otras en la tradición ecléctica de Saccone. Además, en alguno de sus *palazzi* turineses encontramos intentos renovadores *Liberty*.

1.- ECLECTICISMO CLASICISTA (Láminas 29 y 30)

Giuseppe Sacconi pasó a la historia como el arquitecto más representativo de la Italia unificada. El monumento a Vittorio Emanuele II se convirtió en el principal símbolo de este proceso. Su proyecto ganó el concurso en 1884, fue concluido muchos años después y hoy pasa por ser un:

“inmenso pisapapeles que aplasta el centro de Roma en uno de los ejemplos más característicos del kitsch arquitectónico europeo”. (Buendía-Gallego, 1995, 256).

La estética recargada de Sacconi será tomada en cuenta en numerosos proyectos diseminados en la América latina por varios de los compatriotas que tuvieron a su cargo obra pública. Cantidad de *palazzi pubblici* y monumentos en el Río de la Plata tienen mucho del aire monumental y recargado de Sacconi que, indudablemente, conformaron el clima estético del Buenos Aires italiano en el cual Vespignani comenzó su tarea religiosa.

La unificación de la Casa Rosada de Francesco Tamburini de 1884, el nuevo Congreso de la Nación de Buenos Aires (1906) de Vittorio Meano (1860-1904), el Palacio Legislativo de Montevideo (1925) de Meano y Gaetano Moretti (186-1938), los monumentos a la Independencia Argentina (proyecto 1910) de

Moretti, a Bartolomé Mitre (1927) de Davide Calandra (1856-1915), y Edoardo Rubino (1871-1954), a Colón (1921) de Arnaldo Zocchi (1862-1940), e incluso el Monumento “A la Carta Magna y las Cuatro Regiones Argentinas” (más conocido como “monumento de los españoles”) del catalán Agustín Querol y Subirats (1860-1909), proyectado a fines del siglo XIX, tienen mucho de esta estética *Zuppa Inglese* de Sacconi.

En Turín, ciudad salesiana por excelencia, también se realizaron importantes intervenciones urbanas en la época formativa de Vespignani que, seguramente, lo influyeron. En la *Piazza dello Statuto* (1864) de Giuseppe Bollati (1864) adonde llega la via Garibaldi, se aplicó una interpretación romántica del barroco Filippo Juvara (1678-1736).

No sólo se intervenía en las ciudades abriendo plazas y avenidas sino que, con frecuencia, estos espacios tomaban como destino algún espacio monumental destacado. Mencionamos a Gaetano Moretti y a Arnaldo Zocchi, formados también en el norte de Italia; ambos diseñaron monumentos en Italia y la Argentina casi mismo tiempo que Ernesto Vespignani hacía sus experiencias.

Moretti nacido en Milán y se formó en la Academia de Bellas Artes de Brera, donde luego fue profesor. Nos interesa especialmente porque, siendo coetáneo de Vespignani, tuvo una destacada actuación en América, específicamente en Lima, Buenos Aires y Montevideo (Tosoni, 2008 y 2014). En Milán diseñó la fachada y los campanarios de la antigua Iglesia del Santo Sepulcro inspirándose en el románico llamado lombardo. El edificio de ladrillo a la vista muestra un aspecto rústico acorde con otras iglesias de la Lombardía, como la basílica de San Ambrosio de Milán. Esta última es considerada por la crítica como el paradigma de esa entelequia denominada “estilo románico-lombardo” que analizaremos más adelante.

Pero además, Gaetano Moretti fue renombrado en Buenos Aires por haber ganado el primer premio del Concurso del Monumento al Centenario de la Revolución de Mayo (1910) que debería haber reemplazado a la Pirámide de Mayo (1811), obra que si bien se inició, fue paralizada y nunca se concretó. El monumento proyectado era colosal y con una proliferación de esculturas que se diría dantesca y al estilo del *Vittoriano* de Sacconi por su grado de detalle y superposición.

Arnaldo Zocchi, escultor que llegó a ocupar la presidencia de la centenaria Accademia de Luca, la misma que integraría Vespignani, diseñó monumentos tan historicistas como el monumento a Cristóbal Colón de Buenos Aires⁷² y el monumento a Manuel Belgrano en Génova. Ya mencionamos que fue seleccionado junto a Ernesto Vespignani en el concurso público del Monumento a Don Bosco convocado en los albores del siglo XX. Su estética es típica del romanticismo de fin de siglo, aunque sus principales obras monumentales las inaugurara en forma tardía cuando en Italia estaba en pleno auge del futurismo. En definitiva, los arquitectos italianos del “eclecticismo clasicista” que influyeron en los compatriotas que trabajaron en la Argentina

⁷² Desmontado y degradado en 2015 por orden de Presidencia de la Nación y reemplazado por el Monumento a Juana Azurduy de Andrés Zerner.

son tantos, que no viene al caso una enumeración minuciosa del listado. Finalmente, nombraremos a cuatro más que tuvieron gran trascendencia en la época de Vespignani por los proyectos que llevaron adelante; dos en Roma, el tercero en Florencia y el cuarto fuera de Italia, en África.

Gaetano Koch (1849-1910) es recordado por la intervención urbana que realizó en la Plaza de la República en Roma, donde construyó dos palacios porticados simétricos que conforman la exedra edificada en el entorno de las termas de Diocleciano entre 1887-1888. Se hizo cargo de continuar la construcción del Monumento a Vittorio Emanuele II luego de la muerte de Giuseppe Saccone. Koch diseñó también el palacio Boncompagni (1886-1890), actual embajada norteamericana al estilo *palazzo* renacentista, tipología que Vespignani aplicará, con presupuestos más modestos, en los colegios salesianos de la lejana Argentina.

Guglielmo Calderini (1837-1916) se destacó como profesor de la facultad de Ingeniería de la Universidad de Roma. Su estética es del eclecticismo más recargado, con obras como el Palacio de Justicia -proyectado en 1884- y que tendrá un largo proceso de construcción entre 1888 y 1910. Sus obras fueron calificadas como de estilo "umbertino", dado que bajo el reinado de Umberto I de Saboya (1880-1895) se promovió una estética teatral con elementos barrocos, góticos y renacentistas, combinación presente en algunas obras de Vespignani. Calderini también practicó un neorrománico ecléctico en la reconstrucción total de la iglesia de San Constanzo en Perugia y tuvo a su cargo la fachada de la basílica de San Pablo Extramuros iniciada en 1880, en la cual se combina una decoración de mosaicos estilo bizantino con un pórtico neoclásico.

Giuseppe Poggi (1811-1901) fue el encargado de desarrollar el nuevo plan urbano de Florencia en 1864, período en el que la ciudad se convirtió en la capital de Italia. Sus intervenciones urbanas se presentan como grandes escenografías y sus edificios en Florencia presentan una cierta estética contradictoria, ya que parecen inspirados más en el Renacimiento romano que en el florentino, donde se emplazaron.

En la Argentina, la arquitectura neorenacentista estuvo muy vigente en edificios de Estado y en proyectos privados a partir de Caseros, no sólo en Buenos Aires sino también en el interior, como el caso del Palacio San José en Entre Ríos y en variadas construcciones de capitales provinciales. Vespignani fue muy permeable al modelo del *palazzo* renacentista para los muros exteriores de sus colegios.

Los franciscanos también tuvieron arquitectos sacerdotes en la Italia de la época de Vespignani, como Serafino da Baceno. En lugar de misionar en América como Ernesto, da Baceno fue enviado a África; en Egipto construyó la catedral de Santa Catalina (1847-1856) para el vicariato apostólico de Alejandría, que también sirvió como iglesia conventual de los frailes.

La catedral tiene una estética neobarroca y es interesante mencionarla con relación a Vespignani porque podría tratarse a las claras de una arquitectura

italiana de trasplante o de traducción. En plena ciudad egipcia, representando a una congregación medieval de origen italiano, se proyecta esta iglesia más apropiada a la Roma barroca que al Egipto del Imperio Otomano.

Tanto da Baceno como Vespignani pueden inscribirse en una amplia tradición de arquitectos-sacerdotes que en Italia no son infrecuentes. En verdad, casi todas las órdenes tuvieron entre sus miembros a religiosos con doble vocación por la arquitectura. Ya señalamos que en el Río de la Plata el primer profesional que desembarcó en el siglo XVIII fue un jesuita de intensa actividad, Andrea Bianchi, que provenía del norte de Italia.

2.- HISTORICISMO ROMÁNICO-RENACENTISTA (Lámina 31)

La historiografía suele aludir a una supuesta renovación arquitectónica italiana en la segunda mitad del siglo XIX, aunque basada en la tradición historicista del medievalismo regional bajo el título demasiado amplio de “románico lombardo”. Clasificación difícil de definir por su utilización tan generalizada y amplia, se suele usar con frecuencia de este modo:

“El ambiente de renovación y búsqueda de una arquitectura nacional liderada en el norte por Camilo Boito, con quien seguramente don Bosco y Don Vespignani tuvieron contacto, fue lo que evidentemente despertó en Vespignani la necesidad de asociar su futura obra para la sociedad salesiana, con un lenguaje arquitectónico específico que transmitiera espiritualidad y fortaleza, para una congregación reciente y en expansión y que, a su vez, tuviera en sí implícito la idea de nacionalidad. Es por eso que encuentra en el románico lombardo -al cual a lo largo de su producción dará un toque personal-, el estilo que expresa claramente estas ideas que intentaría transmitir.” (Civalero, 2011, 238).

No podemos decir ni que Camilo Boito ni Vespignani hayan utilizado un llamado románico lombardo, porque en realidad se trataba de una tendencia de época en casi toda Europa, en donde se utilizaba un lenguaje que tenía algo del románico pero también del gótico y del renacimiento temprano.

Dice Nikolaus Pevsner (1902-1983) que un término más acertado para adjetivar este estilo, que busca la sencillez sin dejar de contener referencias al pasado histórico como forma de fortalecer un cierto espíritu nacional o regional, es el término *Rundbogenstil*, que proviene de Alemania. El retorno al renacimiento del *Quattrocento* difundió el uso de arcada, arcos de medio punto y logias con columnas. Pero no se trataba de una vuelta sólo al renacimiento temprano, sino que la moda incluía la evocación de otras etapas en forma simultánea:

“Otro modo, no renacentista, de reintroducir el arco de medio punto resultó del interés despertado por el Románico nórdico, el Románico italiano, el cristiano-primitivo y el Bizantino. Los alemanes acertaron al acuñar el término *Rundbogenstil* para

designar todas estas imitaciones como así también las del renacimiento italiano.” (Pevsner, 1988, 388 [1943]).

Camilo Boito fue uno de los principales difusores de esta estética como forma de busca de una arquitectura nacional italiana. Boito fue profesor en la Academia de Brera de Milán durante casi medio siglo, de 1860 a 1908, y el principal intelectual y teórico de la arquitectura del período de la unidad italiana. Escribió y practicó la restauración del patrimonio arquitectónico medieval con principios que exigían dejar bien en claro la diferencia entre el resto arqueológico original y la parte restaurada sin caer en falsificaciones del pasado, como era frecuente en la época.

En 1884 participó de la Exposición Internacional de Turín difundiendo sus ideas sobre restauración patrimonial y sobre su interés en hallar una arquitectura nacional italiana inspirada en raíces medievales y renacentistas, donde el románico era una fuente fundamental. Camilo Boito era hermano de Arrigo Boito (1842-1918), destacado en la escena musical italiana por ser libretista de Giuseppe Verdi (1813-1901). El mismo Camilo proyectó una casa de descanso para músicos que se convirtió en un referente de la arquitectura nacional italiana inspirada en el pasado medieval y renacentista. La Casa Verdi (1896-1899) es un referente que resulta familiar a la mirada de un rioplatense, en tanto el ladrillo a la vista y la sencillez de sus formas están presentes en tantos edificios eclesiásticos argentinos. Ejemplos de similar estética abundan en la Argentina.

En Buenos Aires, los proyectos de Juan Chiogna para la compañía Ítalo-argentina de electricidad imprimieron la imagen marcaría de la empresa, del mismo modo que lo hizo la arquitectura religiosa de Carlos Ciríaco Massa, que analizaremos en la tercera parte de este estudio. En el interior, la casa arzobispal de la ciudad de Córdoba (1944) es otro ejemplo de estética románica y moderna a la vez; tanto los edificios de Buenos Aires como los de Córdoba datan de la primera mitad del siglo XX, es decir muy posteriores a la Casa Verdi de Boito, pero evocan del mismo modo al medioevo con una sencillez volumétrica que se aleja del eclecticismo y se acerca a estéticas de vanguardia como el expresionismo arquitectónico.

La inclinación por la arquitectura románica como recurso más afín a la modernidad tanto por su versatilidad para adaptarse a las necesidades de las distintas tipologías edilicias de la revolución industrial como por considerarse el período más propiamente italiano, lo convirtió en un promotor de un estilo nacional basado en el medioevo. Boito alentó en sus clases y en sus textos

“a emplear amplia variedad de materiales escogidos no sólo por su interés visual, sino por la adecuación al papel que habían de representar. Se empleó mucho el ladrillo; a veces iba enlucido, aunque esto no se consideraba ‘honrado’. La piedra se utilizó para enmarcar ventanas y reformarlas. Sólo se permitían baldosas y baldosines coloreados como puros elementos decorativos. Cada elemento tenía que ser distintos y expresivo. Aunque los edificios podían ser complejos, el pensamiento planificador tenía que ser

directo y simple, más bien diríamos simplista. Boito proporcionó la base para la aceptación en Italia de las ideas del movimiento *Art and Crafts* y, en definitiva, del Estilo Floral y del Futurismo". (Middleton-Wattkin, 1982, 110).

La alusión a Boito como transición a las vanguardias por su estética historicista pero con una composición que tiende a los volúmenes simples, puede parecer exagerada. Sin embargo, cuando en la Parte III de esta investigación nos corresponda analizar la arquitectura de Carlos Ciríaco Massa, encontraremos puntos en común entre el románico y la vanguardia. Tal vez Vespignani -con su estética ecléctica pero con tímidas referencias a la renovación-, también podría haber sido considerado un paso previo al *art nouveau* o al estilo *Liberty*.

Ernesto Wille (1860-1913) fue un arquitecto alemán de gran prestigio y difusión en Italia. Aplicaba una decoración románica a viviendas con una espacialidad que ya tenía que ver con las vanguardias del siglo XX. Su obra fue ampliamente difundida en publicaciones de la época y, justamente, a un año de su muerte, en 1914, la revista *Emporium* publicó una amplia retrospectiva de la misma en un artículo muy ilustrado del crítico Roberto Papini (1883-1957).⁷³ Se consideraba a Wille un arquitecto que combinaba sabiamente la tradición con la vanguardia, evitando tanto la copia academicista como la monotonía "desesperante" del racionalismo.

La Revista *Emporium*, una de las primeras publicaciones gráficas de arte y arquitectura de Italia, posiblemente haya sido abordada por Vespignani en su estadía en Buenos Aires. Wille tuvo una profusa difusión en sus páginas. Vespignani utilizó también espacios simples con ornamentación románica en habitaciones auxiliares de las iglesias que diseñó.

Edoardo Arborio Mella (1808-1884) fue otro autor de inclinación románica. Mella se formó en Turín, se interesó en la restauración de edificios medievales de la región y trabajó con intensidad para la congregación salesiana, coincidiendo con los primeros años formativos de Ernesto Vespignani, lo que nos lleva a suponer que su estética bien pudo haber influido en la posterior obra del sacerdote salesiano. Mella restauró y remodeló edificios góticos y románicos y, en el caso de la catedral de Casale Monferrato, entre 1857 y 1861 remodeló la fachada, otorgándole de este modo una decoración nueva pero al estilo medieval.

Por encargo de Don Bosco construyó la iglesia de San Juan Evangelista (1878-1884) en la avenida Vittorio Emanuele II, n. 13 de Turín. Con campanario central, estética románica y fachada con revestimiento de listones horizontales en dos tonalidades que recuerdan a las catedrales de Siena y de Orvieto, la escala del edificio llama la atención por su gran tamaño en relación con las casas del entorno de la época de la inauguración.

⁷³ PAPINI, Roberto. "Edilizia Moderna: L'Architetto Ernesto Wille" (En: Revista *Emporium*. Año 1915. Vol. XL, no. 236, pg. 110).

En esta iglesia, Mella utilizó los mismos pintores y decoradores que utilizaría más tarde Vespignani en Buenos Aires, como por ejemplo el pintor Enrico Reffo, encargado de la decoración del presbiterio, de la nave central y del ábside de la iglesia de Mella, pero que también hizo aportes en la Basílica de María Auxiliadora y San Carlos Borromeo de Vespignani.

La iglesia de San Juan Evangelista está presente en todas las postales impresas que la congregación difundía a principios del siglo XX, con imágenes destacadas de obras de la congregación turinesa. Don Bosco invirtió en parcelas de la zona y en una iglesia monumental, convencido de que era un área de la ciudad que requería de una promoción social y religiosa. La iglesia tiene 60 m de largo por 22 m de ancho, y un campanario de 45 metros de alto. Posee tres naves, con la nave central del doble de ancho que las laterales.

Mella vivió en Turín en los mismos años que Vespignani se formaba en diseño arquitectónico. Además circulaban en la misma ciudad sus manuales de arquitectura académica. En el obituario de Mella publicado inmediatamente después de su muerte, el Boletín Salesiano de Turín detalla que dejó textos para la enseñanza de la arquitectura con los que seguramente estudió Ernesto: “*Elementi di architettura archi-acuta o gotica*” (1857) y “*Elementi di architettura Romano-Bizantina, lombarda.*” (1885).⁷⁴ Es muy probable, decíamos, que Mella haya sido profesor de Vespignani o que, por lo menos, sus textos de arquitectura hayan influenciado en el joven salesiano. Ambos dependían de la congregación y se dedicaban a la misma labor de arquitectura religiosa.

Otro arquitecto salesiano de la época de Vespignani, aunque algo más joven, fue el coadjutor y más tarde sacerdote Giulio Valotti (1881-1953). Es necesario aclarar que el coadjutor es un colaborador de la congregación que, sin haber obtenido el orden sacerdotal, se encarga de las múltiples tareas que permiten que la congregación funcione. Este desempeño fue promovido por el mismo Don Bosco en una época que la denominación de fraile o hermano podría haber sido motivo de persecución religiosa en la Italia de la segunda mitad del siglo XIX. Los coadjutores fueron muy apreciados por el fundador, que les otorgó el privilegio de ponerlos al mismo nivel jerárquico que a los sacerdotes consagrados.

Giulio Valotti no conoció a Don Bosco y es poco probable que haya influido en la formación de Vespignani; cuando comenzó a producir proyectos, el romañolo ya estaba en América en el auge de su carrera. No obstante, fue estimulado en su carrera arquitectónica por la misma autoridad que impulsó a Vespignani, el sucesor de Don Bosco en la conducción de la congregación: Don Miguel Rua.

En consecuencia, nos referiremos a Valotti porque, además de tener en común el mismo auspiciante, hallamos entre los papeles privados de Vespignani algunas “*cartoline illustrate*” con diseños que pudieron haber sido tenidos en cuenta para algunas obras posteriores. Valotti ingresó en la congregación siendo un niño, y de muy joven –en los inicios del siglo XX–, se hizo cargo de la Oficina de Ingeniería Técnica en Turín. Los salesianos turineses refieren que

⁷⁴ *Bolletino Salesiano. Oratorio Salesiano. Anno VIII (2). Torino. 2-1884.*

llevó adelante una labor prolífica coronada por una cincuentena de edificios religiosos y escolares en el Piamonte. Además realizó una de las ampliaciones de la basílica matriz de los salesianos en Turín.

Una de las postales halladas entre los papeles de Vespignani en el Archivo Central Salesiano, muestra en el anverso la imagen de un edificio en esquina que ofrece en la ochava un cuerpo con torre central a manera de espadaña, y cuyos vanos son ventanas geminadas. Este cuerpo corona con un techo a dos aguas con una cruz en la cúspide. Al parecer se trata de una capilla de la que salen a ambos laterales dos alas con un edificio aparentemente escolar. El epígrafe de la imagen dice:

*“Ricreatorio Educativo MICHELE RUA
alla Barriera di Milano-Torino
Progetto in costruzione”*

En el anverso de la postal se indica a pie de imprenta el siguiente domicilio: (Borgata Monterosa) – Strada Campagnette, N. 271. El proyecto se llevó a cabo con feliz conclusión en *Barriera di Milano*, un suburbio de Turín que a principios del siglo XX crecía rápidamente como consecuencia del desarrollo industrial de la ciudad. El centro educativo Miguel Rúa es hoy un destacado centro educativo salesiano y punto de referencia monumental del barrio.

La obra refleja la influencia de Camilo Boito aun tardíamente, entrado ya el siglo XX, y se corresponde con fuentes estilísticas similares a los edificios educacionales de Vespignani: la tipología de *palazzo* renacentista pero con una ornamentación de ladrillo de vista rojizo que también lo aproxima al románico de la Lombardía.

La gran diferencia entre Valotti y Vespignani es la forma de componer los módulos religiosos y educacionales. Valotti colocó la iglesia en uno de los ángulos de la manzana, más precisamente en la ochava, configurándola en el eje de simetría de donde salen las alas del establecimiento escolar. En cambio, Vespignani solía colocar el templo en uno de los laterales del colegio hacia una de las esquinas de la manzana, pero no en ochava sino con la misma orientación de la fachada del colegio. Tales son los casos de los colegios de Almagro, Salta, Santa Fe, y Córdoba, entre otros.

Por otra parte, el conjunto edilicio de Valotti fue erigido entre 1921 y 1922, cuando casi toda la obra de Vespignani ya estaba proyectada. Si bien el edificio fue muy afectado por los bombardeos de la segunda guerra mundial, a partir de los años 50 fue reconstruido y ampliado, pero estas reformas no alteraron la estética general. En cambio, en varios de los edificios escolares de Vespignani en la Argentina, las sucesivas reformas y ampliaciones no siempre respetaron el proyecto original del autor.

3.- ESTILO FLOREALE O LIBERTY (Lámina 32)

Dos arquitectos contemporáneos a Vespignani se presentan como los más avanzados de la época, aunque sus obras parezcan pálidas frente a otros arquitectos innovadores de otras latitudes de occidente como Sullivan, Loos o Wagner. Se trata de los arquitectos Ernesto Basile y Raimondo D'Aronco (1857-1932).

En el caso de Basile, su carrera se desarrolló mayormente en la isla de Sicilia. Era hijo de un prestigioso arquitecto neoclásico, Giovanni Battista Basile (1825-1891). Ambos autores, padre e hijo, dejaron edificios civiles y religiosos en Sicilia. La obra de Giovanni, si bien es neoclásica en los edificios civiles, es ecléctica en los edificios religiosos. Su hijo Ernesto, en cambio, quedó a medio camino entre la tradición académica y la inquietud del *Liberty* italiano.

Puesto que es muy probable que los Basile hayan tenido algún punto de contacto con Ernesto Vespignani en el paso que éste tuvo por la Oficina Técnica de los salesianos en Randazzo justo antes de iniciar su viaje a América, nos referiremos brevemente a algunas de sus obras.

La fachada del ala nueva del *palazzo* de Montecitorio en Roma, actual cámara de diputados italiana, obra de Ernesto Basile, puede ser un ejemplo. Si bien fue proyectado en la época del Barroco por Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), el edificio tiene un ala agregada que fue diseñada por Basile entre 1902 y 1918 y que, aunque tardíamente, intenta una vía de escape al historicismo ortodoxo del siglo XIX.

Basile tiene además numerosas obras en Palermo y en el resto de la isla de Sicilia, de una estética historicista mesurada y con tendencia a cierta geometrización que podemos advertir tímidamente en algunos elementos ornamentales de colegios de Ernesto Vespignani. Sin embargo, el aspecto más innovador de Ernesto Basile se muestra en dos casas edificadas en Palermo, la Casa Basile (1903-04) y la Casa Fassini (1906), de avanzadas líneas *Liberty*.

En la obra de Vespignani, aunque no con cierto esfuerzo, se pueden hallar algunos intentos de escapar al formulismo historicista proponiendo estéticas más afines al *Liberty*. Las guardas geométricas que decoran los antepechos de ventanas y de algunos tímpanos de sus edificios son vuelos poéticos de un *Flo reale* muy contenido.

Algunos entrelazados geométricos de la fachada del colegio San Francisco de Sales de Almagro, en la esquina de las avenidas Hipólito Yrigoyen y Yapeyú, pueden ser vistos como ejemplos de cierto intento de aproximación a un *Liberty* muy mesurado, equivalente a algunas de las obras de Basile. Otros dos casos de la misma tendencia son la fachada del colegio Pío IX, actual sede de la Inspectoría en la esquina de las calles Don Bosco y Yapeyú, y parte del frente que da sobre la calle Yapeyú entre la calle Don Bosco e Hipólito Yrigoyen, en donde actualmente funciona la librería salesiana. Ambas obras fueron concluidas *post mortem* por Florencio Martínez, pero inspiradas en dibujos previos de Vespignani.

Otra razón para vincular a Vespignani con Basile es el interés que tuvo el siciliano por la arquitectura medieval, especialmente en lo que hace a la presencia normanda en la isla, historicismo poco frecuente y que se podría rastrear en la obra de Vespignani. El salesiano ofrece como decoración entrelazados geométricos que podríamos asociar al arte bárbaro de los normandos, germanos o lombardos. Redes, rombos, guardas treboladas, dobles cadenas y entrelazados geométricos de cemento en el friso de algunos frentes -como por ejemplo en el frente del colegio San Francisco de Sales de Almagro-, se encuentran en patrones decorativos que corresponden al arte germano cristiano, celta o lombardo (Speltz, 1950). También se lo puede vincular con el primer arte bizantino presente tanto en Rávena, su provincia natal, como en la Sicilia de Basile.

Como veremos en el apartado 5.5, “Imágenes del archivo personal de Ernesto Vespignani”, el salesiano atesoraba numerosas imágenes de arte cristiano primitivo y bizantino de Italia. La ciudad de Palermo en Sicilia, por ejemplo, ocupa el tercer puesto en el ranking de cantidad de postales que figuran entre los bienes personales del arquitecto, y 30 de ellas corresponden a la *Capella Palatina* en el mismo palacio real de los reyes normandos en Sicilia.

Mencionamos al padre de Ernesto Basile, Giovanni Battista Basile, quien es el autor de la catedral de Acireale en la provincia de Catania. Esta, que podría haber sido visitada por Vespignani en su paso por la isla, fue diseñada en 1889 en un estilo ecléctico con elementos góticos y románicos y recarga decorativa barroca.

Raimondo D’Aronco nos interesa en tanto fue el arquitecto jefe de la “*Prima Esposizione Internazionale d’Arte Decorativa Moderna*” de Turín de 1902. Además de presentar obra en esta misma exposición, D’Aronco se encargó de supervisar que todo lo presentado fuera original y no imitación. Además diseñó para esta exposición –con una audacia poco frecuente- el acceso y el vestíbulo al predio ferial. Esta exposición fue la primera de carácter internacional realizada en Turín y se dedicó exclusivamente a la ornamentación. Fue una muestra muy comentada en revistas de época, incluso con imágenes esclarecedoras por difundir propuestas modernistas que en Italia no abundaban, mientras que sí estaban presentes en Francia y Austria.

En consecuencia, la exposición despertó el interés de decoradores y arquitectos de toda Europa pero, en especial, de los del norte de Italia. Las propuestas modernistas *Liberty* inspiradas en la *sezesión* austríaca y el *art nouveau* de Francia, no podían dejar de llamar la atención de Vespignani, aunque el salesiano ya se encontraba instalado en la lejana Buenos Aires.

D’Aronco terminó radicado en Turquía, donde realizó obras para el sultán Abdul Hamid II (1842-1918) y convirtiéndose en el iniciador del estilo *Liberty* en Estambul. Tal vez sea demasiado establecer un vínculo fuerte entre la obra de D’Aronco y la de Vespignani, pero baste observar el siguiente detalle usualmente inadvertido en los comentaristas de la obra del salesiano:

Obsérvese con atención el diseño de las puertas laterales de acceso a la cripta de la Basílica de María Auxiliadora y San Carlos Borromeo para convenir un lazo entre las inquietudes *Liberty* de la época y la obra del salesiano. Posiblemente esas puertas hayan sido dibujadas por su colaborador más íntimo en escultura y broncearía, Quintino Piana; el mismo Piana que diseñó para Vespignani las clasicistas puertas de la basílica de Nuestra Señora de los Buenos Aires. No es raro que el clásico Piana haya aceptado sugerencias de Vespignani para aplicar en esas puertas un trabajo de mayor vuelo imaginativo.

Según Bruno Zevi, tanto Ernesto Basile como Raimondo D'Aronco involucionaron en la etapa final de su trayectoria hacia la ortodoxia historicista. Y la falta de actualización en su madurez de los dos autores más audaces de Italia en su juventud, hizo que las tendencias vanguardistas en Italia se retrasasen aún más. Ni Basile ni D'Aronco construyeron puentes hacia las vanguardias. Mientras, en Francia y en Alemania el racionalismo y otras tendencias antitéticas al academicismo decimonónico comenzaban a surgir:

“La arcana belleza de la arquitectura de Basile y la fervorosa imaginación de D'Aronco no estaban arraigadas en una cultura capaz de sostenerlas, de difundirlas y, por último, de trascenderlas en tu temática.” (Zevi, 1957, 242).

Podría establecerse un paralelismo entre la regresión de estos dos autores italianos en sus últimos años con el retroceso estilístico evidente entre Vespignani y su discípulo Florencio Martínez. A su muerte en 1925, Vespignani dejó un legado ecléctico que su discípulo Martínez se encargó de difundir en forma “congelada” y sin evolución estilística hasta la segunda mitad del siglo XX, como quien difunde estilos de un catálogo en donde el cliente podía elegir formas fosilizadas. Florencio Martínez ofrecía a sus clientes:

“multitud de edificios relacionados con el Arte Eclesiástico. Enorme es la cantidad de Catedrales, Iglesias, Capillas, riquísimas y modestas, Casas parroquiales, Colegios, Seminarios, Mausoleos, Altares, Monumentos y muebles de iglesia, etc. que desde entonces se han proyectado y realizado con las características de la Escuela del Vespignani”.⁷⁵

Giuseppe Sommaruga (1867-1917) nacido en Milán, fue alumno de Boito en la Academia de Brera. Su obra se dio a conocer en Turín en 1890 al obtener el primer premio del Concurso Internacional de Arquitectura entregado en esa ciudad, justamente en épocas en las que Vespignani estaba en plena etapa de formación. Se dice que Sommaruga es uno de los representantes más personales del estilo *Liberty* y se considera el Palacio Castiglioni (1901-1903) el mejor ejemplo de ese movimiento renovador. Incluso se llegó a afirmar que fue un precursor del futurismo cuando le tocó experimentar con la arquitectura funeraria al diseñar el Mausoleo de Faccononi en Sarnico (1907). Bruno Zevi lo

⁷⁵ Fragmento de una “Carta publicitaria” firmada por Florencio Martínez en 1938 y mimeografiada. Se estima que copias de esa misma carta fueron distribuidas a potenciales clientes en diversas congregaciones y obispados hasta entrada la segunda mitad del siglo XX. Cfr. Carta completa en Cap. 8.

considera como un pálido reflejo de movimientos más audaces ya iniciados en Europa con varios años de anterioridad.

Gino Coppedé (1866-1927), arquitecto, escultor y decorador, nació en Florencia, ciudad en donde estudió artes decorativas y más tarde obtuvo el título de profesor de diseño arquitectónico en la Academia de Bellas Artes. Realizó numerosas residencias “villas” en donde se ubica a medio camino entre un románico expresivo y el modernismo. Vespignani pudo tomar como ejemplo esas villas para sus proyectos de complejos edificios en las afueras de Buenos Aires, como fueron los casos de los ubicados en Ramos Mejía y Bernal.

Por último, nos queda mencionar a Mario Ceradini (1864-1940), destacado arquitecto muy vinculado a la congregación salesiana, que expresó tendencias que se ubican entre el historicismo románico renovador de Boito y tendencias *Liberty* moderadas. Ceradini fue contemporáneo de Ernesto Vespignani en Turín, donde desarrolló gran parte de su carrera profesional y docente. La historiografía italiana reciente vincula en forma directa a Ceradini con los dos arquitectos salesianos más relevantes que operaron en América en la misma época con otras obras trascendentes para el continente: Vespignani en el Cono Sur y Buscaglione en Colombia:

"La Orden contó entre sus hermanos también a algunos arquitectos -entre ellos Ernesto Vespignani y Juan Buscaglione-, pero la congregación siempre mantuvo una posición muy abierta al diálogo con los diferentes integrantes de la sociedad y la cultura de las áreas en la que se insertaba, garantizándoles una libertad absoluta a sus colaboradores en el diseño de sus iglesias, instituciones y escuelas.

Por esta razón los emprendimientos edificios salesianos presentan un horizonte estilístico de composición amplia, donde el único denominador común es la búsqueda de la inculturación en las sociedades donde se insertaba." (Spesso 2010, 491).⁷⁶

En el ámbito académico, Ceradini fue profesor de dibujo arquitectónico, vocación docente que compartía con Vespignani, aunque no nos consta si también compartieron claustros en Turín. Además, Ceradini llegó a ser

⁷⁶ Traducción del tesista del original:

"L'Ordine annoverava fra i suoi confratelli anche alcuni architetti -fra i quali Ernesto Vespignani e Giovanni Buscaglione- ma mantenne una posizione sempre molto aperta al dialogo con le diverse componenti sociali e culturali delle zone in cui si inseriva, garantendo un'assoluta libertà ai suoi collaboratori nella scelta dei progettisti di chiese, istituti e scuole.

Per questo motivo le imprese edilizie salesiane presentano un orizzonte stilistico assai vasto e composito, ove l'unico denominatore comune riscontrabile è proprio quello del perseguimento dell'inculturazione." (Spesso, 2010, 491)

presidente de la Academia Albertina y director de la primera Escuela Superior de Arquitectura de Turín entre los años 1931 y 1935.

En los inicios de su carrera en Turín, Ceradini tuvo que pedir el auxilio de otros colegas para firmar sus proyectos, ante algunas controversias de su época que cuestionaban los títulos otorgados por la Academia Albertina. De allí surgen algunas dudas con respecto a las atribuciones de sus obras. En Turín se le atribuye la Casa Caviglia (1899) en la calle Pellico 24, de 1899, y la Casa María (1900) en la Vía Rossini 12. Como arquitecto teórico, Ceradini es también autor de libros como *“Arte Aristocrática en Società Democratica”* publicado en ocasión de la Exposición Trienal de Bellas Artes de Turín de 1896.⁷⁷

De origen veneciano, Ceradini realizó numerosas obras fuera del Piamonte, en Europa central y del Este. En Eslovenia, vecina al Véneto, su lugar de formación, se le atribuye el diseño definitivo del santuario de María Auxiliadora de Rakvonik, cerca de Liubliana, capital de la República de Eslovenia, y construida entre 1904 y 1924. La obra guarda una extraordinaria similitud con la iglesia homónima de Vespignani en la ciudad de Córdoba en la Argentina, y por eso hemos catalogado esta obra como de atribución errónea a Vespignani.

Ceradini es también autor de la iglesia de San José en Przemyśl en Polonia, a cargo de los salesianos. Construida entre los años 1912 y 1925, el veneciano utilizó fuentes estilísticas vinculadas al gótico y a tendencias regionalistas tradicionales de Polonia. Por ejemplo, una de sus torres de la iglesia de Ceradini guarda similitud con las torres de la iglesia de Santa María en Cracovia. Otra iglesia del autor en Polonia es la dedicada a Nuestra Señora de los Pobres.

Si bien el origen de esta iglesia es de la primera mitad del siglo XIV vinculada al monasterio de los Dominicos en Oświęcim, el complejo edilicio fue reconstruido por los salesianos en los inicios del siglo XX. En 1898, los salesianos se hicieron cargo del monasterio dominico que estaba en estado ruinoso. El área residencial del complejo fue demolido y un nuevo diseño de Mario Ceradini se comenzó a ejecutar entre los años 1900 y 1906. Además del edificio, el italiano diseñó mobiliario y la decoración del interior. En 1904, el altar mayor fue decorado con una imagen de María Auxiliadora realizada en Turín. En 1907, la imagen italiana fue reemplazada por otra modelada por un escultor local. Luego de una larga interrupción debida a conflictos bélicos y la llegada del comunismo, la reconstrucción fue retomada entre los años 1975 y 1984.

Ya en su madurez, en 1929 Ceradini se encargó de ampliar la basílica de María Auxiliadora de Turín, con motivo del traslado de los restos de Don Bosco desde Valsalice a Valdocco. Dejamos para el final la obra que más nos interesa de Ceradini. Se trata de la iglesia de *Santa María Liberatrice*, a cargo de los salesianos, ubicada en el barrio de Testaccio, en Roma. Construida entre 1906 y 1908 -mientras Vespignani edificaba el santuario de San Carlos en Almagro-, se trata también de una iglesia en un suburbio obrero.

⁷⁷ Fuente: Instituto Politécnico de Turín. <http://www.polito.it/>, consultada el 21-5-2016.

Tanto la iglesia romana como la de Almagro fueron construidas por los salesianos en entornos que requerían de cierta promoción social y cultural. En el caso de Buenos Aires, el arzobispo de entonces le había pedido a la congregación que se hiciera cargo de una parroquia venida a menos en Almagro; en el caso romano, el alcalde Ernesto Nathan le había solicitado al pontífice y obispo de Roma, Pío X, que promoviera la zona con una parroquia nueva.

La iglesia tiene una estética románica, con revestimiento en ladrillo y mármol travertino. La imponente fachada ofrece tres portales con arcos de medio punto y está ornamentada en la parte superior por dos grandes círculos con mármol africano y mosaicos con los escudos de armas de Pío X, y una ventana con parteluz. El interior del cortejo se divide en tres naves. Según el historiador de la arquitectura italiana Marco Spesso:

“La parroquia de Testaccio, realizada gracias a los Salesianos, es un documento de carácter excepcional, ya que muestra la convergencia, aunque indirectamente, entre las proposiciones de Pío X y el catolicismo Democrático de Fogazzaro. (...)”

La obra de Ceradini, moderadamente modernista, es todavía poco conocida, aunque fue muy prolífica. Ceradini fue el creador de una arquitectura sagrada que anticipó algunos de los motivos de debate cultural del espacio litúrgico desencadenados posteriormente por el Concilio Vaticano II, como –a título ejemplificativo- se ve en un examen de una obra que es un modelo de todos los elementos propios del pontificado de Pablo VI: la nueva basílica de la Anunciación, construida en Nazaret (1959-1969) por Giovanni Muzio. (Spesso, 2010, 491-494).⁷⁸

4.- ARQUITECTURA DE INGENIERÍA (Lámina 33)

El ingeniero Alessandro Antonelli fue el Eiffel italiano, y en tanto proyectó su obra cumbre en Turín, la *Mole Antonelliana*, no puede ser evitado al analizar la obra de Ernesto Vespignani. Profesor en la Academia Albertina de Turín entre 1836 y 1857, fue el referente de toda una generación de arquitectos piemonteses.

⁷⁸ Traducción y adaptación del tesista del original:

“La parrocchia di Testaccio, quindi, costituisce un documento di un’eccezionale, seppur indiretta, convergenza, realizzatasi grazie ai Salesiani, fra le proposizioni di Pio X e il Cattolicesimo democratico di Fogazzaro.

(...)

L’atteggiamento moderatamente modernista di questo ancora poco noto –ma assai prolifico- creatore di architetture sacre anticipò alcuni motivi del dibattito culturale sullo spazio liturgico innescato dal Concilio Vaticano II, come –a titolo esemplificativo- è riscontrabile dall’esame dell’opera che, paradigmaticamente, più di molte altre sembra possedere tutti i segni propri del pontificato di Paolo VI: la nuova basilica dell’Annunciazione, costruita a Nazareth (1959-69) da Giovanni Muzio. (Spesso, 2010, 491-494)”

Por su epistolario personal, testimonios y referencias de contemporáneos, se dice que Ernesto Vespignani

“entre sus maestros recordaría a Alejandro Antonelli, quien fue el creador de la famosa Mole Antonelliana de 167 m. de altura, construida en Turín, y a sus discípulos Leandro y Crescentino Caselli.” (Maurin 2014, 159).

Antonelli fue incluso un precursor de Eiffel, puesto que en 1862 ya había elevado la cúpula de San Gaudencio, en Novara, de 121 metros de altura, y en 1863 la mencionada *Mole Antonelliana* (de 167,5 metros, es decir que la superaba en poco más de 46), recuperando la tradición gótica de las nervaduras pero con nuevas tecnologías del hierro, un cuarto de siglo antes que se erigiera, en 1889, la torre de París.

Si analizamos en detalle la Mole, es evidente que podríamos haber incluido al autor en cualquiera de los otros grupos que mencionamos. Su verticalidad alude evidentemente al gótico, su basamento peristilo al clasicismo y la audacia de sus curvas, antecedente del *Liberty*. Sin embargo, lo ubicamos en este grupo porque tal vez lo haya marcado a Vespignani más como ingeniero que como arquitecto.

Según Zevi, si Antonelli no trascendió en la misma medida que Eiffel, pese a ser su precursor, se debe a que no contó con la atmósfera artística y la poética experimental de las que sí se benefició la torre Eiffel en el París de fines de siglo. Sin embargo, incluso hoy, en pleno siglo XXI, se lo juzga de este modo:

“El arquitecto turinés conseguirá algunas de las obras donde la arquitectura y la ingeniería se funden simbióticamente en pro de lo fantástico. Se ha hablado de la megalomanía de Antonelli, pero ha de tenerse en cuenta que el roce con esta locura es o ha llevado a personas como Napoleón, Eiffel, Miguel Ángel... a rutas que han hecho posible el desarrollo de la civilización.” (Buendía, 2004, 178).

Para Ernesto Vespignani, Antonelli fue el paradigma del ingeniero civil de la modernidad, tanto por su genio en el cálculo y diseño de estructuras industriales, como por la estética academicista con la que supo envolver los adelantos técnicos de la Revolución Industrial.

El vínculo entre Antonelli y Vespignani merece una aclaración. Es posible que Ernesto haya conocido personalmente al autor de la *Mole*; sin embargo, la diferencia generacional era notable. Vespignani se había recibido de maestro de dibujo en 1881 en Módena, y Antonelli fallecería en 1888 en Turín. Entre ambos arquitectos había una diferencia de edad de 63 años. No obstante, es posible que el colaborador preferido de Antonelli, Crescentino Caselli, haya sido un puente intelectual y amistoso entre ambos. Caselli, renombrado arquitecto-ingeniero del Piamonte es, con frecuencia, citado por Vespignani como su maestro y mentor en Turín.

Caselli, a su vez, fue alumno y colaborador de Antonelli, y eso avala la relevancia que tiene un manuscrito hallado en el Archivo Salesiano de Buenos Aires y fechado en Fubine, en el Piamonte, el 1 de diciembre de 1925, poco tiempo después de la muerte de Vespignani. El texto, aparentemente un discurso apologético de Caselli hacia Vespignani, refiere las influencias de Antonelli en la obra del salesiano:

"En sus obras se aprecia que no desaprovechó su juventud en Turín, donde recientemente Alessandro Antonelli había construido el más grande y más racional ejemplo de moderna arquitectura monumental. Como Antonelli, Vespignani también buscó la belleza en la buena configuración del entorno y del impulso de la línea vertical."⁷⁹

Caselli era un ingeniero muy destacado en Turín, al punto de ser quien culminó el edificio más famoso de la ciudad, la *Mole Antonelliana*. Con una obra prolífica en arquitectura hospitalaria y en estructuras livianas, comenzó a enseñar en la *Accademia Albertina* en 1881, posiblemente al mismo tiempo que Ernesto Vespignani haya comenzado a frecuentar la institución de manera informal. Además, fue un teórico y crítico de la arquitectura que desplegó su pensamiento en varios artículos en revistas especializadas de Turín como "Ingeniería Civil" y "*L'Architettura Italiana*", de la que llegó a ocupar el cargo de director.

Vespignani conocía su pensamiento estético; además es posible que haya estudiado cálculo de estructuras con ayuda de Caselli, quien no sólo era profesor en la materia en la etapa formativa del salesiano en Turín, sino que además era un activo inventor y matemático. La influencia de Caselli está presente en Vespignani en tanto que para elevar las basílicas de San Carlos y de Nuestra Señora de los Buenos Aires se hizo necesario un conocimiento profundo del cálculo de estructuras. El vínculo profesional y amistoso entre Caselli y Vespignani queda de manifiesto en la correspondencia entre ambos y en un manuscrito de Caselli fechado varios meses después de la muerte de Ernesto. Crescelli afirma sobre la estética de Vespignani:

"Sus ideas artísticas parten de la antigüedad y de su propia invención sin tener ninguna escuela en particular. Estudió profundamente la arquitectura antigua pero nunca fue un imitador servil como lo son muchos proyectistas de hoy. Se inspiró de ejemplos para sus obras tomados del Renacimiento, del

⁷⁹ Carta manuscrita del Archivo Salesiano de la Inspectoría de Buenos Aires. Caja 151.4 fechada 1-12-1925 "Vespignani, Ernesto." (traducción del tesista con ayuda del profesor Franco Petrosemoló). El original italiano dice así:

"Dalle sue opere si indovina che egli non ha vissuto inutilmente la sua gioventú a Torino dove di recente Alessandro Antonelli aveva edificato ciò che di piú grande e di piú razionale vanta la moderna architettura monumentale. Come l'Antonelli il Vespignani ricercó la bellezza nella buona configurazione dell'ambiente e nello stancio della linea verticale."

Románico, del Gótico, como también del Bizantino, pero su forma de componer fue siempre espontánea y personal en sus estructuras estáticas, funcionales y decorativas.”⁸⁰

Giuseppe Mengoni, autor de la Galería Vittorio Emanuele II (1865) de Milán, y los ingenieros Emanuele Rocco y Ernesto di Mauro, autores de la Galería Umberto I de Nápoles (1887-1890), son otros ejemplos de ingenieros que expresan una arquitectura de la era industrial en hierro y vidrio como la que había propuesto Joseph Paxton en 1851 en el Palacio de Cristal de Londres. Mengoni se podría haber incluido también en el grupo de los eclécticos clasicistas, por el tratamiento de la fachada de la galería de Milán hacia la plaza del Duomo, con fuentes estilísticas basadas en el *Quattrocento* Lombardo e incluso de Padua.

Vespignani tomará estos ejemplos y, aunque no desarrolló la tipología comercial, las grandes estructuras metálicas estarán presentes en su obra en especial en lo que hace al diseño de las grandes aberturas en hierro de sus iglesias. La amplitud de iglesias como las basílicas de San Carlos, la de Nuestra Señora de los Buenos Aires o la de Colonia Vignaud, no pueden entenderse con un Vespignani sin conocimientos de ingeniería civil moderna, de uso del hierro, del acero y del hormigón armado. Tal vez una diferencia específica de Vespignani frente a otros arquitectos religiosos de su época es su conocimiento ingenieril poco frecuente en arquitectos academicistas:

“Por lo que se refiere a los nuevos materiales, el hierro, y a partir de 1860, el acero, hicieron posible cubrir espacios mucho más anchos que antes, construir a mayor altura y desarrollar plantas de mayor flexibilidad que hasta entonces. El cristal, empleado conjuntamente con el hierro y el acero, permitía al ingeniero hacer que techos enteros y paredes enteras quedaran transparentes. El hormigón armado, introducido a fines del siglo, combina la fuerza de la tensión del acero con la fuerza de la pesadez de la piedra. Los arquitectos sabían poco de estas cosas; las dejaron en manos de los ingenieros.” (Pevsner, 1968, 389 [1943]).

Finalmente, nos tenemos que referir al conde Carlo Ceppi, una de las figuras ausentes en la historiografía en relación con la obra de Ernesto Vespignani. Sin embargo, es uno de los autores que tal vez más haya influido en la obra del salesiano.

⁸⁰ Carta manuscrita del Archivo Salesiano de la Inspectoría de Buenos Aires fechada 1-12-1925. Caja 151.4 “Vespignani, Ernesto.” (traducción del tesista). El original italiano dice así:

“Egli derivó i suoi concetti di arte dallo antico e del culto di sua iniziativa, privo come fu di ogni scuola o maestro ufficiale; studiò e conobbe intimamente la architettura antica; ma non ne fu mai un servile imitatore come lo sono ancora molti stilisti di oggi.

Egli trasse lo spunto alle sue opere, ora dal Rinascimento, ora dal Romanico, ora dal Gotico, ed anche dal Bizantino; ma la sua composizione fu sempre spontanea e personale nel suo organismo statico, funzionale e decorativo.”

Ceppi es muy difícil de ubicar dentro de las tendencias esquematizadas anteriormente porque, por un lado, tiene varios *palazzi* insertos en la tradición renacentista, pero por otro lado colaboró con su maestro, Alessandro Mazzucchetti (1824-1894), ingeniero especializado en obras ferroviarias, en una obra cumbre como la terminal de trenes de Turín de *Porta Nuova*. Finalmente, también ofrece arquitectura religiosa inspirada en las fuentes medievales y en las clásicas.

Acorde con el clima de la revolución industrial en Italia, en donde el hierro y el vidrio eran los materiales de la modernidad, su proyecto más emblemático fue la ya mencionada principal terminal ferroviaria de Turín, *Porta Nuova* (1863-1866). El nuevo medio de transporte que revolucionaba Europa exigía una tipología inexistente hasta el momento.

Las terminales ferroviarias solían ser complejos edificios de dos cuerpos; un módulo frontal a la ciudad en donde se atendía al pasajero con salas de espera, venta de pasajes, baños y gastronomía, y un módulo posterior que hacía de interface entre el mundo terrestre y el mundo del hierro: las plataformas o andenes.

Mientras que el primer módulo solía responder a estéticas academicistas, por lo general, de ecléctico neoclasicismo, las cubiertas de las plataformas eran de hierro y vidrio con formas que recordaban los grandes espacios abovedados termales de la antigua Roma, pero de mayor transparencia. En el caso del proyecto de Mazzucchetti y Ceppi, *Porta Nuova* recuerda la tradición clásica por su frente con arcadas y bóvedas de medio cañón romanas. Ceppi, además, realizó varios edificios civiles en Turín en la tipología del *palazzo* renacentista: los *palazzi* Ceriana (1878), Ceriana-Mayneri (1884) y Ceriana-Racca (1887). Si bien estos edificios son de corte historicista, ofrecen líneas clásicas depuradas.

Finalmente también experimentó, aunque tímidamente, como los demás autores italianos mencionados en su momento, con las tendencias modernistas de fin de siglo con el *Palazzo Bellia* (1898), en donde utilizó por primera vez en Turín el hormigón armado para un edificio civil. Ya en sus últimos años, se adelantó a una tipología que recién se desarrollaría en la segunda posguerra con autores como Pier Luigi Nervi (1891-1979), al edificar un estadio polideportivo en 1911, que se demolería en 1946.

En relación a Ernesto Vespignani, lo que más nos interesa de Ceppi es su inicial interés en la arquitectura religiosa. Construyó la parroquia de San Joaquín entre 1876 y 1882, en la cual se puede ver la influencia de Camillo Boito por el tratamiento de su fachada con elementos románicos y sutiles referencias al gótico, y por el cromatismo y la textura del ladrillo a la vista. Entre la Casa Verdi de Boito y la parroquia de San Joaquín hay diferencias, pero también abundan las similitudes: el rojo del muro de ladrillo y el blanco de la piedra que enmarcan la aberturas y elementos decorativos con arcos trilobulados que recuerdan sutilmente el gótico veneciano.

Cerca del barrio salesiano de Valdocco, diseñó el pórtico neoclásico del Santuario de la *Consolata*, y las capillas elípticas de complejidad barroca que rodean el santuario, con prolífera decoración y uso de variados materiales suntuarios.

Ceppi es también autor de la Iglesia del Sagrado Corazón de María [*Sacro Cuore di Maria rifugio dei peccatori*] (1887), hoy denominada “Basilica del Sacro Cuore Immacolato di Maria” en un barrio de clase media baja de Turín, San Salvario, detrás de la principal terminal ferroviaria de su autoría. La iglesia fue parcialmente destruida en bombardeos durante la segunda guerra mundial en los años 1942 y 1943, pero reconstruida entre 1947 y 1955 con fidelidad a los planos originales.

El diseño de la iglesia presenta evidentes similitudes con la obra de Vespignani, “Nuestra Señora de Buenos Aires” del barrio de Caballito. La diferencia es de escala; mientras que la iglesia de Turín es más modesta en dimensiones e impacto visual en el entorno, la de Buenos Aires tiene campanarios de 75 metros de altura y una ubicación que permite la valoración visual con adecuada distancia.

El exterior de la iglesia turinesa tiene la misma composición que la de Buenos Aires. Doble campanario rotado en su eje de tres naves con capillas laterales que surgen de las paredes laterales sinuosas, incluso la paleta cromática del revestimiento es idéntica por su monocromía grisácea.

La planta de la iglesia de Turín se desarrolla en módulos octogonales que se repiten tres veces conformando igual cantidad de tramos. En cambio, la iglesia de Buenos Aires tiene cuatro tramos octogonales. En ambas iglesias sobresalen capillas laterales hexagonales de la que sobresalen a su vez tres lados del hexágono, pero mientras que en la de Turín hay seis capillas laterales (tres de cada lado), en la de Buenos Aires hay ocho (cuatro de cada lado). En la Basílica de María Auxiliadora y San Carlos Borromeo, Vespignani también aplica el recurso de las capillas laterales semi hexagonales sobresaliendo de la línea recta de la nave principal. El presbiterio es semicircular en ambos casos, pero mientras que en Turín es un círculo perfecto, en la de Buenos Aires se le agrega un ábside semicircular más profundo, cuyo centro es diferente al centro del presbiterio, haciendo más profundo el fondo del templo.

En definitiva, comparando ambos templos, la semejanza es llamativa y, a diferencia de la mayoría de los casos en donde comparando templos siempre pierden los argentinos en escala y calidad edilicia, en este único caso la iglesia americana supera al modelo original italiano tanto en tamaño como en la inversión económica que supuso los materiales utilizados, y se puede decir que el proyecto del discípulo superó ampliamente al de su maestro turinés.

El vínculo con Ceppi parece haber sido fluido, puesto que cuando Vespignani remodeló la iglesia italiana de *Mater Misericordiae* en 1915, encargó al famoso arquitecto turinés el proyecto del retablo mayor fabricado por la casa Repetto de Lavagna. Ceppi tenía experiencia en el diseño de muebles; en Turín

también había creado mobiliario religioso, confesionarios y púlpitos como los que aún hoy se utilizan en la Basílica de Mauricio de Turín.

5.4 ENTORNOS ARQUITECTÓNICOS EN LA VIDA DE ERNESTO VESPIGNANI

A continuación realizaremos una breve reseña de las ciudades, entornos arquitectónicos y obras destacadas vinculadas a la biografía de Ernesto Vespignani, como así también a la carrera eclesiástica de su hermano mayor José. Recorreremos los lugares en donde los salesianos iniciaron sus carreras eclesiásticas y, en el caso de Ernesto, su formación en diseño arquitectónico, en la Italia natal. El camino que emprenderemos, en realidad, no es ni siquiera un sendero sino una modesta picada recién abierta en el empinado bosque de ciudades y edificios italianos que podrían haber inspirado a Vespignani.

Sin embargo, se trata de un aporte inédito a la vida del salesiano, dado que las pocas publicaciones referidas a su vida y obra, copian y reproducen *ad infinitum* la mismas fuentes primarias que son las reseñas biográficas publicadas en 1925 con motivo de su fallecimiento, todas ellas basadas en el obituario publicado por los mismos salesianos en el boletín parroquial “El Templo de San Carlos”. Ese texto necrológico, escrito a las apuradas, tal vez por su hermano José, provincial de la orden, adolece de algunos equívocos y atribuciones erróneas que luego serán multiplicadas en la posteridad y que ya desarrollamos en el apartado 4.1, “Historiografía de Ernesto Vespignani. Errores y omisiones”.

No pretendemos describir ciudades y edificios en detalle, dado que abunda la bibliografía que trata minuciosamente obras y autores de las localidades recorridas. Realizaremos, en cambio, un itinerario específico deteniéndonos exclusivamente en las obras y arquitectos que pudieron haber influido en la trayectoria de Vespignani correspondientes a las ciudades que formaron parte del entorno cotidiano de Ernesto y de su familia; en especial, de su hermano mayor José, principal impulsor de su carrera profesional.

Varias de las ciudades que describiremos se relacionan también con la trayectoria eclesiástica de José, como hemos visto referente principal en cuanto a su formación eclesiástica y también estética. Las opiniones de quien llegaría a los máximos puestos jerárquicos de la congregación fueron tomadas muy encuentra por Ernesto, como lo testimonia la nutrida correspondencia entre ambos hermanos.

Fue José, cuando todavía era párroco de San Carlos en Almagro (luego llegaría al cargo máximo de los salesianos en la Argentina como inspector), quien lo llamó para que iniciara su primer proyecto, la iglesia de Almagro. Así lo evoca Hugo Wast en la extensa biografía del jefe de los salesianos, José Vespignani:

“En la Semana Santa del año de 1899 apareció más evidente la urgencia de su construcción, a causa del enorme gentío que se renovaba constantemente y muchas veces tenía que aguardar a la

intemperie. Vespignani imprimió una hoja lanzando la idea de un templo diez veces más capaz, y el 1 de abril, Sábado Santo, sus muchachos la distribuyeron entre los feligreses y la llevaron a todas las casas de la parroquia. (...) Al mismo tiempo que Vespignani hacía repartir su manifiesto, escribía a su hermano, el P. Ernesto Vespignani, sacerdote salesiano como él, que vivía en Turín, y le pedía que le dibujara en el papel aquella inmensa basílica imaginada por él. Quería comenzarla inmediatamente para que estuviera concluida en 1910, cuando los argentinos celebrasen el primer centenario de su independencia.” (Wast, 1948, 244).

Es por eso que al itinerario realizado por Ernesto Vespignani en su etapa formativa en Italia, añadiremos las ciudades que formaron parte de la trayectoria de su hermano José. Algunas de las ciudades por las que éste transitó, también formaron parte de la vida de Ernesto puesto que, con frecuencia, los hermanos compartían los eventos profesionales que se referían a uno u otro sucesivamente. Las ciudades que describiremos de la región natal de la Emilia Romagna conformaron, obviamente, la visión estética de ambos: Lugo, Rávena, Bolonia, Faenza, Forlì, Imola y Cesena.

En cuanto a la Liguria, las ciudades de Génova y Alassio fueron vividas por los dos hermanos: Alassio, lugar formativo de los inicios de Ernesto por iniciativa de José, y Génova, puerto de embarque de los hermanos para América.

En el Piamonte compartieron el influjo de Turín y de sus barrios salesianos como Valsalice y Valdocco. Además nos consta que José visitó Lanzo, Chieri y dos de las localidades pertenecientes a la jurisdicción municipal de la ciudad natal del fundador de la orden, Castelnuovo de Asti (hoy Castelnuovo Don Bosco): I Becchi y Mondonio. La región del Veneto con la ciudad de Verona fue una ciudad privativa de Ernesto; fue allí donde, sin compañía familiar, realizó el servicio militar, y la ciudad de Randazzo, en la isla de Sicilia, también significó una experiencia excluyente para él por ser un destino individual en su etapa formativa.

REGIÓN DE EMILIA ROMAÑA

La llanura padana fue el ámbito geográfico por el que circuló Ernesto Vespignani en su infancia y juventud. La materia prima fundamental de la construcción en el área es el ladrillo, confeccionado con sedimentos de los terrenos aluvionales de la cuenca del Po. En efecto, en la región no hay rocas ni canteras de mármol ni de granito ni de ninguna piedra, sino campos arcillosos que permiten producir un ladrillo de calidad que fue durante siglos utilizado para la construcción.

En consecuencia, la paleta cromática de la arquitectura tradicional de la región se vincula a las tonalidades derivadas del ladrillo cocido que van desde los ocre a los rojos producto del óxido de hierro hidratado presente en la mayoría de las arcillas. En fin, el ladrillo en la arquitectura

representativa de la región estará expuesto a la vista y será tratado con esmero tanto en sus formas que tendrán una marcada estandarización como en la combinación de los aparejos. La arquitectura religiosa y civil de la región, especialmente del Románico, del Renacimiento y del Barroco conformará la mirada inicial de Vespignani tanto en la forma como en el color.

Ernesto Vespignani era nativo de la región de la Romaña que, desde 1970, está integrada administrativamente con la región de Emilia, conformando la región de Emilia-Romaña con 22.446 km² de extensión y 4,5 millones de habitantes. La región forma parte de la llanura padana. El tesista realizó un recorrido personal por las ciudades de Vespignani en el otoño europeo de 2015, visitando archivos municipales, bibliotecas e instituciones educativas que formaron parte de la preparación profesional del arquitecto.

Se visitaron así los monumentos y archivos de las siguientes ciudades: Rávena, Lugo, Bolonia, Módena y, en el norte pero fuera de la Romaña, Milán y Turín. El recorrido se amplió a otras localidades que, aunque no formaron parte de la biografía del arquitecto, fueron tomadas en cuenta por él según el cuantioso archivo personal de fotografías y postales hallado en el archivo salesiano de Buenos Aires. En consecuencia, se visitaron también, en 2014, París y, en 2015, la ciudad del Vaticano, Roma, Orvieto y Florencia.

En la época de Vespignani, antes del reordenamiento administrativo de 1970, la Romaña estaba conformada por las provincias de Rávena (dentro de cuyo territorio se encuentra Lugo, el pueblo natal de Vespignani), Rímini, Forlì-Cesena, una parte de Bolonia y parte de los territorios que hoy pertenecen a las regiones de Las Marcas y Toscana.

La región de la Romaña es una de las más desarrolladas de Italia en la actualidad. Sin embargo, en el pasado tuvo un importante proceso emigratorio. Según datos del *Museo Nazionale della Emigrazione*, entre 1876 y 2005 emigraron de la región 1.211.944 romañolos. En general, el destino de preferencia fue América, y Argentina en particular, ya que ocupa el primer lugar en cantidad de emigrados.

En la actualidad, la región se suele identificar electoralmente con el comunismo o con coaliciones de izquierda, dada la antigua tradición anticlerical que impera en la región. El anticlericalismo se remonta a la época en que el jefe de Estado era el mismo papa, quien reinó sobre la región hasta la segunda mitad del siglo XIX, aplicando, en determinados períodos, con el auxilio de tropas austríacas, una política de represión hacia los movimientos políticos liberales.

Vespignani vivió su infancia y años de formación justamente en épocas de luchas entre partidarios del papa contra los partidarios de la unificación de Italia. Un año antes de su nacimiento, en 1860, la región dejaba de pertenecer a los Estados Pontificios y se anexaba al Reino de Italia.

Las ciudades más importantes por las que circuló Vespignani en su etapa formativa, son la capital de la región, Bolonia (379.349 habitantes), Parma (185.298), Módena (183.624), Reggio nell'Emilia (168.567), Rávena (157.953), Rímini (142.485), Ferrara (135.003), Forlì (117.856), Plasencia (102.946), Cesena (96.604), Imola (68.857), Carpi (68.511) y Faenza, (57.852).

Las manifestaciones más importantes de la región en cuanto a patrimonio arquitectónico refieren a los períodos de la historia del arte correspondientes al arte paleocristiano, bárbaro, longobardo, románico y, fundamentalmente, al arte bizantino: Rávena fue la capital del Imperio Romano de Occidente en la fase final del siglo V y, luego, capital de sucesivos reinos bárbaros hasta convertirse en la capital de los dominios bizantinos en Italia que ocuparon la región más de dos siglos, entre los años 540 y 751.

PROVINCIA DE RÁVENA

Rávena es una de las nueve provincias que integran la región de Emilia-Romaña en la actualidad. Tiene 1.858 km² y 347.849 habitantes, y está integrada por 18 municipios. La capital es la ciudad de Rávena, y otras ciudades de la provincia son Faenza, Forlì, Cesena y Rímini, además de Lugo, ciudad natal de Ernesto.

LUGO (Lámina 34)

Lugo tiene, según el último censo de 2009, 32.770 habitantes, población que decrece desde la década de 1970 como sucedió, en general, en todas las comunas de la región.

Rávena, Bolonia y Ferrara son las tres ciudades que más traccionan a la población *lughesi* cuando requieren servicios administrativos, sanitarios, culturales y educativos, que Lugo no está en condiciones de suministrar. Rávena, la capital provincial, se encuentra a sólo 23 kilómetros en dirección al este, y Bolonia, capital de la región de Emilia Romagna, se ubica a 46 kilómetros, en dirección al oeste.

Rávena y Bolonia constituyen los dos extremos de la línea férrea secundaria que pasa por Lugo uniendo además a otras pequeñas localidades intermedias con las capitales citadas. Ferrara es otra ciudad influyente desde hace siglos, situada a 52 kilómetros de Lugo en dirección noroeste. Ya nos referimos brevemente a Lugo en el apartado 4.2, "Breve biografía de Ernesto Vespignani". Sólo recordemos de lo dicho que la localidad tenía 22.787 habitantes el año de nacimiento del arquitecto, en 1861, y que acababa de salir de una epidemia de cólera devastadora.

Los orígenes de la ciudad fueron muy discutidos por la historiografía local. Para algunos historiadores, el topónimo Lugo deriva del latín *lucus*, bosque; otros entienden que viene del celta *luc*, una antigua divinidad del comercio. La controversia se planteó entre quienes consideraban que los antiguos romanos

habían sido los fundadores de la ciudad, frente a los que llevaban la fundación a la época céltica.

Descubrimientos arqueológicos realizados en 1982, dieron cuenta de restos de asentamientos urbanos en el neolítico. En cualquier caso, en la actualidad se han acumulado y estudiado vestigios de diversas culturas de la antigüedad como las etruscas, galas y romanas. En la temprana Edad Media, con la llegada de invasores godos, entre los siglos V y VI, se registró una marcada despoblación. Se estima que la región comenzó a reurbanizarse con la reconquista bizantina del período del emperador Justiniano. Rávena se convirtió así en un exarcado bizantino con cierta independencia de Constantinopla, dado su aislamiento de la capital imperial. Luego soportó sucesivas invasiones desde del norte, por parte de ostrogodos, longobardos y lombardos.

Para liberarse de los longobardos, el papa romano recurrió a los francos, que donaron los territorios a la iglesia de Roma, que más tarde contaría incluso con el apoyo de Carlomagno. El dominio de la Iglesia católica se extendió hasta la segunda mitad del siglo XIX, con varias etapas de inestabilidad económica y política a lo largo de la Edad Media. En efecto, durante el período medieval y a partir del siglo XII, Lugo fue la sede de una poderosa dinastía feudal liderada por el conde de Cunio da Federico Barbarossa. Los territorios fueron sucesivamente perdidos y restituidos al papado: el arzobispo de Rávena estableció en Lugo una poderosa fortificación.

Lugo también fue teatro de operaciones en la guerra entre güelfos y gibelinos ya en la época del Dante. A mediados del siglo XIV, la ciudad fue conquistada por Giovanni Visconti (1290-1354), señor de Bolonia, quien luego llegaría a arzobispo y príncipe de Milán, pero luego de su muerte Bolonia perdería influencia, y entre 1361 y 1362 los territorios volvieron a formar parte de los Estados Pontificios.

El marqués de Ferrara también tuvo influencia en la región a fines de siglo XIV cuando la economía del papado estaba empobrecida y el marquesado, en cambio, próspero. Bajo el marquesado de los Este de Ferrara, la región se volvió una de las más prósperas del norte de Italia e incluso fue residencia de ricas familias de origen judío dedicadas al comercio. Durante el siglo XV progresó la actividad mercantil y se conformaron importantes burgos, varios de los cuales constituyen en la actualidad algunas de las pequeñas localidades de la zona. Clemente VIII (1536-1605), cuando accedió al palio pontificio en 1592, desafió la sucesión familiar del marquesado por considerarla vacante, e integró la región al papado dándole importantes privilegios comerciales que la hicieron prosperar aceleradamente.

En el siglo XVIII se manifiesta un progreso edilicio que transforma el centro histórico de la ciudad medieval en su aspecto prácticamente actual:

"En unas pocas décadas (la segunda mitad del siglo XVIII) se construyó el teatro, el colegio Trisi, *il Pavaglione*, la iglesia y el convento del Carmen, el Hospital de Nuestra Señora. En

particular, el gran cuadrilátero diseñado por Campana se convirtió en el elemento ordenador del espacio para el mercado y todo el centro urbano.” (Tamburini, 1992, 108).⁸¹

En los inicios del siglo XIX, las tropas napoleónicas saquearon la ciudad. Lugo soportó gobiernos provisorios por parte de franceses y austríacos. Con la restitución de la ciudad a los Estados Pontificios en 1815, los lugareños soportaron la ocupación austríaca al servicio del papado para prevenir revueltas liberales. La administración local no mantenía vínculos coherentes ni con los sucesivos gobiernos de ocupación ni con el gobierno central de la Santa Sede, mostrando entonces una marcada inoperancia para administrar la ciudad, que se hizo notoria a mediados del siglo XIX, justamente cuando la familia Vespignani se estaba asentando en la ciudad. Según el historiador urbano M. Giulia Marziliano (1998, 47):

"Las reacciones sin coordinación contra el gobierno de la Santa Sede por parte de los ciudadanos de Lugo continuarán, a pesar de la represión organizada de las tropas papales que buscaron minar los espíritus, adoptando medidas drásticas: el exilio, detenciones sin juicio previo, la flagelación en la plaza pública, la cárcel. Los administradores de la ciudad justificaron su ineptitud para el manejo de la comuna atribuyendo las causas del desorden a un poder político vacilante, incapaz de centrar la atención en las muchas necesidades urgentes de la salud y la higiene, la planificación urbana y social, tales como la falta de agua potable y alcantarillado; la falta de un área apropiada al matadero municipal que aún se encuentra inmediatamente detrás de Rocca en el centro histórico; inadecuada iluminación urbana; pavimentación discontinua a lo largo de las arcadas de la plaza pública... " ⁸²

⁸¹ Traducción del tesista del original:

“Nel volgere di pochi decenni (la seconda metà del Settecento) si costruirono il Teatro, il Collegio Trisi, il Pavaglione, la chiesa ed il convento del Carmine, l’Ospedale della Madonna. In particolare, il grande quadriportico progettato dall’architetto Campana divenne l’elemento ordinatore degli spazi di mercato e dell’intero centro cittadino.” (Tamburini 1992, 108).

⁸² Traducido por el tesista del original:

“L’incoerente reazione al governo della S. Sede seguirà, nonostante la repressione organizzata delle truppe pontificie che, per fiaccare gli animi, adottavano drastici provvedimenti: esilio, arresto senza processo, vergate sulla pubblica piazza, carcere. Gli amministratori, inadempienti al proprio mandato, si ripararono pretestuosamente utilizzando lo schermo di un potere politico vacillante, impotenti a focalizzare l’attenzione sulle innumerevoli urgenze di tipo igienico-sanitario, sociale ed urbanistico, quali la mancanza di acqua potabile e di fognature; la dislocazione in area opportuna del macello, ancora ubicato immediatamente dietro la Rocca; l’illuminazione urbana inadeguata; la pavimentazione sconnessa lungo i portici della Piazza pubblica...” M. Giulia Marziliano (1998, 47).

Pío IX (1792-1878), asumió el pontificado en esos tumultuosos años, y logró mantenerse en el poder durante tanto tiempo, que el suyo fue el mandato más largo de la historia de la iglesia: 32 años entre 1846 y 1878. El Santo Padre mostraría, frente a la era de las revoluciones, una energía que despertó pasiones encontradas en su época.

En la misma Lugo, el papa tuvo fieles seguidores y enemigos encontrados, incluso dentro de las filas del catolicismo. Sus adversarios le criticaban su intransigencia frente a los cambios de la modernidad. Recordemos su enérgica condena del “modernismo” y la institución de la infalibilidad del papado (Ranke 1874, 604). Por otra parte, tenía innumerables fieles que aprobaban su política de restitución de las autoridades política y espiritual de la Santa Sede.

Fue en este tumultuoso contexto que Pío IX realizó una memorable gira por la región en 1857. Se instaló en Bolonia durante dos meses entre el 9 de junio y el 19 de agosto, con el fin de viajar por todas las localidades de la Romaña.

En esa época de luchas entre partidarios de la iglesia y activistas liberales que propugnaban ideas republicanas, en 1857 el papa Pío IX pasó por Lugo prometiendo políticas menos represivas y más favorables a la región. La misma familia Vespignani lo recibió en su paso por la ciudad, como hemos señalado que lo recuerda José Vespignani en sus memorias.

El historiador francés Yves Chiron destaca una carta que Pío IX envió a su hermano Giuseppe el 29 de julio de 1857, evaluando su paso por Lugo:

“En Rávena y en Lugo todo transcurrió no bien, sino muy bien. Lo mismo que en Bolonia, en Rávena mantuve también una larga conversación con las respectivas magistraturas. Nadie pidió algo que no tuviera derecho a pedir y yo recogí todas las solicitudes, reservándome solamente la posibilidad de comprobar si los fondos del tesoro público bastaban para cubrir esos gastos.” (Citada por Chiron, 2002, 243).

Sin embargo, las promesas incumplidas del pontífice hicieron que la misma ciudad, mediante un plebiscito en 1860, votara la anexión al reino de Saboya, política cumplida en 1861, año del nacimiento de Ernesto. En Lugo y en la región se acumulan en la actualidad memorias superpuestas y acumuladas de siglos de luchas y armonías entre el poder político-administrativo y espiritual entre la iglesia romana y la ciudadanía.

Del mismo modo, la ciudad acumula restos arqueológicos superpuestos que se remontan a la prehistoria. Mientras que en la cercana Rávena predominan los monumentos bizantinos y, en Bolonia, el románico se hace sentir con más fuerza, en Lugo la arquitectura se hace ver a partir del siglo XIV, con el auge económico del dominio de la familia de los Este, marqueses de Ferrara. Otro resurgir económico y arquitectónico se produjo a lo largo del siglo XVIII, cuando la ciudad fue sede de un próspero mercado comercial y de una feria agrícola y artesanal.

Lugo, en la época de Vespignani (y en gran medida en la actualidad) era una ciudad de arquitectura ecléctica, pero donde predominaban las iglesias románicas, prerrenacentistas y, en menor medida y por lo general, barrocas con muros sin revocar y con el ladrillo a la vista, lo que confería una estética rústica a la identidad de la ciudad. Tenía un aspecto ordenado, de grilla urbana en damero, con *palazzi* y casas sencillas de tres plantas, aterrazadas con plazas circundadas por iglesias de muros, por lo general, también sin revestir.

Así como en Bolonia predomina una paleta cromática con predominio de los rojos, en Lugo la tonalidad baja su calidez hacia el marrón de la tierra con que fue amasado y horneado el ladrillo local. De la época de Vespignani a la actualidad, pocos son los cambios registrados en la ciudad en cuanto a su estética arquitectónica. En la infancia de Ernesto se produjo un cambio radical en la ampliación y en la trama de la ciudad con la llegada del ferrocarril.

Al inaugurarse la estación ferroviaria al este del casco histórico de la ciudad, la trama urbana se alteró, ya que la ubicación dejó de ser perpendicular al damero urbano. Se debió trazar entonces un *boulevard* diagonal que comunicara la estación con el centro histórico sobre terrenos todavía sin urbanizar. En consecuencia, entre la estación ferroviaria y el centro antiguo se desarrolló un moderno programa urbano que todavía en el siglo XX seguía en crecimiento y que determinó un actual conjunto de edificios de baja altura de moderna arquitectura que crecieron a partir de la segunda posguerra y hasta los años 70.

Sólo habría que mencionar otros cambios significativos registrados con posteridad al paso de Ernesto Vespignani por la ciudad. Diversas normativas gubernamentales modificaron la trama urbana. Según el urbanista local Marziliano (1998,54) a fines del siglo XIX y principios del XX, se vivía el “epílogo de la sociedad rural”, y fueron promulgándose diversos planos reguladores en 1886, 1923 y 1972.

En la década de 1930, durante el período fascista, el centro de la ciudad tuvo una importante transformación, especialmente en la hoy denominada Plaza Baracca, donde se realizó una renovación integral de acuerdo con la estética monumentalista neoclásica mussoliniana, luego de la inauguración del monumento a Francesco Baracca (1936), el héroe de la aviación italiana nacido en Lugo. **(Lámina 38)**

La arquitectura de corte fascista predomina en varias ciudades de la región, y esto se debe a que Benito Mussolini nació en una localidad cercana y desarrolló los primeros años de su infancia y militancia política juvenil por la zona. Llegado al poder, influyó en la transformación de los casos urbanos de las ciudades que lo formaron, y fue durante el fascismo cuando se reconstruyó la Iglesia del Molino, frente al cementerio. La reconstrucción de este santuario nos interesa porque, estando en estado de abandono a fines del siglo XIX, fue un viejo anhelo incumplido de Ernesto Vespignani que se concretaría mucho tiempo después, en la década de 1940.

Con la caída del fascismo también se operaron cambios notables como consecuencia de los daños producidos por la guerra. En 1963 se promovió un *“Programma di Fabricazione”* con el espíritu de ordenar el desarrollo de la ciudad y de los edificios reconstruidos luego de los bombardeos de la segunda contienda mundial. Este programa promovía el desarrollo de un parque industrial hacia el este, en dirección a Rávena, y un centro de instalaciones deportivas del otro lado de la ciudad, hacia el oeste, en dirección a Bolonia. En los años 60, los programas edilicios se caracterizaban por cierta uniformación acorde con las tendencias de la llamada arquitectura internacional, derivada del racionalismo. En síntesis, la actual Lugo tuvo cambios y un crecimiento urbano posterior a la estadía de Ernesto Vespignani en su ciudad. Sin embargo, en el caso histórico, a excepción de las obras de la Plaza Baracca, pocos fueron los cambios.

En su ciudad natal, Vespignani pudo concretar dos de sus primeras obras cuando todavía era un desconocido maestro de dibujo en Turín. Se trata de una pequeña iglesia y de un teatro para los salesianos que estaban instalándose, ya que recién en 1892 abrieron un oratorio festivo y un pensionado. Los salesianos ya no están en Lugo; se retiraron en 1963. Ambos edificios son inaccesibles en la actualidad. La iglesia además no se encuentra visible por estar tapado el cuerpo de la nave por otra construcción posterior.

En una foto antigua del ex colegio salesiano publicada por Enio Iezzi (2014, 27) se puede ver la fachada de la iglesia de Vespignani, de claras reminiscencias estilísticas. Se trata de una fachada con un techo a dos aguas; enmarcan la construcción dos pilastras que sirven de apoyo a un arco de medio punto. Además tiene un rosetón y ladrillo a la vista. El epígrafe de la imagen aclara: *“Complesso degli ex-Salesiani visto dal parcheggio della Colegiata (foto Mingo)”*.

La arquitectura más destacada de Lugo que pudo influir en la conformación estética inicial de Ernesto Vespignani, corresponde al período tardo medieval y al siglo XVIII, período de mayor expansión edilicia de la ciudad. Las calles de Lugo son rectilíneas y de acceso libre a un parque automotor que no abunda. Las calles más destacadas del centro de la ciudad son la corso Mazzini y la corso Garibaldi, también las más antiguas. Por lo general, las calles presentan una altura homogénea de los edificios que suelen ser de tres plantas, y la mayoría aparentemente construidos entre los siglos XVIII y XIX, no habiendo edilicia moderna vinculada a las vanguardias del siglo XX. Las únicas intervenciones destacadas durante ese siglo fueron la realizada en la plaza Baracca en el período fascista, y algunos conjuntos edilicios de baja altura en las proximidades de la estación ferroviaria, durante la segunda posguerra.

La llamada *Rocca* es el monumento más representativo de Lugo. Se trata de una fortificación del bajo medioevo que dio origen al centro urbano posterior de la ciudad. La evolución del complejo edilicio es extensa, adquiriendo su aspecto actual a partir del dominio estense en el siglo XV. La construcción evoca las fortificaciones románicas medievales, pero su presencia urbana también recuerda aspectos de la arquitectura municipal del centro y norte de Italia del renacimiento temprano. Actualmente el edificio es sede del gobierno

comunal. Próxima a la *Rocca* se ubica el teatro Rossini, que data de mediados del siglo XVIII y muestra un aspecto austero y sin ornamentación. Se trata de un edificio de tres plantas con techo a dos aguas y con la fachada dividida en tres partes por pilastras que enmarcan el edificio. **(Lámina 35)**

En Lugo hay también una serie de palacios de la aristocracia local que conforman los edificios más importantes del centro, y otras residencias de menor dimensión que se encuentran integradas, compartiendo medianeras y constituyendo el paisaje urbano de la ciudad. El más destacado es el *Palazzo Trisi* de fines del siglo XVII. En sus orígenes fue edificio escolar de la comuna, y en la actualidad archivo comunal, de la misma época que *Il Paviglione*, un discreto edificio al estilo renacentista pero sin textura en sus muros. Tiene tres plantas y remate aterrizado y, como el Teatro Rossini, no presenta ornamentación en sus muros exteriores.

En la ciudad hay numerosos *palazzi* y casas familiares de tres niveles y remate aterrizado que suelen ser de la segunda mitad del siglo XIX o inicios del siglo XX. Suelen tener un basamento expresivo que simula ser de piedra y dos niveles con aventanamientos regulares rectangulares ornados con frontones o arcos de medio punto. Una gran cornisa precede a la terraza de las construcciones familiares. Una vivienda de estas características es la Casa Baracca, hoy Museo Baracca, propiedad de la municipalidad pero que en el pasado perteneciera a la familia del célebre héroe de la aviación.

Los *palazzi* Rossi, Emaldi, Borsi, Rossi Boschi, dei Conti Taroni, dei Conti Borca Buzzaccherini, cumplen más o menos la tipología del *palazzo* renacentista (Navarro, 1983). Este último *palazzo* fue donado por la marquesa María Borea Spreti a las hermanas salesianas de Don Bosco para que fundaran un establecimiento educativo. Allí funcionó el “*Istituto San Gaetano*” desde los inicios del siglo XX hasta la década de 1970, cuando la congregación abandonó la ciudad definitivamente.

Il Paviglione es el edificio más imponente luego de la *Rocca* y corresponde a un mercado comercial construido por Giuseppe Campana entre 1771 y 1784. Se trata de un edificio cuadripórtico de ladrillo sin revocar con un gran patio peristilo y locales comerciales ubicados alrededor de la galería porticada. Su planta es un cuadrilátero irregular que mide en sus dos lados más largos 131 metros 133 metros, y sus otros dos lados, 82 metros cada uno. La altura es de 13 metros. Tiene catorce puertas de acceso con un ancho de 5 metros. La última restauración se produjo en 1984, y mantiene el aspecto rústico y discreto de su conformación original de acuerdo con la estética de los demás edificios representativos de la ciudad como la *Rocca*, el *Palazzo Trisi* y el Teatro Rossini.

Actualmente constituye un núcleo comercial de la ciudad con actividades efímeras como ferias artesanales, anticuarias, gastronómicas y culturales. Los locales ubicados en las galerías no muestran la prosperidad que detenta su pasado, pero conforman la identidad tradicional de la ciudad, ya que conviven anticuarios, librerías y negocios de recuerdos. Lugo tiene una serie de iglesias

y oratorios que también comparten el aspecto rústico y discreto de los edificios civiles más importantes que ya describimos. **(Lámina 36)**

La iglesia de San Onofrio, como muchos edificios actualmente en pie en Lugo, corresponden a la época de la prosperidad mercantil de la ciudad. Esta iglesia fue donada por un mercader de tejidos de fines del siglo XVII que hizo un testamento a favor de los pobres para que dispusieran de su herencia con el fin de construir un hospital dedicado a San Onofrio.

El templo presenta una fachada con algunos elementos barrocos pero con el ladrillo a la vista sin revocar ni concluir en cuanto al terminado final. El frente presenta dos niveles divididos por una generosa cornisa y con un coronamiento que termina en un tímpano de medio punto decorativo. En sentido vertical, cuatro pilastras de dos niveles dividen la fachada en tres partes. Las dos pilastras de los extremos enmarcan la fachada, y las dos pilastras intermedias la dividen en tres.

La iglesia de San Rocco (ex iglesia del hospital de San Rocco) es un edificio de fines del siglo XVI con una fachada de ladrillo a la vista aparentemente sin concluir o revocar. De estética renacentista, muestra una fachada de dos plantas con techo a dos aguas con frontón liso y pilastras que dividen el frente en tres partes. En la calle del centro de la fachada se abre el acceso con arco de medio punto y una ventana en el primer nivel. En las calles laterales de la fachada se muestran hornacinas sin ocupar.

En Lugo hay cuatro complejos religiosos integrados por la iglesia y el convento adjunto. En todos los casos ambos componentes fueron variando a lo largo de los siglos. Por lo general, las iglesias mantuvieron sus dimensiones aun cambiando en su aspecto estético, mientras que los conventos adjuntos fueron ampliándose y modificando su función a lo largo del tiempo.

La iglesia de San Francisco, más conocida como la *Collegiata*, es obra de Cosimo Morelli da Imola. Fue inaugurada en 1772 sobre otra obra preexistente de 1230 dedicada al santo de Asís.

Se trata de una obra significativa para Ernesto Vespignani. Era allí a donde su madre, Magdalena Stefanía Bartoli, asistía a las prácticas mensuales devocionales del Sagrado Corazón y al rezo de la Coronilla, de desagravio al Sagrado Corazón, un conjunto de oraciones muy frecuentadas en épocas de luchas de sectores anticlericales durante la segunda mitad del siglo XIX contra devociones católicas. (Massa, 1942, 24). Por otra parte, la iglesia limita con el conjunto edilicio escolar donde se instaló el colegio salesiano en 1892 luego de la partida de los padres escolapios, y donde se levantó una capilla atribuida al arquitecto Ernesto Vespignani.

La iglesia de San Francisco, originalmente con reminiscencias góticas, fue modificada durante el siglo XVI, y a fines del XVII parcialmente destruida por un terremoto. Se reconstruyó a fines de siglo XVIII, con una estética neoclásica acorde con la época napoleónica.

La fachada, dividida en dos partes, parece inconclusa. En el basamento se observa un pórtico neoclásico de tres arcos de medio punto que se apoyan en columnas apareadas y dan lugar a una galería porticada de orden toscano que antecede el acceso al interior del templo. A ambos lados de la galería se presenta un panel ciego enmarcado por dos pilastras de orden jónico. La galería remata en una gran cornisa. Apoyado sobre la cornisa surge un gran cuerpo inconcluso con ladrillo a la vista, donde se sugiere un arco de medio punto ciego que es el que parece conformar el inicio de la bóveda de medio cañón del interior. El remate de este cuerpo superior es de un techo a dos aguas sin conformar frontón, y que exhibe una ventana rectangular en donde debería abrirse un rosetón. La iglesia presenta una planta basilical tipo salón, de una nave, con tres capillas laterales a cada lado y un transepto sugerido sin desplegar con otras dos grandes capillas a cada lado y que conforma un crucero.

Adjunto a la iglesia se ubica el Convento de San Francisco, el más antiguo de Lugo puesto que es de fines del siglo XIII. Se trata de un complejo edilicio cuya parte más representativa es el patio peristilo, con galerías con arcos de medio punto. A lo largo de los siglos, la construcción se fue ampliando y cumplió muy diversos fines, siendo incluso expropiado al clero y restituido a la iglesia en 1939. Pese a que su última restauración se produjo en el año 1964, en la actualidad luce un aspecto renovado.

Otro caso de complejo religioso que suma iglesia y convento es el caso de Santo Domingo. Al parecer, este convento fue muy frecuentado por los Vespignani, ya que el hermano mayor de Ernesto asistió a una Escuela de Teología de los Padres Dominicos, en Lugo, cuando se enfermó gravemente en el seminario de Faenza en 1874 y debió regresar al hogar familiar. Efectivamente, en este convento funcionó una cátedra de Teología fundada por monseñor Luigi Emaldi, a la que frecuentaron seminaristas y religiosos que luego se destacaron por su actuación.

No pudimos confirmar si José Vespignani estudió teología en este convento dominico por haber sido expropiado por el estado en 1862. Reemplazando esta carencia, se instituyó en la época una escuela formativa del clero local en la iglesia de San Francesco de Paola, pero no podemos afirmar si es la misma en la cual se formó José con los dominicos durante su convalecencia en Lugo.

Tanto la iglesia como el convento de los dominicos datan de fines del siglo XV y fueron completados a lo largo del XVI. A pesar de las fechas, su estética parece románica: la iglesia tiene planta basilical de tres naves con campanario único y muestra el ladrillo a la vista. El convento, pequeño en sus inicios, ya que sólo alojó a cuatro monjes, comenzó con una galería porticada de arcos de medio punto que se fue ampliando hasta alojar una docena de frailes en el siglo XVI.

El convento tuvo una vida conflictiva, sucesivamente expropiado y devuelto al clero. En 1862 pasó a ser propiedad de la comuna y rebajado a mero depósito. Su aspecto actual muestra las consecuencias de un grave bombardeo acaecido en 1944 durante el transcurso de la segunda guerra mundial. En 1992

funcionó allí la redacción de un periódico local. En 1998 comenzó a restaurarse el complejo y se proyectaba allí el funcionamiento de un geriátrico, según una crónica del diario local "Il resto del Carlino" (13-11-1998).

La iglesia y el convento del *Carmine* están ubicados en la Piazza Trisi, en pleno centro histórico de la ciudad. La fachada y el interior parecen de estética renacentista. Si bien el origen del complejo es muy antiguo -tal vez de mediados del siglo XIII, cuando los carmelitas llegaron a la región-, en 1524 se inició la construcción de una iglesia con planta basilical de tres naves y ábside poligonal. La iglesia está dedicada a San Ilario, santo con muchos devotos locales ya desde el siglo VIII. El edificio actual es obra del arquitecto Domenico Petrocchi, quien lo proyectó en 1740, pero se terminó medio siglo después.

El frente luce ladrillo sin revocar y ofrece pilastras pareadas. Un arquitrabe divide el cuerpo inferior del superior, que sólo ofrece un portón de acceso y un aventanamiento. El remate es con frontón que luce un medallón en el eje de simetría. El interior ofrece columnas de orden compuesto con cierta recarga ornamental, con pinturas e imágenes en sus altares laterales y pintura decorativa en la bóveda de medio cañón. El convento luce un patio peristilo con galerías en regular estado de conservación.

La iglesia y convento de los capuchinos perteneció a esta congregación durante 400 años. Se construyó con la llegada de la orden en 1575. El complejo fue bombardeado y destruido durante la segunda guerra y reconstruido totalmente en 1947. Su aspecto es románico de ladrillo a la vista. La iglesia es de planta de cruz latina con un gran arco de medio punto que abre el acceso, y arquillos ciegos que acompañan la inclinación del techo a dos aguas visto desde el frente. El convento, muy pequeño, fue reconstruido totalmente a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, y no parece mantenerse fiel a su estructura original. La orden se retiró definitivamente de Lugo en 1975.

La Iglesia de San Giacomo fue la primera iglesia edificada en Lugo. Reconstruida a fines del siglo XIV, tuvo sucesivas intervenciones a principios del XVII y a fines del XIX. El aspecto exterior es neoclásico, con el interior de una sola nave con cubierta de bóveda de cañón. La fachada tiene dos niveles divididos por un grueso arquitrabe apoyado en cuatro pilastras; las del nivel inferior de orden toscano, y las superiores de orden compuesto. El frente remata en frontón liso y la textura es de ladrillo a la vista sin revocar.

La iglesia de *San Francesco di Paola* o de Santa María, reviste especial interés para nuestra investigación por tres razones. En primer lugar, porque ser neogótica y haber sido construida en 1890 (luego de demolida la versión anterior), justamente en la época en la que Ernesto Vespignani comenzaba su carrera. En segundo lugar, porque su autor, el ingeniero Giuseppe Gualandi (1870-1944), nacido en Bolonia, fue contemporáneo de Vespignani y también trabajó como arquitecto para la congregación salesiana. En tercer término, porque en esta iglesia su hermano mayor, José, celebró su primera misa en presencia del futuro arquitecto salesiano y el resto de su familia y, tal vez, haya estudiado allí teología durante algún tiempo en 1874 con los padres dominicos, ya que el convento que les perteneciera había sido expropiado por el estado.

Giuseppe Gualandi era hijo de Francesco Gualandi, y tanto padre como hijo se cuentan entre los exponentes más importantes del neogótico italiano del siglo XIX. Entre los edificios más representativos de Giuseppe Gualandi está la iglesia del Sagrado Corazón del Sufragio en Roma, llamada también *piccolo Duomo di Milano* por su semejanza a la catedral de Milán. La iglesia romana fue construida entre 1897 y 1914, y está enteramente realizada en hormigón armado.

Para los salesianos proyectó, en 1912, la iglesia de María Auxiliadora en Rímimi, a pocos kilómetros de Lugo, también de corte neogótica aunque más ecléctica, con elementos románicos. Imposible no haber sido conocida la obra de Gualandi por Ernesto Vespignani, quien en los mismos años, pero en América, cultivaba la arquitectura historicista utilizando hormigón armado como estructura.

La iglesia de San Francesco di Paola luce en la actualidad un regular estado de conservación, y parece sin terminar. Su fachada está dividida en tres paneles verticales de los que se abren tres ingresos con tímpanos en arcos ojivales. Cada panel remata en tres arcos ojivales ciegos, y si da la apariencia de una iglesia gótica sin concluir, se debe a que remata en forma aterrazada sin agujas ni campanarios en el frente.

La Iglesia del Sufragio fue muy importante en la infancia de Ernesto Vespignani, porque en este templo su madre solía encargarse de la decoración floral los días sábados, destinando arreglos florales al altar del Santísimo y del Sagrado Corazón (Massa, 1942, 24).

El edificio fue inaugurado sobre otro precedente en 1720. La fachada es de carácter escenográfico y responde a una estética barroca; dividida en dos plantas por una gran cornisa, tiene en su módulo inferior pilastras pareadas de orden toscano. En la parte superior se aprecian hornacinas ocupadas por esculturas que representan a los arcángeles Rafael y Miguel. El coronamiento está constituido en la parte inferior por una gran ventana, y en la superior por un óculo ovalado cerrado. El tímpano se rompe en una estructura de la que sólo la parte central crece en altura, para terminar en otro pequeño tímpano cerrado de medio punto. La Iglesia del Sufragio está ubicada frente a la actual Plaza Baracca, ocupando un espacio protagónico en Lugo y, con frecuencia, forma parte de las imágenes más representativas de los folletos actuales de la ciudad.

El *Santuario della Beata Vergine del Molino* o de la Virgen del Molino, que se encuentra en los suburbios de Lugo, frente al cementerio monumental, fue muy significativa también para Ernesto Vespignani: estando en ruinas durante su infancia y juventud, al iniciar sus estudios tuvo la ilusión de reconstruirla una vez convertido en arquitecto. El Santuario de la Virgen del Molino forma parte de una de las tradiciones más representativas de la comuna, análoga a la tradición rioplatense de la Virgen de Luján. Se dice que a fines del siglo XV un mercader de Faenza volcó con su carro en una zanja donde estaba el molino de Lugo, cerca del lugar. El comerciante llevaba una imagen de la Virgen con

el niño, que se rompió al caer. Una vez hallada y reconstruida la imagen, se le atribuyeron propiedades milagrosas, a tal punto que uno de los duques de Este mandó a construir allí una capilla. Los dominicos erigieron una iglesia que fue sucesivamente reemplazada por otras construcciones.

Saqueada por los franceses en 1796 y reconstruida luego parcialmente, quedó en estado ruinoso casi todo el siglo XIX y en estado de abandono con la supresión de las órdenes religiosas de 1866. Ernesto Vespignani, quien visitó la iglesia en ruinas reiteradas veces, se propuso reconstruirla pero nunca pudo concretar su sueño a pesar de que en 1896 se discutió públicamente esa posibilidad. Finalmente, en 1934 se inició la construcción de un nuevo templo, una vez demolida la anterior iglesia en ruinas, con proyecto del arquitecto Capezzuoli de Bolonia y cálculos del ingeniero Capucci para la inmensa estructura de hormigón armado.

En 1943, la iglesia se inauguró con una estética acorde con el período fascista. Luce un neoclasicismo racionalizado y monumental con tres arcos de medio punto de 18 metros de alto en la fachada. La nave es única y rectangular, de 50 metros de largo por 26 metros de ancho. Es notable la decoración interior, acorde con los movimientos de vanguardia de la primera mitad del siglo XX. **(Lámina 38)**

Al frente del Santuario de la Virgen del Molino se encuentra el cementerio comunal. En 1802 comenzó a regir una disposición de la comuna que prohibió la inhumación dentro de las iglesias y, como consecuencia de esta disposición, en 1805 se inauguró el cementerio con proyecto del conde Domenico Rossi. En 1877 el cementerio adquirió el actual aspecto tras una reforma proyectada por el ingeniero Taroni. La última ampliación se produjo en 1925.

El cementerio está compuesto por una galería perimetral con un hemiciclo con decoración de orden dórico. El acceso es a través de una escalinata, y en el patio contenido dentro de la galería perimetral se encuentran los monumentos fúnebres de mayor calidad artística. Entre los más destacados se incluye una escultura denominada *Maddalena Morente*, atribuida al mismo Bernini, que recuerda a la famosa escultura de la Beata Ludovica Albertoni que se halla en la iglesia de San Francisco a Ripa en Roma. En la visita del tesista al cementerio en noviembre de 2015, no se pudo localizar ninguna tumba de la familia Vespignani. **(Lámina 37)**

Otro cementerio de la ciudad es el Hebraico, que data de fines de siglo XIX, cuando se trasladó el antiguo cementerio de la comunidad judía que era del siglo XVIII. A diferencia del cementerio comunal, en el judío predominan los espacios verdes y las lápidas carentes de formas figurativas en lugar de estatuaria fúnebre.

La conclusión a la que podemos arribar en este breve recorrido por la ciudad natal de Vespignani, es que Lugo es una ciudad ecléctica pero con predominio de una estética rústica, de iglesias de origen románico muy modificadas a lo largo del tiempo, pero como tantos edificios históricos italianos, de fachadas inconclusas o alteradas parcialmente. Este entorno ecléctico de variadas

fuentes estilísticas conformó el primer peldaño de la educación estética de Vespignani.

RÁVENA (Lámina 39)

La capital provincial, Rávena, se encuentra a sólo 25 kilómetros de Lugo, es decir a una media hora de viaje con el tren regional que culmina en Bolonia. Según el censo de 2011, la población de la ciudad asciende a 159.390 habitantes, pero en la época de Ernesto Vespignani la población no alcanzaba los 56.000.⁸³ Rávena cobró gran importancia durante el Imperio Romano, cuando Augusto la convirtió en un importante puerto y fue la sede de los emperadores de occidente desde inicios del siglo V. Desde el período cristiano primitivo, Rávena se destacó por sus iglesias y por la intensa actividad evangélica. Además, allí falleció el Dante en 1341, y por eso también se la considera, junto con Florencia, ciudad natal del poeta, como localidades fundacionales de la cultura italiana moderna.

Desde el punto de vista de la arquitectura religiosa, el caso de Rávena es complejo. En general, se suele atribuir un carácter bizantino a su arquitectura; sin embargo, gran parte de su historia monumental está vinculada al período llamado paleocristiano, originado en los años finales del imperio romano de occidente y en los primeros siglos de la llegada de los bárbaros a la región. A principios del año 402, el emperador romano de occidente trasladó su residencia de Milán a esta desolada región rodeada de pantanos y, en invierno, sumergida en la niebla. A partir del 493 dominarán la ciudad los ostrogodos con su rey Teodorico (454-526). Finalmente, a partir del año 540, el dominio será efectivamente del imperio Bizantino gracias a la memorable campaña del general Belisario (500-565), enviado por el emperador Justiniano (483-565).

Fruto de la dominación ostrogoda, Rávena ofrece algunos monumentos de planta central, caracterizados por su espacio interior íntimo y poco iluminado por sus escasas aberturas. El Mausoleo de Gala Placidia, tumba de la hermana del emperador Honorio (384-423), enriquecida con mosaicos, fue edificada entre los años 425 y 430. Es de planta de cruz griega; el mausoleo de Teodorico del año 520, carente de ornamentación, es de planta central decagonal; el bautisterio de los Ortodoxos o Neoniano es de planta octogonal de finales de siglo IV; la Capilla arzobispal de planta de cruz griega, y el bautisterio arriano de planta octogonal, ambas de finales del siglo V.

De planta octogonal es también una de las obras fundamentales del arte Bizantino como la Iglesia de San Vital, del siglo VI, caracterizada por su excepcionalidad en cuanto a la planta central, ya que los demás edificios propiamente bizantinos son de planta basilical, al estilo paleocristiano. En San Vital, como en otras iglesias, el exterior es pobre, de ladrillos vistos, y su interior enriquecido por estar revestido de ricos mosaicos que reflejan la cosmogonía religiosa oriental. **(Lámina 40)**

⁸³ Fuente ISTAT (*Istituto Nazionale di Estadistica – Italia.*)

Otras iglesias del período bizantino son de planta basilical, tales como la basílica de San Apolinar Nuevo. El primer obispo y mártir tiene una basílica que le rinde homenaje a quien fuera discípulo de San Pedro enviado desde Antioquía a Rávena por el apóstol a evangelizarla, y donde moriría mártir en el año 81. Esta iglesia de planta rectangular y reconocida por sus famosos mosaicos en procesión solemne a ambos lados de la nave, fue construida en el 505 por los ostrogodos y transformada en el 540 con la conquista bizantina. Otras iglesias como *San Apolinar In Classe*, del siglo VI, son también de planta basilical de tres naves y con mosaicos interiores.

No puede dejar de describirse brevemente el cementerio comunal de Rávena ya que se trata de una necrópolis iniciada en 1817 y que llegó a su máximo esplendor artístico hacia la época de formación de Vespignani a fin de siglo XIX. El cementerio está ubicado a 3 kilómetros del casco histórico de la ciudad, en el entorno industrial del canal Candiano que desemboca en la zona portuaria del mar Adriático. **(Lámina 41)**

Los cementerios, entonces, debían ser espacios públicos por razones de salubridad distantes de la ciudad y ya no se permitió inhumar en el entorno de las iglesias. El pórtico monumental es de 1879, erigido pocos años después en que la región dejó de pertenecer a los Estados Pontificios y cuando predominaban las ideas liberales.

La parte más antigua del cementerio es de la tipología de cartujas lombardas frecuente en la zona y que también veremos en Bolonia. Se trata de un complejo ortogonal de galerías perimetrales que rodean un patio en donde se ubican las tumbas sobre tierra. En las galerías se muestran monumentos escultóricos frente a los nichos de las familias tradicionales. El ingeniero Rómulo Conti, miembro activo de la Academia de Bellas Artes de Rávena, diseñó el pórtico mientras que la iglesia es del ingeniero Ludovico Nabruzzi, funcionario del municipio. Para comprender el espíritu de la época, es pertinente mencionar que un nieto de Nabruzzi que es su homónimo, llegó a militar en las ideas anarquistas más violentas contra el *statu quo* de la ciudad.

Volviendo al cementerio, dentro del camposanto se distribuye un elenco de monumentos funerarios en donde el ladrillo, la terracota y la cerámica son la materia prima que sirve de base para un revestimiento decorativo consistente en teselas que emulan el mosaico del período bizantino. Abundan los monumentos neobizantinos, neorrománicos y, en las sucesivas ampliaciones del cementerio, los que presentan estéticas de vanguardia. Más allá de las corrientes artísticas, academicistas o racionalistas, todas tienen en común el uso de teselas dispuestas a modo de mosaicos bizantinos ya sean sus formas figurativas o abstractas.

El patrimonio monumental de Rávena influyó en la decoración de varias de las iglesias proyectadas por Ernesto Vespignani, especialmente por tres recursos estéticos en común utilizados en las etapas pre-bizantinas y bizantinas: el ladrillo a la vista en el exterior de las iglesias y, en algunos casos, el uso de mosaico en la ornamentación del interior y la planta central.

En iglesias del interior como la de Colonia Vignaud, en la provincia de Córdoba, y la de Rodeo del Medio en Mendoza, que son de planta basilical, el ladrillo a la vista sin revocar ofrece una estética similar a la de varios de los principales edificios religiosos de Rávena, aunque no podemos afirmar si, en el caso de los edificios de Vespignani, la exposición del ladrillo a la vista tiene que ver con un recurso estético o una limitación económica, o ambas cuestiones a la vez.

El caso del Santuario Nacional del Cerrito de la Victoria en Montevideo, Uruguay, es excepcional en la obra de Vespignani y está inspirado, evidentemente, en las características generales de la arquitectura bizantina raveniana. Cuando en 1920 la Sociedad de Arquitectos uruguaya convocó a un concurso internacional para presentar proyectos para exponer en el Ier. Congreso Panamericano de Arquitectos, Ernesto Vespignani ganó -entre seis anteproyectos presentados-, la medalla de oro otorgada como máxima distinción por los organizadores. Su propuesta, iniciada en 1921, ofrece planta central de cruz griega con cúpula central. Además se suman cuatro torres. La tonalidad exterior es de un rojo intenso y, si bien luce revocada, la apariencia es de sólida rusticidad.

CESENA (Lámina 42)

Cesena queda a 62 kilómetros de Lugo, en dirección suroeste hacia Rímini. Según el censo de 2011, alcanzaba los 97.000 habitantes, pero en la época de Vespignani apenas ascendía a 36.000 pobladores. A esta ciudad concurren sus hermanos mayores Carlos y José, en 1863, para asistir al colegio de internados de los Benedictinos, ubicado entonces en el Santuario de Santa María del Monte. El complejo religioso es famoso porque allí tomó los hábitos San Benito. La elección de Cesena para que los niños de la familia Vespignani recibieran escolaridad, se debió acaso a que en el convento de las monjas de la misma congregación ejercía una hermana del padre de familia, sor Verónica Capri.

El Santuario de Santa María del Monte tiene su origen en el siglo XI, aunque su apariencia actual se construyó entre 1536 y 1548, obra de Doménico Gravini de Brisighella, tomada sobre una idea de Bramante. El complejo ofrece dos claustros con patios peristilos y un gran templo de planta basilical con cúpula y deambulatorio. Cesena fue famosa en la época del Renacimiento por albergar una de las prisiones de la familia Borgia y porque, a partir de esa época y durante siglos, fue polo artístico y religioso de la región. Además, ofrece la colección más numerosa de ex votos pintados de toda Italia.

En la época de la llegada de los hermanos Vespignani a Cesena, el santuario aún estaba en manos de la orden benedictina, pero poco tiempo después, en 1866, una ordenanza del Nuevo Estado italiano expulsó a los monjes del templo y lo expropió, motivo por el cual tal vez los Vespignani se dirigieron al norte para adoptar la norma salesiana.

La catedral de Cesena fue completada durante el siglo XV. Se caracterizaba por la discreción decorativa románica, el ladrillo a la vista y las formas geométricas de macizos muros. Un alto campanario único de mediados del

siglo XV se eleva a 72 metros de altura y refuerza la estética románica del conjunto.

Es necesario aclarar que en la época de los Vespignani, la catedral de Cesena lucía diferente, con una estética propia del barroco. Incluso, luego de la partida de los hermanos Vespignani de Cesena, fue nuevamente redecorada y remodelada por el arquitecto ingeniero Giuseppe Gualandi al estilo neogótico. Recordemos que Gualandi, especialista como su padre en arquitectura de estilo neogótico del ochocientos, fue quien construyó la iglesia de San Francesco de Paola de Lugo, que tan bien conocía Ernesto Vespignani. En la segunda posguerra, entre los años 1957 y 1960, la iglesia fue restaurada, restituyéndose su aspecto románico de los primeros años de su erección.

FAENZA (Lámina 42)

Faenza está a 18 kilómetros de Lugo en dirección sur. Según datos de 2004, tenía una población de 55.000 habitantes, pero en la época de Vespignani la población sumaba 36.000. La ciudad fue fundada por los romanos y adquirió notoriedad en el Renacimiento por su alfarería y su cerámica.

A esta ciudad concurrió su hermano mayor José, para asistir al seminario local a sus 13 años, en 1867, luego de los años de estudio en el seminario menor de Cesena, interrumpidos por la expulsión de los benedictinos. En 1872, José todavía residía en la ciudad, ya que fue en ese año que recibió la tonsura con la probable asistencia de su hermano Ernesto a la ceremonia de inicio de los votos perpetuos.

El seminario de Faenza es muy importante en la historia de la iglesia. Fue de las primeras instituciones creadas por el Concilio de Trento en plena contrarreforma. Bajo el influjo de las ideas del entonces cardenal de Milán, San Carlos Borromeo (1538-1584), esta casa de estudios se abrió en 1576. Durante los siglos XVIII y XIX, el seminario de Faenza fue un centro cultural que influyó en toda la costa adriática, no sólo en cuestiones teológicas sino también en retórica.

El proceso de la unidad Italiana lo afectó, pero a partir de 1871, por influencia de monseñor Paolo Taroni (1827-1902), se convirtió en un centro espiritual muy frecuentado por quienes buscaban una formación religiosa en el medio del clima anticlerical de la época. También podían estudiar allí familias de la región de escasos recursos. Taroni fue muy influyente en los salesianos, a tal punto que el mismo Don Bosco visitó el seminario de Faenza en 1882. En la época de José Vespignani, el seminario tenía la apariencia de un edificio de la época renacentista, con claustro porticado y patio característico. El edificio antiguo fue demolido como consecuencia de los daños provocados durante la segunda guerra mundial, y su aspecto actual es producto de un nuevo proyecto, del año 1949.

La catedral de Faenza es de aspecto románico de ladrillo sin revocar, dado que la fachada y todo el exterior del edificio quedó inconcluso. El templo fue diseñado por Giuliano da Majano en 1474 y concluido en 1515. El interior tiene

un aspecto renacentista por su luminosidad y limpidez, y es de planta de cruz latina de tres naves divididas por columnas de orden compuesto.

Otro edificio que nos interesa es la ermita de San Antonio en Monte Paulo, adonde peregrinó José Vespignani siendo seminarista. El templo actual es de apariencia neogótica simplificada, ya que fue construida entre 1908 y 1913. Muy significativo es el entorno, dado que se encuentran grutas y lugares de meditación y peregrinación que contaron, entre otras figuras de la iglesia, con la devoción de San Antonio de Padua. En la actualidad, Faenza luce intervenciones urbanas y edificios de la etapa fascista caracterizados por un estilo neoclásico simplificado y de escala monumental.

IMOLA (Lámina 42)

Imola tenía 66.000 habitantes en 2005 y 26.000 en 1861, la época que nos ocupa. La ciudad queda a 23 kilómetros de Lugo en dirección suroeste. En el seminario de Imola fue ordenado sacerdote José Vespignani, en 1876, estando enfermo y completamente postrado. En el ritual lo asistió su familia y, en particular, el adolescente Ernesto Vespignani.

Imola fue un centro religioso destacado, y sigue siéndolo. Entre los sitios más relevantes de la ciudad se encuentra el “Museo diocesano de Arte Sacro de Imola”. El seminario de Imola, como el de Faenza, responde al espíritu del Concilio de Trento, que buscaba mejorar la formación del clero de acuerdo con los principios de la Contrarreforma católica del siglo XVI. El de Imola fue el primer seminario de la región de la Romaña, razón por la cual gozó de un prestigio asentado en una tradición de siglos. El edificio del siglo XVI aún existe, aunque parcialmente. Siendo obispo Mastai-Ferretti (futuro Pío IX) entre los años 1832 y 1846, el seminario sirvió como cuartel y los seminaristas se alojaron en la residencia del obispo.

El proyecto del año 1763 de la catedral de San Casiano en Imola es de Cosimo Morelli (1732-1812), pero la construcción se llevó a cabo entre 1765 y 1781, tras ser demolidas las anteriores edificaciones. La fachada actual es posterior y de tendencias neoclásicas, obra de Filippo Antolini (1787-1859), de 1850. Hacia fines del siglo XIX se llevaron adelante otras remodelaciones que agregaron ornamentos y le dieron la ecléctica apariencia actual en la fachada, aunque el campanario único tiene un aspecto románico. A pesar de todos los agregados, el conjunto se muestra discreto desde el punto de vista ornamental.

MÓDENA (Lámina 43)

Módena queda a 100 kilómetros de Lugo en dirección oeste, más allá de la ciudad de Bolonia, en cuya estación ferroviaria es necesario cambiar de tren regional para pasar a la línea que lleva a la terminal de Milán. Módena es una ciudad de una escala mayor a las pequeñas localidades descritas en el itinerario formativo de José Vespignani dentro de la Romaña. La población actual de Módena es de 183.000 habitantes, y era de 57.000 en la época que Ernesto Vespignani realizó sus estudios en la academia local. Efectivamente,

en 1881 Ernesto se graduó *del Istituto di Belle Arti di Módena* con la licencia de profesor de *Disegno*.

El palacio de Bellas Artes de Módena que frecuentó Ernesto, es un edificio neoclásico diseñado especialmente para tal fin por el arquitecto Giuseppe Soli (1747-1822) quien transformó íntegramente un antiguo monasterio dominico abandonado en una escuela artística por encargo del duque Ercole III D'Este. Con un frontón, una galería porticada y una escultura traída de la Villa Adriana para decorar el arco central, es uno de los edificios más destacados de la ciudad. Soli fue un arquitecto y pintor destacado en su época que diseñó, entre otras obras, el "Ala Napoleónica" en Venecia y terminó su carrera enseñando arquitectura en el mismo Instituto de Módena que diseñara. Es muy posible que la ciudad haya impresionado a Ernesto no sólo por la escala sino también por la importancia de su arquitectura. La catedral de Módena es considerada como uno de los monumentos románicos más importantes de Europa.

Las obras de la catedral comenzaron en 1099 y tuvo sucesivas intervenciones a lo largo de los siglos. La fachada muestra relieves y esculturas de estética románica. El interior es de tres naves y cripta. Una torre de considerables dimensiones se adjunta a la catedral y es conocida como la *torre della Ghirlandina*, anexa a la iglesia, y que constituye el campanario de la catedral con una altura de 86 metros.

FERRARA (Lámina 43)

Esta ciudad tenía 135.000 habitantes en el 2010, y 64.000 en el año que nació Ernesto Vespignani, y una creciente influencia en la Romaña en general y en Lugo, ciudad natal de Ernesto, en particular. La familia de Este fue de importante influencia en Ferrara entre los siglos XIII y XVI, y fue a finales del siglo XV cuando la ciudad adquirió su actual configuración en su casco céntrico, obra del arquitecto Biagio Rossetti (1447-1516). A partir del siglo XVI, Ferrara se sumó a los Estados Pontificios hasta el XIX; en las luchas previas a la unidad italiana estuvo bajo mando austríaco y luego del reino de Cerdeña, y finalmente se sumó a la Italia unificada.

Entre los edificios más destacados de Ferrara está el castillo de los Este, fortaleza de ladrillo de formas macizas y escasos aventanamientos. De estética militar renacentista, se suma al elenco de los muchos edificios notables de la ciudad. El *palazzo* municipal fue reconstruido a inicios del siglo XX y muestra también gruesos muros y reducidos aventanamientos geminados. Otros edificios son el *Palazzo della Ragione* y el *Palazzo dei Diamanti*, este último obra del mismo autor del diseño urbanístico de la ciudad en el siglo XVI, Biagio Rosetti. Tal vez se trate del edificio más representativo de Ferrara por la originalidad de los bloques de piedra que decoran su basamento, tallados con formas de punta de diamante.

En cuanto a la catedral, puesta bajo la advocación de San Jorge, fue revestida de mármol blanco posiblemente de Carrara, con una gran recarga de recursos ornamentales. La fachada es tripartita con tres módulos con cúspides que expresan cada una techo a dos aguas. Las aberturas del frente son rosetones,

ventanas geminadas y arcadas. La estética parece gótica, y uno de los laterales muestra galerías porticadas de gran extensión. El campanario, de formas macizas rectilíneas, se atribuye al mismo León Bautista Alberti (1404-1472). El interior es de tres naves, fueron agregándose decorados a lo largo de los siglos, y su aspecto es barroco.

La iglesia de San Benedetto, construida entre 1496 y 1553 y transformada en establo durante la Revolución Francesa, tiene una fachada renacentista pero en la actualidad despojada de toda decoración como consecuencia de sucesivas desgracias acaecidas a lo largo del tiempo, desde bombardeos durante la guerra hasta un incendio fatal en 2007. Nos interesa porque los salesianos se hicieron cargo de la parroquia en 1930. En consecuencia, su estilística no pudo haber tenido demasiada incidencia en la formación de Ernesto Vespignani, pero forma parte del elenco relevante de iglesias de la región.

RÍMINI (Lámina 43)

Con una población de 141.000 habitantes según el censo de 2009, tenía apenas 28.000 en 1861, en la época del nacimiento de Vespignani. El desarrollo espectacular de la población es posterior al paso de los hermanos salesianos por la región, ya que obedeció al fomento de la industria turística de la segunda mitad del siglo XX. Con numerosos monumentos de la época romana y de la temprana Edad Media, nos interesa nombrar solamente el célebre Templo Malatestiano, que presenta una superposición de estilos desde sus orígenes, en el siglo XIII, hasta mediados del siglo XV con el diseño del exterior obra del célebre tratadista y arquitecto Alberti.

La fachada está dividida en tres partes por pilastras con tres arcos de medio punto, y el frontón es triangular, de tipo griego, sin concluir. Sólo el arco central está horadado, mientras que los laterales son ventanas ciegas. El interior es amplio y de planta basilical. De aspecto luminoso y amplio, recuerda a las antiguas basílicas romanas.

La iglesia de Rímini que más interesa a nuestro estudio es la de María Auxiliadora, iniciativa de la congregación salesiana. El proyecto fue del arquitecto Giuseppe Gualandi, de Bolonia, autor conocido por Vespignani porque, como hemos apuntado, en 1890 realizó la iglesia de San Francesco di Paola en Lugo. Gualandi es además un referente de Vespignani porque con su padre, Francesco Gualandi, fueron dos de los arquitectos historicistas más activos en Italia en la segunda mitad del siglo XIX e inicios del XX.

La iglesia de María Auxiliadora de Rímini se inició en 1912, aunque fue muy modificada durante la segunda posguerra. De campanario único y fachada maciza, combina elementos góticos con románicos. Su textura de ladrillo a la vista, delineada por arquillos ciegos y campanario único, le da una apariencia tardorrománica, pero sus agujas y su ingreso con tímpano con arco ojival remiten también al gótico. En definitiva, se trata de una obra que bien podríamos clasificar como de neorrománico ecléctico.

BOLONIA (Lámina 44)

Se trata de la ciudad más importante de la región, puesto que es su capital. En 2012 tenía 375.000 habitantes, pero en la época de Vespignani, 117.000. Bolonia no ocupa un lugar central en la vida de Ernesto Vespignani ni de su hermano José, pero ofrece una arquitectura medieval tan característica que su influjo es casi universal. Se trata de la ciudad con casco histórico original medieval más grande de Europa luego de Venecia. Además, en Bolonia está la universidad más antigua de Europa y una de las más prestigiosas del mundo. Bolonia se caracteriza por su estética medieval de gruesos muros amurallados de ladrillo rojo y por el pavimento de sus calles y aceras peatonales de materiales nobles, como mármoles rojos de Verona y de Dolomita, y de otras regiones de los Apeninos. Además, los pisos de las aceras, de mosaicos de teselas de mármoles de regiones aledañas, muestran creativas combinaciones de estilo geométrico.

Le Due Torri del siglo XII y XIII alcanzan (la más elevada) casi 100 metros de altura. De las muy numerosas iglesias de la ciudad destacamos la de San Petronio, proyectada a fines del siglo XIV. Con el basamento revestido de ricos mármoles, la parte superior está inconclusa. Su estética pendula entre el románico y el gótico, y su interior presenta planta de tres naves con capillas laterales. Además de las variadas iglesias, presenta un elenco de numerosos *palazzi* con estéticas que van desde el renacimiento temprano hasta el neoclasicismo.

Para la congregación, Bolonia fue una fundación destacada que representó una importante expansión en los otrora antiguos Estados Pontificios. Además, los salesianos llegaron a Bolonia en 1897, en épocas que Ernesto realizaba sus primeras experiencias proyectuales en la Romaña, en su pueblo natal. Los salesianos llegaron a Bolonia por iniciativa del sucesor de Don Bosco, Miguel Rua, uno de los salesianos que promovió la carrera de Ernesto Vespignani.

El instituto salesiano de Bolonia lleva actualmente el nombre de “Beata Virgen de San Luca” y es un importante centro educativo de la región. Parroquia, centros educativos y oratorios conforman un gran complejo arquitectónico de estética neorrománica diseñado por Edoardo Collamarini (1863-1928), quien fue profesor de diseño arquitectónico en Parma y en Bolonia, y llegaría a ser presidente de la Academia de Bellas Artes. Collamarini también construyó para los salesianos de Bolonia la impactante iglesia del Sagrado Corazón de Jesús (1901-1912), muy cerca de la concurrida estación ferroviaria y que podría haber sido tomada como referente por Ernesto Vespignani para el Santuario del Cerrito en Montevideo, Uruguay.

El cementerio monumental de la Cartuja de Bolonia es uno de los más importantes de Italia tanto por su estética academicista como por sus monumentos vinculados al fascismo y las vanguardias. **(Lámina 45)** Con las tendencias higienistas de principios de siglo XIX, el cementerio fue fundado en 1801 fuera de las murallas antiguas de la ciudad en las instalaciones de un antiguo monasterio del siglo XIV de la orden de San Jerónimo de Casara y que

había sido desposeído con las invasiones napoleónicas. La sala del Columbario es la más importante por algunos destacados monumentos de carácter naturalista. En la parte dedicada a Carlos C. Massa nos referiremos al cementerio de Bolonia nuevamente, en relación a la estética fascista contemporánea al referido arquitecto.

REGIÓN DE LIGURIA

ALASSIO (Lámina 46)

Alassio tenía 11.000 habitantes en el 2007 y apenas 5.000 en 1876, cuando Ernesto Vespignani, con apenas 15 años de edad, concurre al colegio salesiano acompañado por sus hermanos Santiago y Pedro. Se encuentra a más de 400 kilómetros de Lugo en dirección oeste, en la región de la Liguria, sobre el mar Tirreno. La influencia política y cultural de la región irradia de la gran ciudad de Génova. Importante es tomar en cuenta la arquitectura religiosa de Alassio, porque bien pudo ir conformando los valores estéticos del niño, casi adolescente, Ernesto Vespignani.

La decisión de asistir a un colegio tan alejado de Lugo y de tan poca importancia para los romañolos, tal vez haya sido tomada por su hermano mayor, José, quien ese mismo año había decidido entrar a la Congregación Salesiana luego de una intensa meditación. (Massa, 1942,61). Los salesianos tenían a cargo la Iglesia de Santa María de los Ángeles que es de la segunda mitad de siglo XV pero su aspecto románico fue remodelado a fines de siglo XIX, dándole la impronta marcadamente neogótica que es la que presenta en la actualidad. La diócesis de Albenga Imperia, además de la iglesia mencionada, tiene numerosas parroquias, la mayoría originalmente de una estética románica en su origen pero muy modificadas con el transcurrir del tiempo. En su interior suelen presentar alteraciones, con ornamentación barroca, y en su exterior el carácter ecléctico de la época permite la convivencia de elementos goticistas con otros clásicos.

La iglesia de *Sant' Ambrogio*, por ejemplo, construida entre 1455 y 1597 con características románicas originales y campanario "románico lombardo", fue muy modificada a lo largo de los años. El interior presenta una decoración barroca y el frente, de fines del siglo XIX, muestra una estética neorrenacentista.⁸⁴

GÉNOVA (Lámina 46)

La capital de la Liguria era una ciudad con un área urbana y suburbana de 1.500.000 habitantes según el último censo de 2009, ubicándose en sexto lugar entre las ciudades más populosas de Italia. En la época que José Vespignani se embarcó para la Argentina, en 1886, tenía cerca de 300.000 habitantes.

⁸⁴ Fuente: <http://www.parcchiasantambrogio.com/documenti/ambrogio.pdf> consultada el 28 de mayo de 2015.

El paso de José por Génova fue significativo porque estuvo acompañado por el mismo Don Bosco, que concurrió a su despedida. Además sería el primero de los Vespignani que pasara por Génova para embarcar a América, precediendo a sus hermanos Pedro y Ernesto.

A continuación, reseñamos algunos de los edificios religiosos de la ciudad que tal vez pudieron haber sido visitados por José y luego por Ernesto. Dos de los edificios religiosos presentan un revestimiento exterior de franjas horizontales bicromas de piedra gris y mármol blanco, muy frecuente en la Liguria y también en algunas iglesias de Ernesto Vespignani en las que la alternancia de franjas gris y blancas está reemplazada por los colores rojo y blanco, como en el caso de la Basílica de María Auxiliadora y San Carlos Borromeo.

La iglesia de San Mateo es una pequeña iglesia del siglo XII, originalmente románica y modificada con posteridad en los siglos XIII y XVI, hasta darle una apariencia gótica por sus vanos ojivales. Presenta una división tripartita dividida por dos pilastras y revestimiento bicromo de franjas alternas de mármol blanco y piedra gris de la región de promontorio del monte Antola, muy popular en la Liguria. La iglesia posee una cúpula agregada con posteridad a su origen medieval, y decoración renacentista y barroca en su interior. Además posee un pequeño claustro con arcadas ojivales y un pequeño patio central.

La Catedral de Génova sostiene la advocación a San Lorenzo. Fue reconstruida casi totalmente en los siglos XI y XII. Tiene una estructura propia del románico pero una apariencia exterior más acorde al período gótico, puesto que fue remodelada durante los siglos XIII y XIV, completándose con campanario y cúpula en el siglo XVI y añadiéndose recargados decorados internos durante los períodos renacentista y barroco.

Ofrece franjas bicromas de gris y blanco como la iglesia de San Mateo en la misma ciudad. La alternancia se aplica también a las archivoltas y columnas. Presenta una fachada tripartita con un acceso principal y dos laterales con archivoltas, columnas y tímpanos. La entrada principal tiene relieves en el tímpano con mandorla y cristo pantocrátor común en las iglesias románicas y góticas.

El templo está montado en una *crepidoma* y se accede mediante una escalinata. La fachada fue diseñada para presentar un doble campanario, frecuente en los períodos tardorrománico y gótico. Sin embargo, sólo tiene completo el campanario de la derecha, es decir que es asimétrica en su conjunto. Ofrece rosetón y vanos geminados en el cuerpo principal y en el campanario, y logias en el remate donde se tendría que haber levantado el campanario izquierdo, si ese cuerpo se hubiera concluido.

El interior tiene planta de cruz latina de tres naves con arcos ojivales que dividen la nave central de las laterales, y arcos de medio punto en un primer nivel a manera de matroneo. En el interior se sostiene la decoración bicroma del exterior, y con los años se fueron adicionando pinturas murales.

La parroquia de San Cayetano (desde 1955 San Juan Bosco y San Cayetano) ubicada en el barrio de Sampierdarena, es originalmente de fines del siglo XVI. Se trata de una iglesia importante para la congregación por tratarse del segundo asentamiento de salesianos después de la casa matriz de Valdocco, en Turín. Posiblemente, la apariencia de la parroquia de San Juan Bosco y San Cayetano haya cambiado desde el paso de los Vespignani por Génova, habida cuenta de que como consecuencia de un bombardeo sufrido en 1943, la iglesia fue casi totalmente destruida y reconstruida entre los años 1952 y 1955.

La parroquia estuvo a cargo de la congregación desde 1884, aunque los sacerdotes de Don Bosco ya ofrecían sus servicios sociales y educativos desde 1872. Don Bosco adquirió además edificios anexos a la iglesia para desarrollar su obra benéfica en este barrio periférico de Génova. Reconstruyó la iglesia que estaba en estado de abandono y le completó un campanario que llegó a ser el más alto de la ciudad, con 51 metros de altura. En 1897, Giuseppe Massardo tuvo a su cargo una remodelación integral de la iglesia con criterios clasicistas. Más tarde, ya en el siglo XX, se decoraría con criterios estéticos acordes con las décadas de 1920 y 1930.

A la llegada de Don Bosco a Génova, el barrio de Sampierdarena experimentaba un crecimiento acelerado como consecuencia del desarrollo industrial de la Liguria, donde además se padecía demanda insatisfecha de obreros especializados y artesanos de diversas especialidades. Es necesario señalar que la ciudad de Génova, punto de partida para tantos salesianos que se embarcaban a la Argentina, tenía una oferta educativa de la congregación basada en una Escuela de Artes y Oficios en donde se formaban carpinteros, mecánicos, tipógrafos, zapateros y sastres, tal como, años después, la congregación -a través de sus fundaciones y de Pío IX- ofrecerían formación en oficios en Buenos Aires, Córdoba, Rosario, Salta, Tucumán y Bahía Blanca, entre otras ciudades.

La fachada de la parroquia salesiana tiene un revestimiento bicromo que sigue las pautas estéticas de la catedral de Génova y de la iglesia de San Mateo: franjas que alternan mármol blanco y piedra gris de Promontorio. El portal tiene tres accesos con arquivoltas, sobre el que se levanta un gran cuerpo central revestido en mármol blanco que expresa la nave. A ambos laterales de este cuerpo macizo se adhieren dos campanarios geométricos acordes con una estética que, probablemente, sean propios de la reconstrucción que se llevó a cabo en el templo en 1955. Las aberturas de la fachada son triforadas. Junto a la parroquia se ubica un edificio neoclásico de reducidas dimensiones que se asemeja a un templo clásico, data de 1835 y formaba parte del portal de un antiguo cementerio que fue trasladado.

REGIÓN DEL VÉNETO

VERONA (Lámina 47)

Se trata de una importante ciudad de la región del Véneto, en el norte de Italia. Según el censo de 2009, la ciudad tenía 270.000 habitantes, y en la época que Ernesto Vespignani debió presentarse para cumplir con el servicio militar en el

regimiento 18 de infantería de Verona, en 1883, no alcanzaba los 90.000. Justamente, según la Unesco,

“Verona es un ejemplo excepcional de plaza fuerte que ha conservado un número considerable de monumentos de la antigüedad grecorromana, la Edad Media y el Renacimiento.”⁸⁵

Se considera que es una de las ciudades del norte de Italia más atractiva desde los puntos de vista urbanístico y arquitectónico y, seguramente, imprimió un gran impacto en la retina del joven Ernesto Vespignani, quien estaba despertando a su vocación por el diseño arquitectónico. La ciudad de Verona también fue muy frecuentada por los románticos del siglo XIX, dado que fue el escenario ficticio de una obra de trascendencia universal como el drama de *Romeo y Julieta* (1597), de William Shakespeare (1564-1616).

La catedral de Verona es de fines del siglo XII. Ofrece un frente tripartito con techo a dos aguas y campanario único. Su aspecto macizo es propio del románico, aunque ofrece aventanamientos ojivales y vidrieras que evocan al gótico. El portal de acceso muestra un arco de medio punto al que se superpone otro arco de similares características, aunque coronado por techo a dos aguas. Los laterales del edificio ofrecen revestimientos con franjas bicromas que alternan en tonos blanco y gris. El interior es complejo y producto de sucesivas reformas a lo largo del tiempo. El conjunto religioso ofrece además un claustro porticado con arcos de medio punto que en uno de sus lados es de doble nivel, configurando así una apariencia original que difiere de la tipología claustral románica.

Otra iglesia destacada de Verona que pudo haber visitado Ernesto Vespignani es Santa Anastasia. Su construcción se inició hacia fines del siglo XIII y recién pudo consagrarse en la segunda mitad del siglo XV. Su frente es tripartito, expresando la nave principal y las dos laterales, y remata con techo a dos aguas. Como muchas iglesias italianas del *Trecento* y *Quattrocento*, Santa Anastasia se encuentra inconclusa, con el frente sin revestir. Las formas macizas de sus módulos le confieren una estética románica, a pesar de que su portal y sus aventanamientos biforados sean ojivales. Las aberturas simples o dobles con formas estilizadas, estrechas en el ancho y de considerable altura, son propias de Ernesto Vespignani en una basílica como la de San Carlos, en Almagro.

El acceso principal tiene arquivoltas que enmarcan puertas gemelas, y por sobre el acceso se ubica un rosetón moderado. El plano de la iglesia expresa una planta de cruz latina y tiene abundantes relieves y pintura mural.

Por último, la basílica de San Zenón -como la de la Santa Anastasia-, está dividida en tres partes que expresan la nave central y laterales. Ofrece un frontón sobre un gran rosetón. El acceso tiene un pórtico con tímpano de medio punto enmarcado por una marquesina que se apoya en dos columnas que a su vez apoyan en esculturas zoomorfas. El frente está dividido por pilastras y

⁸⁵ Consultado el 8 de mayo de 2016 en la página de la UNESCO: www.whc.unesco.org/uploads/nominations/797rev.pdf.

pequeños arcos bíforos en la mitad. El campanario es autónomo, de 72 metros. Las decoraciones exterior y interior presentan franjas horizontales bicromas tan caras a Vespignani en algunas de sus obras porteñas.

REGIÓN DEL PIAMONTE

LANZO (Lámina 48)

Lanzo Torinense es una pequeña localidad de la región de Piamonte, de 5.300 habitantes según el censo de 2009, y que tenía no más de 2.700 en 1877, cuando José Vespignani fue al colegio local salesiano enviado por Don Bosco a realizar ejercicios espirituales y a estudiar castellano antes de viajar a la Argentina. Distante sólo 30 kilómetros de Turín, fue el primer oratorio para jóvenes que en 1864 fundó Don Bosco fuera de la capital del Piamonte. El santo salesiano lo construyó sobre un monasterio benedictino abandonado en el Monte Buriasco.

En la localidad ya habían actuado con anterioridad a Don Bosco otros santos con inquietudes sociales como Agostino Giuseppe Cottolengo (1786-1842) y Federico Albert (1820-1876), fundador de las hermanas Vicentinas de María Inmaculada, y quien influyó para que Don Bosco instalara en la localidad su oratorio festivo.

CHIERI (Lámina 48)

Se trata de un municipio de la provincia de Turín donde predomina la arquitectura medieval. Actualmente tiene 34.000 habitantes. En 1886, cuando José Vespignani visitó el seminario donde Don Bosco había cursado sus estudios entre 1831 y 1841, la población era de 13.000. El lugar estuvo ocupado por los romanos en la antigüedad y por los bárbaros lombardos entre los siglos V y IX. Sin embargo, la impronta del casco histórico parece románico.

Los salesianos se instalaron en 1868, tras recibir una donación del principal terrateniente de la región. En 1872 también se asentaron las hermanas salesianas, con la fundación del *Istituto delle figlie di María Ausiliatrice*. En la actualidad la iglesia salesiana muestra un revestimiento bicromo que recuerda las catedrales de Siena o de Orvieto por sus fajas horizontales que alternan dos tonalidades cromáticas. Ernesto Vespignani otorgó similar revestimiento fajado en la basílica de María Auxiliadora y San Carlos Borromeo de Almagro.

I BECCHI (Lámina 48)

I Becchi es un barrio de la localidad de Castelnuovo de Asti, hoy Castelnuovo Don Bosco. Se trata del lugar de nacimiento de Don Bosco, y a partir de la fama del salesiano se transformó en un lugar de peregrinación. Hoy existe la casa original, un museo e iglesias de diversas dimensiones. En 2005 la localidad tenía apenas 3.147 habitantes, pero en la época que concurrió José Vespignani acompañando a Don Bosco, en 1886, la población ascendía a 4.200.

En la época de dicha visita la apariencia del pueblo era medieval, pero a lo largo del siglo XX se desarrolló un complejo edificio mayúsculo perteneciente a la congregación salesiana, en el que se destaca la basílica de San Juan Bosco, con cúpula y doble campanario frontal, edificada entre los años 1961 y 1966.

MONDONIO (Lámina 48)

Tal como I Becchi, Mondonio (hoy denominada Mondonio Santo Domingo Savio) es otro paraje de la ciudad de Castelnuovo Don Bosco, localidad de la provincia de Asti, en la región del Piamonte, a escasos 30 kilómetros de Turín hacia el este. En la misma oportunidad que José Vespignani acompañó a Don Bosco a su casa natal en 1886, José visitó la tumba de Domingo Savio, ubicada en Mondonio.

Domingo Savio (1842-1857), uno de los primeros alumnos de Don Bosco, había fallecido antes de cumplir quince años. Ya hacia fines del siglo XIX era venerado por los salesianos que concurrían a visitar su tumba aun antes de ser consagrado por la iglesia, ya que fue canonizado en 1954, convirtiéndose en el primer santo salesiano después de Don Bosco.

El monumento fúnebre que pudo contemplar José Vespignani era una pequeña capilla de planta rectangular con techo a dos aguas de un estilo neoclásico con dos pilastras laterales y techo a dos aguas que conforma un frontón liso. En la actualidad conserva su apariencia original, aunque pintada de colores marrón apastelado y con las pilastras blancas. Contuvo los restos del santo desde su temprana muerte en 1857 hasta 1914, cuando el obispo de Turín ordenó el traslado a la basílica María Auxiliadora de Turín, donde permanece.

CASALE MONFERRATO (Lámina 49)

Se trata de una población de la provincia de Alessandria de 35.000 habitantes (censo 2014). En la época en la que Vespignani pasó por el Piamonte, la población ascendía a poco más de 30.000 habitantes (Censo 1901). Luego de desafortunados eventos militares en el siglo XIX, padecidos durante las guerras de la independencia contra Austria, la ciudad comenzó a desarrollarse industrialmente a partir de los inicios del siglo XX, instalándose allí importantes firmas vinculadas a la construcción, como la empresa Eternit, de materiales de fibrocemento. Los salesianos de Don Bosco vieron en el crecimiento de la clase obrera de la comuna una posibilidad de brindarles servicios educativos y religiosos, y hacia allí se dirigieron.

Entre los monumentos religiosos más importantes está la catedral de Casale Monferrato, que tiene la advocación de San Evasio. La iglesia es de principios del siglo XIII pero fue completamente reconstruida por Eduardo Mella (nacido en una ciudad vecina) a mediados del siglo XIX, con una estética hoy denominada románico-lombarda pero que se nutre de las propuestas renovadoras de la época promovidas por Camilo Boito.

La catedral reconstruida por Mella presenta una fachada con doble campanario y revestida de ladrillo rojo visto y guardas que conforman arquillos ciegos,

pilastras y marcos de aberturas en arenisca blanca. La dicromía rojiblanca recordará la propuesta cromática más frecuentada por las obras de Vespignani en la Argentina. El frente está ritmado con arcos de medio punto bicromos, y presenta ventanas geminadas. El interior es amplio y luminoso y toda la propuesta decorativa es discreta y de líneas bien definidas.

Los salesianos erigieron en Casale Monferrato el Santuario al *Sacro Cuore di Gesù*. Consideramos que se trata de una iglesia importante como fuente estilística de Vespignani, como lo demuestra el hecho de que en el Archivo Central Salesiano se halló una postal dirigida al arquitecto con la imagen dibujada y coloreada del frente de una iglesia, con un epígrafe en la parte superior izquierda que dice:

“In fine della vita si raccoglie il frutto delle opere buone...”
Sac. GIOV. BOSCO

El pie de la imagen dice lo siguiente:

“ERIGENDO SANTUARIO DEL MONFERRATO
AL SACRO CUORE DI GESÙ
NEL VALENTINO DI CASALE MONFERRATO.”

En el anverso de la postal, con fecha del 3 de diciembre de 1917, se aprecia una firma ilegible de una autoridad de la congregación, con un texto manuscrito en italiano que parece describir la imagen impresa y sugiere que sea tenida en cuenta como modelo a seguir. El Santuario del *Sacro Cuore di Gesù* fue inaugurado en 1922 con proyecto del ingeniero Giuseppe Gallo (1860-1927), contemporáneo de Vespignani. Por haber sido una iglesia fundada por los salesianos, en su interior se rinde culto a María Auxiliadora.

El frente del edificio es tripartito y expresa la nave principal y una nave lateral a cada lado. La decoración es bicroma de ladrillos rojos y franjas blancas horizontales. Presenta una entrada única con arco de medio punto con arquivoltas y escalinata de acceso de pronunciada altura. En lugar del rosetón, presenta una gran imagen del Sagrado Corazón de Jesús con logias a ambos laterales. Remata en techo a dos aguas con guarda de arquillos decorativos de medio punto. La fachada está dividida por pilastras que superan la cubierta y terminan en cinco torrecillas a manera de agujas.

El autor, Giuseppe Gallo, graduado en Turín en la misma época que Vespignani terminaba su formación, abrió su propio estudio y desarrolló numerosos edificios religiosos y civiles de carácter ecléctico en la región del Piemonte y la Lombardía. En Turín hemos mencionado su iglesia de Jesús Nazareno, neogótica de similar composición y paleta cromática que la de *Sacro Cuore de Casale Monferrato*. En 1888 presentó proyecto para el concurso público para la fachada de la Catedral de Milán, compulsada que obtuvo su colega Giuseppe Brentano (1862-1898), discípulo de Camilo Boito.

TURÍN (Láminas 50 y 51)

Turín es el *axis mundi* del mundo salesiano. Durante siglos fue un importante centro económico, cultural y político, y sede de la poderosa casa de Saboya. En el siglo XIX se convirtió en el eje de la lucha por la unidad italiana, y se constituyó en la primera capital del reino de Italia a partir de 1861. En la actualidad tiene alrededor de un millón de habitantes, duplicándose si se consideran los alrededores de la ciudad. En la época formativa de Ernesto Vespignani, a fines del siglo XIX, contaba con 250.000 habitantes. En Turín está el origen de la congregación salesiana. En los alrededores de esta ciudad inició Don Bosco su obra de beneficencia al servicio de los niños pobres fuera del sistema educativo del reino de Saboya. Dos sedes principales se despliegan en los alrededores del casco histórico: Valdocco, más cercana casi en contacto con el casco histórico de Turín, y Valsalice, alejada unos kilómetros del centro, al otro lado del río Po.

Mientras que Valdocco era un suburbio en la época de Don Bosco, hoy integrado al ejido urbano de la ciudad, Valsalice era una población alejada en la ladera de una colina. Aun hoy Valsalice reviste las características de periferia, aunque con una población de clase media alta. Más allá de la arquitectura propiamente salesiana de Turín, Ernesto no podía desconocer las obras de los arquitectos más importantes de la ciudad, especialmente las que correspondían al Barroco y a la Italia del siglo XIX del *risorgimento* y de la Revolución Industrial en ciernes. Del Barroco turinés, Guarino Guarini (1624-1683) y Filippo Juvara son los más renombrados entre un elenco de arquitectos, decoradores, escultores y pintores que forman parte del índice onomástico de cualquier historia del arte occidental.

Guarini compartía con Ernesto Vespignani varias circunstancias en común a pesar de los más de dos siglos que los separaban en la línea histórica. Guarini había nacido en Módena y desarrollado allí sus primeras experiencias profesionales en la misma ciudad en donde Vespignani, dos siglos después, recibiría el título de maestro de dibujo. Ambos eran sacerdotes de clero regular y arquitectos; ambos hicieron sus experiencias más reveladoras en Turín, la capital de los Saboya, y ambos viajaron por el mundo tomando como fuentes estilísticas autores y obras de las ciudades que visitaron. Los dos triunfaron en sus respectivas carreras, llegando a construir las iglesias más representativas de las ciudades que los consagraron en su madurez. En síntesis, Guarini y Vespignani estaban hermanados por Módena, Turín, la doble vocación de religiosos y arquitectos, el gusto por los viajes y el éxito profesional en los proyectos logrados.

Las obras religiosas más importantes de Guarino Guarini en Turín son la capilla del Santo Sudario, la iglesia de San Lorenzo y el santuario de la *Consolata*. Las tres iglesias fueron con seguridad visitadas por Ernesto Vespignani, puesto que son el circuito obligado de quien se interese por la arquitectura religiosa más impresionante de Turín. La iglesia de San Lorenzo es la obra cumbre de Guarini. En ella se destaca la cúpula circular montada sobre la planta cuadrada de la iglesia, en donde el tambor de forma octogonal actúa como un enlace entre el cuadrado y el círculo. La complejidad de las formas, la recarga

decorativa del interior y los efectos lumínicos logrados por las aberturas ubicadas en calculados puntos, produce un efecto de espacio infinito. Para Sigfrido Giedion (1958, 127):

“La impresión del espacio ilimitado no se ha logrado mediante el empleo de una ilusión de perspectiva, o de un cielo pintado, sino con medios exclusivamente arquitectónicos. La luz deslumbrante que penetra a través de la afiligranada estrella produce el efecto de desmaterializar todo lo que la rodea. Éste es uno de los raros casos en que el sentimiento de lo infinito es obtenido por medios puramente arquitectónicos.”

Para Giedion, posiblemente Guarini se haya inspirado en las cúpulas del Mihrab de la mezquita de Al Hakem en Córdoba, España. Aunque más modesta la construcción islámica, la complejidad de las armaduras que componen la cúpula podrían haber inspirado las nervaduras de la cúpula de Turín.

El santuario de la *Consolata*, patrona de Turín, está ubicado en las cercanías de la casa matriz de los salesianos. Se destaca por la complejidad de su interior y por los efectismos de su espacio interior. La *Consolata* fue también intervenida por otro de los grandes del barroco italiano, Filippo Juvara (1678-1736); arquitecto y escenógrafo, se caracterizó por sus espacios interiores de gran teatralidad. Más que arquitectura, sus obras parecieran estar diseñadas para el mundo del teatro; más que frente a una obra arquitectónica, pareciera como si el espectador se ubicara frente a un gran decorado escenográfico.

El historiador italiano Enio Iezzi (2014, 93) vincula a Vespignani con Juvara, ya que califica al salesiano como un estudioso de la obra del arquitecto barroco:

“Vespignani creó su propio arte, que se ajustaba a los lugares en donde estaba su actividad, y supo fundir el estilo clásico con el moderno con una tendencia al estilo románico-lombardo. Estudioso del barroco y del estilo juvaresco, concretó temas afines al arquitecto palermitano, adaptándolos a la época moderna del hormigón.”⁸⁶

La *Consolata* también fue intervenida entre 1899 y 1904 por uno de los referentes en la época formativa de Vespignani, el arquitecto Carlo Ceppi, con un pronaos neoclásico.

Turín alberga numerosos ejemplos de arquitectura historicista ecléctica finisecular. Un ejemplo, entre muchos y variados, es la iglesia de Jesús

⁸⁶ Traducción del tesisista del siguiente texto original del italiano:

“Vespignani creò una propria arte che si adattava ai luoghi in cui svolgeva la sua attività, fondendo lo stile classico con il moderno con una tendenza allo stile romanico-lombardo. Studioso dell’arte barocca e juvaresca svolse temi cari all’architetto palermitano adattandoli al moderno cemento.”

Nazareno en Piazza Benefica, de Giuseppe Gallo (1904-1913), ricamente decorada y con un bicromatismo que alterna el ladrillo rojo y la piedra blanca. Por último, corresponde referirnos al Cementerio General de Turín que se dice que ocupa el segundo o tercer lugar en cuanto a cantidad de cuerpos inhumados.

El cementerio está algo alejado del casco histórico por razones de higiene como todas las necrópolis de principios de siglo XIX. Iniciado en 1827 presenta un pórtico neoclásico a cuya continuación se erigen los monumentos de carácter neoclásico y romántico. En los sucesivos anexos se observa la evolución de la historia del arte italiano en la tipología funeraria llegando a exponer numerosos monumentos vinculados a las primeras y segundas vanguardias europeas.

Si bien la congregación salesiana no tiene un panteón en esta necrópolis como si tiene en el cementerio de la Chacarita es importante tomar en cuenta que varios de los artistas que participaron del origen de la orden, diseñaron monumentos funerarios allí así como arquitectos y escultores contemporáneos de Vespignani como Edoardo Rubino y Carlo Ceppi.

VALDOCCO (Láminas 52 y 53)

Valdocco está ubicado fuera del casco histórico de Turín, hacia el noroeste. Hoy es un barrio integrado a la ciudad pero separado de la zona histórica por la avenida *Regina Margherita*, calle trazada en el siglo XIX a causa de la industrialización de Turín, donde una antigua muralla romana protegía la ciudad antigua. En la actualidad, la avenida *Regina Margherita* delimita la zona de restricción de circulación automotriz, quedando la antigua zona de Valdocco del lado de afuera de esa delimitación.

A mediados del siglo XIX, cuando en 1846 Don Bosco instala su oratorio, Valdocco era un suburbio casi rural de Turín, donde poco después comenzarían a instalarse pequeñas y medianas industrias al compás del crecimiento fabril de la ciudad. La elección de Valdocco respondió a una donación ofrecida por un vecino del lugar, Francisco Pinardi. La donación de terrenos en áreas periféricas urbana sería característico en el desarrollo de la obra salesiana, incluso en la Argentina, como analizaremos más adelante.

En la actualidad, Valdocco ofrece un complejo edilicio en el que están integrados la iglesia, los colegios, las residencias de los religiosos, la imprenta de la congregación, salones comedores, residencias para peregrinos y el Centro administrativo mundial de la orden. Además se exhibe el *Museo Camerette Don Bosco* en una de las construcciones originales de la época fundacional en donde vivió el santo fundador, y se distribuyen dos capillas que complementan a la imponente basílica. En Valdocco también está el archivo salesiano, aunque la mayor parte de sus documentos fueron trasladados al Archivo Salesiano Central de Roma en 1972.⁸⁷

⁸⁷ Fuente: "L'Archivio Salesiano Centrale. Nota informativa redazionale". SDB. Roma. www.sdl.sdb.org (consultada el 24-4-2016).

El conjunto edilicio está constituido por largos pabellones de planta rectangular que se distribuyen alrededor de patios peristilos. La basílica está en el centro de cuatro grandes patios rodeados de los pabellones. Además se van acumulando otras construcciones adicionales que cumplen funciones logísticas. Todo el conjunto tiene cierta homogeneidad estilística. Los frentes lucen como *palazzi* casi carentes de decoración, y los remates no son aterrazados sino con tejados a dos aguas.

Tanto por su posición periférica al casco histórico de la ciudad que hoy forma parte de la trama urbana, como por las construcciones de estética entre renacentista en los edificios escolares como ecléctica en su principal iglesia, Valdocco se asemeja al barrio de Almagro en Buenos Aires. Tanto Almagro como Valdocco son hoy barrios de sectores medios perfectamente integrados a la red de circulación urbana, y no más distantes que tres o cuatro kilómetros del centro histórico y administrativo.

Ambos barrios, en la época en la que los salesianos iniciaron su labor, constituían la periferia de la ciudad, allí donde se desdibujaba la trama urbana, y la población dispersa formaba parte de la clase obrera de origen rural que comenzaba a sentirse atraída por los ecos de la revolución industrial de los países centrales.

Más de un historiador salesiano encontró semejanzas nítidas entre Valdocco y Almagro más allá de que, comparando atentamente las construcciones, las diferencias son notables en cuanto a la mayor homogeneidad y calidad constructiva de Turín respecto a Buenos Aires. Autores como Cayetano Bruno, Raúl Entraigas y Lorenzo Massa, hallaron similitudes:

“Es notable la semejanza entre Almagro y Valdocco. Complaciase el buen hijo de Don Bosco en hacerla resaltar, no sólo por el conjunto de edificios de ambas entidades, sino por el número de obras y actividades análogas. Ya hemos aludido en varios capítulos anteriores a ese admirable paralelismo existente entre los dos institutos, que se nos presentan como los dos polos sobre los que gira la providencial Obra Salesiana en América. Tal era también el sentir de Don Rúa [sucesor de Don Bosco].

No obstante, al Padre José parecía que faltábale aún algo a Almagro, para que fuera perfecto reflejo del mágico cuadro de Valdocco. Allá, la basílica de María Auxiliadora era centro de atracción de miles de devotos. En Almagro, la antigua iglesia, estrecha y carente de atractivos, era insuficiente para dar cabida a los devotos de los alrededores.” (Massa, 1942, 419).

El 7 de noviembre 1876 llegó a Turín el hermano mayor de Ernesto Vespignani, José, para iniciarse como Salesiano. Al día siguiente de su llegada celebró misa en la venerada basílica de María Auxiliadora de Turín, junto a los primeros expedicionarios salesianos que partirían para la Argentina. José sería quien, años más tarde, ya instalado en nuestro país, haría circular un famoso manifiesto, el 1 de abril de 1899, en el cual le

responde a los feligreses de la parroquia de San Carlos de Almagro que pedían construir un templo más grande, proponiéndole un proyecto urbano y arquitectónico equivalente al de Valdocco:

“Confiamos en que se podrá reproducir aquí, en San Carlos de Almagro, el santuario de María Auxiliadora de Valdocco, para conmemorar, en 1901, el 25 aniversario de las misiones que Don Bosco estableció en la República Argentina, y desde aquí, en toda la América del Sur.” (Massa, 1942, 420).

Posiblemente, Ernesto Vespignani haya arribado a Turín un año después que su hermano José, en 1877, acompañado por él y su otro hermano, luego sacerdote Pietro, en su paso al internado de Alassio, al que ingresó a los 16 años.

Y es posible, asimismo, que la estética de la basílica de María Auxiliadora del complejo edificio de Valdocco haya sido el edificio religioso que más haya impresionado a Ernesto, tanto por las fuentes estilísticas de su ornamentación exterior e interior, como por el alarde tecnológico de su ingeniería civil. La riqueza de los materiales de revestimiento (se dice que se utilizaron más de cuarenta variedades de mármoles y granitos del Piamonte y extranjeros), y la complejidad espacial de su interior, impresionan aun hoy a cualquier visitante. Mármoles y granitos verdes de Chatillón, Issogne y Mongiove, de la vecina región de Val d’Aosta, se combinan con rojos alpinos de Cesano Torinese.

La basílica de María Auxiliadora de Turín fue diseñada en 1863 por el arquitecto Antonio Spezia (1814-1892), por encargo de Don Bosco. Al año siguiente fue aprobado por las autoridades civiles, y su construcción se inició en 1865, para inaugurarse en 1868. Para el diseño de la iglesia se tomó como modelo la fachada monumental de la iglesia de *San Giorgio Maggiore* (1576-1610) de Venecia, diseñada por Palladio. En realidad, la fachada clásica y monumental de esta iglesia fue diseñada por Vincenzo Scamozzi (1548-1616) y será el referente de numerosas iglesias posteriores. En el tema que nos ocupa, la arquitectura salesiana, la fachada diseñada por Scamozzi con frontón griego y cuatro pilastras pareadas a ambos lados del acceso será tomada en cuenta no sólo para la iglesia mayor salesiana de Turín, sino para otros templos de la congregación en la Argentina, por supuesto de apariencia modestísima comparados con el original como, por ejemplo, la parroquia de San Francisco de Sales en Almagro (1900), la remodelación de 1915 de la iglesia *Mater Misericordiae* de Congreso (primera sede de los salesianos en la Argentina), y la iglesia María Auxiliadora de San Nicolás de los Arroyos.

La basílica de María Auxiliadora de Turín ofrece una ornamentación destacada por el lujo, el exceso y la variedad de mármoles italianos y extranjeros. Las imágenes pictóricas y escultóricas del templo sentaron las bases de la iconografía salesiana que luego se difundiría al mundo entero. En el altar mayor, por ejemplo, se presentó una imagen de María Auxiliadora realizada por el pintor Tommaso Lorenzone (1824-1902), que fue encargada por Don Bosco y que se replicará en casi todas las sedes salesianas del mundo. Se trata de una imagen de María Auxiliadora rodeada de santos de la iglesia de siete por

cuatro metros. La virgen se destaca sentada en un trono de nubes, acompañada de ángeles y arcángeles. En la parte inferior se ubican los apóstoles y los evangelistas.

La iglesia turinesa tuvo sucesivas ampliaciones y remodelaciones, y una de las más importantes fue la llevada a cabo en 1929, cuando Don Bosco fue beatificado y sus restos trasladados de Valsalice a Valdocco. Esta ampliación fue proyectada por el arquitecto Mario Ceradini, contemporáneo y referente de Ernesto Vespignani. Como veremos más adelante, éste lo tendrá muy en cuenta al adoptar ciertas tendencias modernistas de Ceradini, como en el caso del santuario de María Auxiliadora en Liubliana, Eslovenia, cuya estética tomada del *Liberty* y del gótico inglés aplicará en la iglesia homónima de Córdoba. Giulio Valotti, por su parte, contemporáneo de Ernesto Vespignani, realizó otras ampliaciones posteriores cuando a Don Bosco le llegó el momento de ser canonizado, en 1934.

VALSALICE (Lámina 54)

En la actualidad, Valsalice es un suburbio de Turín con una baja densidad de población, pero que contiene elegantes residencias distribuidas por las laderas de su topografía. Allí funciona un complejo educativo salesiano que incluye escuelas primaria y media, museo de ciencias naturales, e incluso se dictan carreras de nivel superior. Si bien los orígenes del oratorio de Valsalice estaba al servicio de los niños pobres del lugar, hoy es un centro educativo de prestigio en el que prevalecen estudiantes de nivel medio y alto. Incluso destacadas figuras del ámbito político y cultural italiano pasaron por sus aulas, como por ejemplo el influyente cardenal Tarsicio Bertone, secretario de Estado durante el pontificado de Benedicto XVI.

En 1879, cuando Don Bosco fundó un oratorio, Valsalice era una zona rural, pero revistió tal importancia, que albergó su tumba hasta el año 1929, en que fue trasladada a la basílica de María Auxiliadora de Turín, donde se encuentra hoy día.

Valsalice es significativo en la carrera arquitectónica de Ernesto Vespignani; allí se emplazan las primeras obras que proyectó, como la capilla de San Francisco del colegio, que incluye el diseño de la primera tumba del santo. La capilla, proyectada en los últimos años del siglo XIX presenta, en menor escala, las ideas estéticas de Vespignani que nosotros calificamos como de “neorrománico ecléctico”. Tal vez las tres diferencias fundamentales entre la capilla de Valsalice y la Basílica de María Auxiliadora y San Carlos Borromeo de Almagro sean que la italiana está en una zona suburbana, tiene materiales de uso suntuario en donde abunda la variedad de mármoles y es de escala pequeña, mientras que la obra de la Argentina está en una zona completamente urbanizada, no tiene el lujo de materiales de Turín y es de una escala mucho mayor a la de la capilla italiana.

REGIÓN DE SICILIA

RANDAZZO (Lámina 55)

Randazzo es una pequeña localidad de la región de Sicilia, ubicada a 43 kilómetros de la capital provincial, Catania. Tenía apenas poco más de 11.000 habitantes en 2009, casi la misma población con la que contaba, a fines del siglo XIX, cuando Ernesto Vespignani fue destinado allí a la Oficina Técnica. Según el padre Valentín Bonetti (citado por Maurin (2014,161)), la Oficina Técnica de Arquitectura Salesiana de Randazzo fue

“verdadera escuela de arte; en ella, además de formarse el buen gusto de los artistas, se caracterizaron los tipos variados de las construcciones salesianas.”

El casco histórico de Randazzo tiene un aspecto medieval románico, aunque en realidad haya sido asiento de varias culturas diferentes a lo largo del tiempo. Por allí se fundaron colonias de la magna Grecia, asentamientos romanos, bizantinos e incluso normandos, y tuvo población judía, musulmana y, por supuesto, cristiana de ritos oriental y romano. La ciudad fue bombardeada en 1943, y sufrió importantes daños en su patrimonio. De todos sus edificios antiguos, destacamos la Basílica Santa María de la Asunción. Varias de las fachadas de las iglesias diseñadas por Ernesto Vespignani con campanario central, parecieran haberse inspirado parcialmente en este edificio religioso.

La iglesia ofrece un campanario central y aperturas ojivales que le dan una apariencia gótica; sin embargo, el carácter macizo de su composición y la discreción ornamental de su exterior, remiten al románico. Su originalidad radica en su cromatismo: su revestimiento es de bloques de basalto de tonalidad gris oscura. El edificio fue construido entre 1217 y 1239, pero soportó numerosas reformas y reconstrucciones a lo largo de su accidentada vida.

El interior del templo fue modificado a fines del siglo XVI, en pleno Renacimiento, dotándola de un aspecto muy similar a las iglesias florentinas de San Lorenzo y *Sancti Spiritu*. A fines del siglo XVIII fue modificada por el arquitecto siciliano Venanzio Marvuglia (1729-1814), que le creó un crucero y una cúpula. Finalmente, entre 1852 y 1863, el arquitecto Francesco Saverio Cavallari (1809-1896), terminó la fachada y reconstruyó el campanario -que estaba en estado ruinoso-, creando un complejo impresionante más acorde con la escala de los *revivals* decimonónicos que con la etapa medieval original. Cavallari se inspiró parcialmente en la arquitectura normanda de la isla. La iglesia que contempló Ernesto Vespignani ya contaba con las modificaciones de Cavallari de mediados del siglo XIX.

Es de notar que Cavallari, como Vespignani, hizo su experiencia americana, ya que actuó en México como arquitecto y académico. Realizó, por ejemplo, el frente de la Academia de San Carlos de México, de la cual fue también su director y docente. No sabemos si Cavallari pudo tener algún contacto con Ernesto Vespignani, pero probablemente sí, teniendo en cuenta que operó en

la isla al mismo tiempo que nuestro salesiano estaba destinado a la oficina técnica del colegio salesiano de Randazzo.

Destacados arquitectos de la segunda mitad del siglo XIX son originarios de Sicilia, como son los casos de los ya citados Basile. Padre e hijo, Giovanni y Ernesto, desarrollaron obras destacadas en Sicilia de carácter ecléctico y con fantasías vinculadas al estilo *Liberty*, que bien pudieron haber sido tomadas en cuenta por Ernesto Vespignani, quien también combina una base historicista ecléctica con contenidas fantasías modernistas.

Esta sucinta enumeración de ciudades italianas relacionadas con la vida de José y Ernesto Vespignani buscó, simplemente, recorrer algunas de las visitadas por los hermanos, con edificios que podrían haber influido en la educación de la mirada de los salesianos. A continuación, pasamos a analizar el elenco de imágenes que Ernesto Vespignani atesoraba entre sus papeles personales y que también nos ayudan a conformar una idea aproximada de la génesis de sus tendencias estilísticas.

5.5 IMÁGENES DEL ARCHIVO PERSONAL DE ERNESTO VESPIGNANI (Lámina 56)

Durante el verano de 2014, el tesista realizó un minucioso inventario de las postales y estampas particulares de Ernesto Vespignani, con la finalidad de analizar qué edificios y ciudades podrían haber sido tomados como referencias o fuentes estilísticas en sus obras.

De un total de 642 postales, 434 son italianas, 111 francesas, 38 europeas varias, 22 de Brasil, 16 argentinas, 11 de Palestina y 10 extranjeras, pero de un espectro tan amplio que merecen ser catalogadas como “varias”. El 68% de las postales son de iglesias y obras de arte religiosas italianas; el 17% monumentos franceses, el 6% imágenes de países del resto de Europa, y el 9% postales extranjeras varias, que incluyen monumentos de Brasil, la Argentina y Tierra Santa.

Roma y París son ciudades con una cantidad equivalente de imágenes, siendo, respectivamente, 88 y 87 la cantidad de piezas de cada una inventariadas. La presencia de estas dos capitales europeas es significativa porque marcan las dos influencias más evidentes en las tendencias estilísticas de la Buenos Aires de inicios del siglo XX. Las ciudades italianas predominan: son 18 las que tienen varias postales en el inventario y, además, están presentes más de otras 30 con una o dos imágenes cada una. Además de Roma, están presentes con más de 10 imágenes Palermo, Bolonia, Turín, Padova, Pavía, Pisa, Orvieto, Brescia, Milán, Venecia, Loreto y Pistoia.

En el caso de postales francesas, además de París se cuentan Rouen y Tours. El interés del arquitecto también se dirigía a la escultura y a los monumentos funerarios, y así se explica que varias sean las postales del cementerio monumental de Génova y de la tumba de Napoleón en los Inválidos de París. Respecto a la pintura, también se observan imágenes correspondientes a la

Divina Comedia del Dante, y de mosaicos y pinturas al fresco de varias iglesias.

Muchas de las estampas fueron enviadas a Vespignani desde Italia con referencias al edificio en el dorso de la postal por parte de familiares o allegados que se las remitían. Otras postales parecen haber sido adquiridas por el arquitecto salesiano durante sus viajes. Las imágenes halladas pueden adolecer de cierto margen de arbitrariedad para un estudio estadístico de los lugares preferidos. Desde una selección aleatoria y de descarte por parte de quienes manipularon los papeles personales de Vespignani, hasta venta de imágenes, robos, deterioros o extravíos posteriores al archivo de la colección, pueden quitar valor a un estudio estadístico. Sin embargo, a continuación sigue un cuadro detallado de las imágenes clasificadas por lugar de origen, porque consideramos que pese a las limitaciones señaladas, nos pueden dar un indicio de los gustos e inclinaciones estéticas de Ernesto Vespignani:

PAIS	RAN KING	CIUDAD	CANT.	%	OBSERVACIONES
ITALIA	1	ROMA	88	13,70	18 CORRESPONDEN A BASÍLICA DE SACRO CUORE DI GESU SALESIANO.
FRANCIA	2	PARÍS	87	13,55	29 CORRESPONDEN AL HÔTEL DES INVALIDES
PAÍSES EUROPEOS VARIOS	3	VARIAS	38	5,91	
ITALIA	3	VARIAS CIUDADES	38	5,91	
ITALIA	4	ESCULTURAS NEOCLÁSICAS	35	5,45	
ITALIA	5	PALERMO	34	5,29	30 CORRESPONDEN A LA CAPELLA PALATINA.
ITALIA	6	BOLONIA	32	4,98	
ITALIA	7	DIVINA COMEDIA	23	3,58	ESTAMPAS ALUSIVAS A LA DIVINA COMEDIA DE DANTE.
BRASIL	8	RÍO DE JANEIRO	22	3,42	CORRESPONDEN AL COLEGIO SALESIANO DE RÍO DE JANEIRO.
ITALIA	9	TURÍN	20	3,11	7 CORRESPONDEN A LA TUMBA DE DON BOSCO.
ITALIA	9	PADOVA	20	3,11	
ITALIA	10	PAVÍA	18	2,80	14 CORRESPONDEN A LA CERTOSA DI PAVIA
ARGENTINA	11	BUENOS AIRES	16	2,49	CORRESPONDEN AL PRIMER CONGRESO EUCARÍSTICO NACIONAL DE 1916 .
ITALIA	12	PISA	15	2,33	
ITALIA	12	ORVIETO	15	2,33	
ITALIA	12	BRESCIA	15	2,33	CORRESPONDEN A LA BASÍLICA DI SANTA MARIA DELLE GRAZIE
ITALIA	13	MILAN	14	2,18	
ITALIA	14	VENECIA	11	1,71	
ITALIA	14	LORETO	11	1,71	
ITALIA	14	PISTOIA	11	1,71	
PALESTINA	14	JERUSALEN	11	1,71	CORRESPONDEN A LA BASÍLICA DEL STO. SEPULCRO
ITALIA	15	GENOVA	10	1,55	CORRESPONDEN AL CIMITERO MONUMENTALE DI STAGLIENO
PAÍSES NO EUROPEOS	15	CIUDADES NO EUROPEAS	10	1,55	

VARIOS		VARIAS			
FRANCIA	16	CIUDADES VARIAS	9	1,40	
FRANCIA	17	ROUEN	8	1,24	
FRANCIA	18	TOURS	7	1,09	
ITALIA	18	PIACENZA	7	1,09	
ITALIA	19	CESENA	6	0,93	
ITALIA	19	PARMA	6	0,93	
ITALIA	20	MONFERRATO	5	0,77	
TOTAL			642	100	

La contabilización y clasificación de las imágenes dio algunos resultados previsibles, tales como que prevalecen las imágenes de ciudades italianas en primer término, e imágenes de algunas ciudades francesas en segunda instancia. Como hallazgo menos previsible, advertimos el interés de Vespignani por el arte funerario aunque, como veremos en el relevamiento de la obra completa del salesiano, existen proyectos y obras relacionadas con el arte mortuario, efectivamente finalizadas.

5.6 IDEOLOGÍAS Y ESTÉTICAS EN ARGENTINA EN LA ÉPOCA DE VESPIGNANI

LA ARGENTINA DEL ALUVIÓN INMIGRATORIO (Lámina 57)

Desde el desembarco de Ernesto Vespignani en 1900 hasta su fallecimiento en 1925, la Argentina comenzó a experimentar un marcado cambio de rumbo en relación con los vínculos entre el Estado y la Iglesia, y también en cuanto a la presencia del clero en la vida cotidiana de los argentinos. El historiador de la iglesia argentina Roberto Distéfano así lo expresa:

“En la historia de la Iglesia argentina, los años 1899 y 1934 se imponen como momentos excepcionales. 1899, porque indica la realización del Concilio de los obispos de América Latina en Roma, cuyas normas y espíritu impregnaron su evolución decisiva. 1934, sobre todo por su impacto simbólico extraordinario, que se manifestó con las inmensas multitudes reunidas en las calles de Buenos Aires en ocasión del XXXII Congreso Eucarístico Internacional y que revelaron tanto el arraigo del sentimiento católico en la Argentina, como la consolidación de la Iglesia en tanto que institución. En el ínterin se produjo una profunda maduración del catolicismo argentino.” Distéfano (2000, 354).

La obra arquitectónica de Vespignani debe estudiarse en el marco del importante proceso inmigratorio arribado a la Argentina desde fines del siglo XIX y hasta el primer cuarto del siglo XX.

Este fenómeno social despertó el interés de historiadores durante todo el siglo XX y además, muy recientemente, la historia económica rural comenzó a interesarse en el impacto de la dinámica migratoria en el desarrollo económico del país, en regiones en donde el Estado nacional todavía no estaba consolidado. Los estudios de Osvaldo Barsky (2003) y de Julio César Djenderedjian (2008), echan luz sobre la ocupación de la pampa húmeda:

“Entre 1850 y 1914, más de cuatro millones y medio de personas abandonaron Europa y llegaron a la Argentina buscando un futuro mejor, no sólo gracias a las oportunidades de progreso que entonces ofrecía nuestro país, sino también a la mejora en las comunicaciones transatlánticas y a otros diversos factores. Para darnos una idea del impacto que ello significó, digamos solamente que en 1850 apenas había alrededor de un millón de habitantes en lo que por entonces era la Argentina.” (Djenderedjian, 2008, 11).

A la llegada de los primeros salesianos en 1875, podemos calcular ya una población de dos millones de habitantes, si tomamos en cuenta que el censo de 1869 indicaba 1.877.490. Según el censo siguiente de 1895, la población había aumentado al doble (4.044.911 habitantes), y en 1914, cuando se puede hacer un primer balance integral de los primeros cuarenta años de salesianos en la Argentina, la población se había duplicado de nuevo: 7.903.662, con un crecimiento anual de más del 3% en las primeras décadas de acción salesiana.

El avance inmigratorio respondió a diversos factores, como la situación de inestabilidad política y económica que imperaba en Europa y que, en el caso de Italia, revistió particular magnitud, y también como respuesta a los planes de estímulo a la inmigración por parte de las administraciones de las presidencias de Nicolás Avellaneda, Julio Argentino Roca y Miguel Juárez Celman:

“Las presidencias de Nicolás Avellaneda (1874-1880) y Julio A. Roca (1880-1886) se caracterizaron así por diversos proyectos de apoyo a la inmigración y de formación de colonias sostenidas y administradas por el gobierno. (...) El sucesor y cuñado de Roca, Miguel Juárez Celman, se destacó por una fuerte política de atracción de inmigrantes, que incluyó un gasto considerable en pasajes, impresión de folletos, pago de agentes en Europa y otras medidas. El gasto en esos conceptos subió de 282.180 pesos moneda nacional en el presupuesto de 1887, a 8.054.206 pesos en 1889, incluyendo 750.000 pesos para la construcción de hoteles de inmigrantes, 540.000 para oficinas de información en Europa, y 108.000 para subvención de pasajes destinados a inmigrantes españoles. Ese alegre dispendio dio sus frutos, sin duda; pero también estuvo entre las causas del desastre financiero que daría origen, en 1890, a la mayor crisis económica experimentada por la Argentina desde entonces. Durante los años que van de 1890 a 1900, el apoyo a la inmigración fue organizado y sistemático...” (Djenderedjian, 2008, 99-101).

Así como la situación política y económica europea era inestable y recesiva a fines de siglo XIX, la Argentina ofrecía un horizonte de progreso habida cuenta de la expansión territorial sobre espacios fértiles para la agricultura y la ganadería, y la demanda de productos agropecuarios por parte de las potencias europeas. Sin embargo, la prosperidad del país estaba limitada tanto

por la escasez de mano de obra como por la falta de técnicos y especialistas. En síntesis, lo que abundaba en Europa, faltaba en la Argentina.

“El progreso dependía de hombres y bienes extranjeros. La literatura francesa, la ópera italiana, la ciencia alemana, la industria inglesa y la educación pública de Estados Unidos, junto con administradores, banqueros, técnicos, artesanos y comerciantes extranjeros, eran calurosamente recibidos en la ciudad.” (Scobie, 1977, 300-301).

La Argentina se presentaba como un destino de esperanza y prosperidad económica para los colonos europeos. Un folleto de la época “Argentina Mundial”, editado en 1916 y que buscaba promover la llegada de inmigrantes, se abrió con un prólogo del filósofo José Ingenieros (1877-1925), donde expresaba los deseos de esta nueva Nación:

“Queremos ser una raza nueva: convergencia de esfuerzos y unidad de ideales. El Trabajo y la Cultura son los sillares de nuestra nacionalidad. La opulencia no basta para crear una patria: es transitoria y siempre eventual. Los valores morales son indispensables para la grandeza colectiva. Hierve una raza nueva en el crisol de esta América; su más robusto núcleo cultural es la Argentina.” (Ingenieros, 1916, 5).

En este tipo de publicaciones se mostraba un país con una buena infraestructura vial, un sistema educativo eficiente, y con imágenes de fábricas, monumentos y ciudades que se presentaban con un nivel de desarrollo industrial y cultural que parecía ser comparable a las urbes europeas. La corriente inmigratoria que arribó a la Argentina fue mayoritariamente Italiana. En la misma publicación en donde apareció el prólogo citado de Ingenieros, se detallaba que en la Argentina, entre 1857 y 1912, los inmigrantes italianos duplicaron a los españoles:

Italianos: 2.074.857
Españoles: 1.193.058

La lengua y la cultura italiana modificaron de raíz la identidad de los argentinos, hasta cambiar la misma entonación y forma de hablar, por lo menos, de los porteños. Ya desde fines del siglo XIX los italianos fueron creando asociaciones civiles y religiosas que mostraban su presencia física y espiritual en la vida cotidiana de las ciudades.

“En 1878, en el centenario del nacimiento de San Martín, entre 8.000 y 10.000 italianos desfilaron por las calles de la ciudad; los periódicos elogiaron a las numerosas sociedades italianas, las bandas de música, banderas y estandartes que habían ocupado doce cuadras de desfiles. Dos años después, en el centenario del nacimiento de Bernardino Rivadavia, 20.000 extranjeros se unieron al desfile.” (Scobie, 1977, 302).

Los conflictos decimonónicos en Italia también fueron trasplantados al Río de la Plata, donde los enfrentamientos entre clericales y anticlericales en la lucha por la unidad italiana se vieron en las calles de Buenos Aires. Los masones italianos fueron una amenaza imaginaria o real para los sectores clericales y para los devotos laicos del catolicismo.

“En 1875, una protesta dirigida por los masones en contra de la devolución de propiedades a los jesuitas por parte del gobierno, arrastró a muchos italianos llegados recientemente, furiosamente anticlericales. El colegio y la iglesia de los jesuitas fueron saqueados y quemados, incluso con sacerdotes muertos. En 1882, 60.000 italianos se manifestaron conmemorando la muerte de Garibaldi.” (Scobie, 1977, 301).

EL ALUVIÓN RELIGIOSO

En ese contexto de aluvión inmigratorio mayoritariamente italiano, emerge la influencia de las congregaciones religiosas. Esta presencia presentaba sus contradicciones y conflictos en un país cuya clase dirigente finisecular no se caracterizaba por su fervor religioso. En efecto, a partir del triunfo de Caseros, en 1852, la clase gobernante que se fue consolidando, llamada “Generación del ‘80”, se caracterizó por pendular entre una marcada neutralidad en materia religiosa, cuando no de una militancia anti romana.

A fines del siglo XIX, las leyes laicas de matrimonio civil, registro civil y educación pública, provocaron la reacción de la iglesia católica, que se vio despojada del poder e influencia que ejercía históricamente en el ámbito de la familia y de la educación. Pocos años antes de los festejos del Centenario, los vínculos entre la Iglesia y el Estado comenzaron a mejorar. El mismo Roca, cuya primera presidencia (1880-1886) había roto relaciones con el Vaticano, formuló una política de acercamiento en su segundo período presidencial (1898-1904), que continuarían en las gestiones presidenciales posteriores:

“A principios del siglo XX, en cambio, la segunda etapa de este conflicto entablado entre librepensadores y católicos, reveló una mayor capacidad de la iglesia para imponer sus criterios al conjunto de la sociedad. En esa transformación fue decisivo el apoyo del presidente Roca, que en 1898 había iniciado su segundo gobierno. Pero además, la Iglesia debió librar fuertes disputas en diarios y revistas, en el Congreso y también en las calles, por cuyo dominio rivalizó con demostraciones masivas. La Iglesia trató de que se reconociera al catolicismo como religión de Estado, y se enfrentó con quienes defendían un Estado y un espacio público laicos, no confesionales, en el que una población de orígenes culturales y religiosos heterogéneos pudiera vivir en un ámbito civil neutro. (...) Este proceso culminó en las décadas de 1930 y 1940, cuando logró el establecimiento de la educación católica en las escuelas públicas.” (Bertoni, 2009, 45-46).

Téngase en cuenta, para comprender este cambio en la relación entre el Estado Nacional y la Iglesia católica, la dinámica migratoria y la expansión territorial de la Argentina. A fines del siglo XIX, luego de la Campaña al Desierto de Roca, la Patagonia y otras regiones del interior fueron incorporadas al sistema productivo nacional, aunque aún el Estado nacional no podía ofrecer la infraestructura necesaria para su desarrollo. Fue así que sectores intelectuales antes hostiles a la iglesia, comenzaron a apreciarla como un instrumento que podía brindar servicios de utilidad al emergente Estado nacional:

“La influencia del positivismo tuvo mucho que ver con esta actitud. Esta corriente de pensamiento, hegemónica durante la segunda mitad del siglo XIX, reconocía y valoraba –contra lo que usualmente se supone- las funciones sociales de la religión. La relación con la Iglesia tenía, para los sectores dominantes, un sentido eminentemente instrumental: si la Iglesia controlaba conciencias, el Estado controlaba a la Iglesia.” (Oszlak, 1997, 153).

Las congregaciones religiosas de origen europeo cumplirían el rol de brindar servicios educativos aun antes de la llegada de la educación pública. Además, la llegada al Río de la Plata de nuevas congregaciones religiosas se produjo dentro del largo período de escasez de clero de la segunda mitad del siglo XIX. La necesidad de religiosos era tal, que el mismo presidente Sarmiento -a pesar de su ambigüedad en materia religiosa-, incluyó en el presupuesto nacional los fondos para sostener seminarios conciliares desde 1874.⁸⁸

Justamente en Europa, al mismo tiempo que la Argentina recibía el aluvión inmigratorio, una nueva generación de congregaciones católicas había emergido a fines del siglo XIX luego de las décadas más violentas de políticas anticlericales por parte del naciente reino de Italia. El papa León XIII, en la encíclica *Rerum Novarum*, había promovido que los católicos se comprometieran en el campo político en defensa de los valores religiosos, en una época en la que la iglesia ya había perdido su poder temporal o territorial.

Un ejemplo de esta tendencia a reforzar el gobierno espiritual en la feligresía -donde ya la iglesia no tenía dominio material-, es la recuperación del antiguo fervor medieval al Sagrado Corazón de Jesús. Esta devoción fue relanzada y estimulada por el papado a fines del siglo XIX con el propósito de establecer un gobierno espiritual muy superior al gobierno material que había sostenido durante siglos sobre los Estados Pontificios perdidos recientemente.

“En la encíclica *Annun Sacrum* de la consagración del Género Humano al Sagrado Corazón de Jesús, de 1899, León XIII afirmaba que Cristo había recibido ‘en herencia a las Naciones’. Por tanto, la iglesia regía sobre ellas no sólo en los aspectos

⁸⁸ Cfr. DI STÉFANO, Roberto - ZANATTA, Loris. "Historia de la Iglesia argentina desde la Conquista hasta fines de siglo XX". Grupo editorial Grijalbo-Mondadori. Buenos Aires, 2000. Pg. 326.

espirituales, sino también en los asuntos humanos. La iglesia no sólo reinaba sobre los católicos.” (Bertoni, 2009, 55).

EDUCACIÓN CATÓLICA

Además de la necesidad de cubrir la demanda educativa en nuevos territorios incorporados al Estado nacional, a fines del siglo XIX se comenzaba a cuestionar la eficiencia de las políticas educativas implementadas por los gobiernos sucesivos a la ley 1420. El mismo Roca, en su segunda presidencia, cuestionaba el éxito de las políticas educativas estimuladas por sus predecesores e incluso por su primera presidencia.

“En 1898, en su ‘Mensaje Inaugural’, el presidente Roca declaró el fracaso educativo. Magnasco, su ministro, lo repitió al afirmar la necesidad de reformar el sistema y poner a Dios en las escuelas para evitar ‘la decadencia hacia la que marchaba el país’. Estas declaraciones implicaban un notable cambio de rumbo y contradecían la orientación de la Ley 1.420, emblemática del primer gobierno de Roca.” (Bertoni, 2009, 56).

Pocos años más tarde, los resultados de las estadísticas educativas le darían razón a Roca. En 1907, en Buenos Aires menos del 1% de niños en edad escolar asistía a la escuela primaria, ya que de 232.000 infantes, menos de 2.000 culminaban la primaria. Una de las medidas educativas de mayor impacto por parte de la segunda presidencia de Roca fue la supresión de parte de colegios nacionales y escuelas normales, proponiendo formación práctica en oficios para los sectores proletarios. Aparentemente, las drásticas medidas tomadas por el equipo educativo de Roca mostraría resultados más positivos años más tarde:

“En 1914 el censo oficial ofrece un cuadro más optimista: de los 230.000 niños en edad escolar de la ciudad, aproximadamente el 83% se inscribieron en la escuela y el 62% asistieron a clase más o menos regularmente. La adquisición de una especialidad u oficio parecía mucho más útil que una educación que, ya en cuarto grado, comenzaba a prepararlo sobre todo para el colegio secundario y la universidad” [a la que sólo podría acceder un porcentaje ínfimo de la población, la élite.] (Scobie, 1977, 284).

En el mismo clima en el que se cuestionaban las políticas educativas gubernamentales de fines del siglo XIX y se proponían instancias formativas prácticas, surgieron con fuerza y apoyo gubernamental las escuelas de artes y oficios en las cuales los salesianos se mostrarían innovadores, y se registraba, en general, una importante expansión de las congregaciones católicas en el ámbito educacional:

“El fenómeno más revelador del crecimiento católico fue la fundación en todo el país de escuelas y colegios dirigidos por las nuevas congregaciones católicas. Hasta mediados del siglo XIX, sólo había en el país una decena de ellas, muchas de las cuales

ataban de la época colonial. Pero en la segunda mitad del siglo y hasta 1910, llegaron y se establecieron unas sesenta nuevas congregaciones, la mayoría dedicadas a la educación.” (Bertoni, 2009, 50).

En consecuencia, diversas congregaciones europeas comenzaron a organizar nuevos servicios educativos, sociales y religiosos en forma acelerada, con el consecuente desarrollo de una vasta infraestructura edilicia.

LA EDUCACIÓN SALESIANA (Lámina 58)

En la época de actuación de Ernesto Vespignani surgió justamente la necesidad de construir edificios escolares donde los salesianos establecerían una tipología muy nítida –que abordaremos más adelante-, definida por este sacerdote-arquitecto. Los salesianos, como hemos visto, habían constituido en el norte de Italia una organización social y religiosa exitosa en medio de un contexto de crisis de la iglesia a causa de la proliferación de ideas liberales y arreligiosas.

En 1875 llegó al país la primera expedición salesiana enviada por Don Bosco y constituida por apenas diez miembros. Era la primera vez que Don Bosco se animaba a expandirse fuera de Italia. En pocos años, esos pocos religiosos desarrollaron en forma acelerada una corporación educativa y religiosa que, en algunas regiones del país, superaba al Estado mismo tanto en infraestructura edilicia como en capacidad de brindar servicios sociales y educativos. A la muerte de Ernesto Vespignani, en 1925, los salesianos controlaban 28 colegios, 40 residencias, 40 iglesias, 16 parroquias y establecimientos agrícolas, imprentas, hospitales y escuelas talleres, con la mayor parte de esos edificios diseñados por el citado arquitecto.

A la llegada de los primeros salesianos, la ciudad de Buenos Aires aún no era la Capital Federal y su tejido urbano no llegaba hasta Almagro, paraje semi rural donde los salesianos ubicaron su casa matriz luego de las primeras experiencias en el barrio de Congreso. Según el censo de 1869, la ciudad de Buenos Aires contaba con 187.346 habitantes, en acelerado crecimiento dado que en el siguiente censo de 1887, la población se elevó a más del doble, llegando a los 433.375 habitantes.

El historiador salesiano Raúl Entraigas (1969, T.I,305) calcula que la población de Buenos Aires en 1875 era de 270.000 habitantes atendidos por 14 parroquias. La ciudad aún padecía las consecuencias de las epidemias de fiebre amarilla de 1871, y por esta razón los salesianos supieron atender a algunos huérfanos en su primer colegio de internados.

Los primeros salesianos llegados a Buenos Aires -por ofrecimiento del arzobispo local Federico Aneiros-, se hicieron cargo de la entonces llamada Iglesia de los Italianos, en el barrio de Congreso. Esta parroquia había sido fundada por inmigrantes ligures con la advocación de la *Mater Misericordiae* en recuerdo de la basílica del mismo nombre ubicada en Savona. El templo

original, con planos de Emilio Rossetti, es de 1870, y años después sería remodelado por Ernesto Vespignani.

Ya instalados en las inmediaciones del barrio de Congreso, recibieron la primera invitación a fundar un colegio en la localidad de San Nicolás de los Arroyos, emprendimiento que fue muy discutido en su momento por considerar que era más oportuno iniciar su labor educativa en Buenos Aires. Fue entonces que se les ofreció la parroquia de San Carlos, ubicada en los suburbios porteños, en el luego barrio de Almagro. El nombre del vecindario aludía al antiguo propietario de los terrenos de la parroquia, Juan de Almagro, que ya tenía una estación ferroviaria ubicada en la actual calle Medrano. Además de la parroquia de San Carlos en Almagro, los salesianos tuvieron la posibilidad de expandir su misión evangelizadora en la inmensa Patagonia, recién incorporada al sistema productivo luego de la campaña de Roca.

Hacia fines del siglo XIX, el protagonismo de la congregación salesiana era tal, que se impuso la necesidad de ofrecer una imagen que resaltara la consolidación de la organización religiosa en la Argentina frente al Estado nacional y, de algún modo, ese es el rol que cumplió Ernesto Vespignani cuando fue convocado por su hermano José.

Un informe que el inspector José Vespignani eleva al ministro de Justicia, Culto e Instrucción de la Nación, Luis Beláustegui, el 15 de mayo de 1898, expone la evolución de la congregación desde su llegada a la Argentina en 1875. Por tratarse del primer balance de los salesianos acerca de su desarrollo en el país, transcribimos la cita completa. Además, los datos indicados nos permiten cotejar que, dos años antes del desembarco del arquitecto Ernesto Vespignani a la Argentina, la congregación ya había abierto 30 colegios, aunque la mayoría sin una adecuada infraestructura edilicia:

“La Sociedad Salesiana de don Bosco fue la primera y quizás hasta hoy la única corporación que, instalándose en este hospitalario y benéfico país, se haya dedicado exclusivamente, y con un plan adecuado, a la educación intelectual y profesional de la juventud pobre y desvalida. En el período de 23 años abrió treinta colegios en los varios puntos de la República, contándose entre ellos tres escuelas de Artes y Oficios, tres escuelas prácticas de Agricultura y Horticultura, y más de veinte oratorios festivos o escuelas dominicales, que sirven admirablemente para atraer a los niños, a los niños vagos, en los días festivos, e impartirles la instrucción moral y religiosa amenizada por la música, representaciones teatrales y ejercicios gimnásticos.

Los colegios salesianos cuentan actualmente con 1.275 pupilos: instruyen en sus clases otros 2.255 medio pupilos y externos, y contribuyen a la educación de 4.045 niños pobres que frecuentan los oratorios festivos. El Colegio Pío IX de Artes y Oficios, que es la casa central, mantiene gratuitamente a 280 niños pobres y desamparados: los demás pupilos pagan la tenue cuota mensual

de 15 a 20 pesos. Los externos son en gran parte gratuitos, y los que pueden, pagan 2 ó 3 pesos mensuales.

Creo que conviene rectificar un error en que se ha incurrido por la prensa, quizá por falta de datos, al juzgar la obra de Don Bosco. Se ha publicado que todos los colegios se han edificado y sostienen exclusivamente con las limosnas de los particulares. Esto no es exacto: el Instituto Salesiano se compone de obreros productores, que movidos únicamente por una vocación sublime y por un voto sagrado de sacrificarse en aras de la caridad para socorrer al niño huérfano y abandonado, trabajan sin ninguna recompensa, dirigiendo talleres de imprenta, encuadernación, carpintería, herrería, mecánica, sastrería, zapatería, etc.

A la generosidad y al trabajo de estos 241 abnegados hijos de Don Bosco, auxiliados por la generosa caridad de cierto número de cooperadores salesianos y la protección del excelentísimo Gobierno Nacional, se debe la fundación de todos estos establecimientos salesianos. Y este carácter de *obrero* es lo que ha merecido al salesiano, así el afecto como la protección de todos los gobiernos de Europa y América, y ha despertado tanta simpatía en pro de la obra de Don Bosco.”⁸⁹

Un episodio emblemático del creciente prestigio de los salesianos en relación con el Estado nacional en la época de la llegada de Vespignani a la Argentina, fue el padrinazgo del mismo presidente Julio Argentino Roca en la colocación de la piedra fundamental del templo más importante de los salesianos en 1901: la Basílica de María Auxiliadora y San Carlos Borromeo del barrio de Almagro. Años más tarde, llegado el momento de la inauguración de las obras ya concluidas, el 25 de mayo de 1910, el templo fue ofrecido como un homenaje de los salesianos al primer centenario de la Argentina.

La importancia de la iglesia era tal, que los salesianos la consideraban una de las obras más representativas de la pujante argentina del Centenario. Tal vez por eso se justifica la queja de Ernesto Vespignani frente a la supuesta ingratitud del gobierno nacional en vísperas de los festejos del Centenario, ya que no se había incluido a la inauguración del templo en los actos centrales:

“Quizás alguien habrá extrañado que no se haya visto ninguna autoridad pública tomar parte en esta inauguración; en efecto, hemos deplorado que el Templo-Homenaje del Centenario no haya figurado siquiera como un número de los festejos oficiales. Se nos había contestado ya de antemano a nuestras invitaciones, que el tiempo y la comodidad no podían bastar para tantos compromisos; y así no nos quedó otro consuelo que el de tener al sumo pontífice Pío X por padrino especial.” (Citado por Bruno, 1983, T.II, 52).

⁸⁹ Archivo del Ministerio de Relaciones Exteriores y Cultos, Buenos Aires. Caja 671. Culto (1898) citado por Bruno (1983, T.II, 33).

En efecto, más allá de la amplia aceptación de los salesianos en la Argentina, los primeros años en Buenos Aires tuvieron sus momentos de tensiones. Recordemos que la Argentina de fin del siglo XIX se hizo eco de las tendencias liberales europeas. La Ley 1.420 de Educación común del año 1884, la pérdida de hegemonía de la iglesia en el control de bautismos y matrimonios, y los crecientes debates parlamentarios sobre la influencia de la religión en la educación y en el ámbito civil, despertaron esos temores.

Los salesianos, que venían del clima crispado de la Italia del *risorgimento*, estaban atemperados en la lucha y en los ataques a la labor religiosa. Es por eso que se sintieron particularmente sensibles frente a situaciones como, por ejemplo, el incendio y saqueo de la Iglesia del Salvador de los jesuitas de 1875, que algunos atribuyeron a carbonarios italianos y otros a liberales, a masones y a anarquistas. En los últimos años del siglo XIX, los mismos salesianos llegaron a sufrir atentados, falsas denuncias y ataques públicos.

Los salesianos también se sintieron molestos con actitudes de miembros e instituciones de su propia colectividad. Los religiosos atribuían la enemistad a influencias masónicas, como por ejemplo cuando los salesianos denunciaron al Hospital Italiano, en 1906:

“Mientras en todos los hospitales de Buenos Aires, así nacionales como extranjeros, el sacerdote católico goza de amplias libertades para acercarse a los enfermos, el Hospital Italiano es el único establecimiento de sanidad en donde todos pueden penetrar menos el ministro de Dios, derivándose de esto que los infelices enfermos mueren casi todos sin los sacramentos.” (Bruno, 1983, T.II, 77).

Además denunciaban que la capilla del mismo hospital se había convertido en un santuario sacrílego al revolucionario José Mazzini. Ese mismo año, el complejo salesiano de Almagro llegó a temer el saqueo y el incendio. La crisis había comenzado con una denuncia llevada a cabo por parte de una alumna contra el colegio y asilo “Del Buen Pastor” de Caballito, por supuesta corrupción de menores. El juez desestimó la causa por considerar que la denunciante padecía insania mental, pero el caso trascendió a la opinión pública, exacerbando al ciudadano común contra los sacerdotes que circulaban por la calle con sotana.

Pocos días después del sobreseimiento de las hermanas “Del Buen Pastor”, surgió una acusación que roza el campo arquitectónico, por parte del diputado liberal y masón Florencio J. Garrigós. El político hizo declaraciones públicas que llegaron incluso a los oídos del presidente José Figueroa Alcorta:

“Es voz pública que el convento de los salesianos y el de las llamadas Hijas de María Auxiliadora se comunican con un subterráneo.” (Bruno, 1983, T.II, 78).

Esta declaración tuvo la fuerte respuesta del inspector José Vespignani, pero su difusión, sumada a los sucesos del colegio Del Buen Pastor, puso en riesgo la vida y las instalaciones del colegio Pío IX de Almagro: luego de un mítin, una turba deambuló por la zona portando botellas de kerosén. Además del enemigo masón, otro enemigo parecía crecer en los barrios periféricos de la ciudad, y captaba una clientela escolar que el catolicismo perdería. La competencia con el protestantismo comenzaba a emerger.

Durante casi todo el siglo XIX, las iglesias reformadas eran consideradas de trasplante, es decir, al servicio exclusivo de su propia colectividad de inmigrantes y con liturgia en el idioma original de los devotos, por lo general, de orígenes sajones o germanos.

“La primera iglesia protestante que se estableció oficialmente en la Argentina fue la anglicana, en 1825, al amparo de la libertad de cultos que el tratado anglo-argentino de ese mismo año reconocía a los súbditos británicos residentes. Durante el resto del siglo se instalaron presbiterianos (1829), metodistas (1836), luteranos (1843), bautistas (1886), valdenses (1887) y adventistas (1894). Las primeras décadas del siglo XX vieron la llegada de otras, como la de los Discípulos de Cristo (1906) y la reformada holandesa (1908). Más tarde se instalaron la iglesia reformada húngara (1938), la evangélica suiza (1944), etc.” (Seiguer, 2009, 71).

En las primeras décadas del siglo XX, esas mismas iglesias comenzaban a predicar en castellano, siendo foco de atracción para criollos y descendientes de italianos y españoles que encontraban en las misiones evangélicas algunas soluciones a sus necesidades sociales. La historiadora Paula Seiguer es quien plantea que algunas iglesias reformadas dejaron de cumplir un rol exclusivo “de trasplante” al servicio de su colectividad.

Algunas iglesias reformadas comenzaron a realizar un proselitismo que entró en conflicto con la iglesia católica por competir por la misma feligresía. Mientras que las iglesias protestantes históricas -como la anglicana, que se ocupaba de su propia feligresía de inmigrantes de origen británico-, los metodistas y otras corrientes más modernas se definían como misioneras, sin discriminar su prédica por criterios étnicos, sociales o nacionalidades.

Un caso emblemático fue el del educador y pastor evangélico inglés William C. Morris (1864-1932), fundador de la Iglesia de San Pablo, en Palermo, cerca de la zona pobre y marginal del entonces arroyo Maldonado. Su prédica se dirigía también a los inmigrantes pobres italianos y españoles de los alrededores, y ofrecía servicios gratuitos tales como escuelas primarias y técnicas, escuelas confesionales, orfanato, deportes, e incluso actividades recreativas y revistas para adultos y niños. No predicaba sólo en inglés sino, fundamentalmente, en español. Los salesianos tomaron nota de esta amenaza y se propusieron contrarrestarla fundando el Colegio y Oratorio salesiano León XIII, en el barrio de Palermo.

El catolicismo de principios del siglo XX buscaba la uniformidad religiosa para evitar la decadencia y la división del país. Se buscaba la homogeneidad religiosa por considerar que los cultos no católicos eran sectas que atentaban contra la identidad nacional.

“Desde esa pretensión de homogeneidad religiosa, surgida de su ubicación excluyente en la tradición patria, se oponían [los católicos] al reconocimiento de las otras religiones, consideradas ‘no verdaderas’ o ‘sectas’. Así indignó el reconocimiento concedido al representante legal de la iglesia ortodoxa rusa, pues ‘mañana, el ministro japonés será reconocido representante de la iglesia budista (...), los turcos pedirán igual cosa para Mahoma.”⁹⁰

Décadas más tarde, ese pedido de uniformidad desembocará, en los años 30, en que algunos movimientos católicos expresarán simpatías hacia la Italia de Mussolini y hacia la España de Franco. Los inmigrantes de origen italiano y español, los dos grupos más importantes, se vieron entonces marcados por las ideologías en pugna en sus países de origen. El surgimiento del fascismo en Italia y, años más tarde, el avance del Movimiento Nacional en la Guerra Civil Española, se expresarán no sólo en el ámbito político sino también en el arquitectónico.

Estas tendencias emergerán también en la arquitectura religiosa que se observará en la etapa que denominamos de “neorrománico sintético” y que analizaremos en la tercera parte de esta tesis, dedicada al arquitecto Carlos Ciríaco Massa como ejemplo representativo.

5.7 LA ARQUITECTURA ARGENTINA A LA LLEGADA DE VESPIGNANI (Lámina 59)

A la llegada de Ernesto Vespignani a la Argentina, los edificios más representativos, fueran civiles o religiosos, se definían como eclécticos. En los inicios del siglo XX, el predominio de arquitectos de origen italiano de los últimos treinta años del siglo XIX, estaba siendo desplazado por los profesionales de origen francés o de argentinos formados en el lenguaje academicista francés, cuya influencia perduraría hasta entrados los años 30. El historiador de la arquitectura Federico Ortiz (1988, 220), define así el período:

“Durante los cincuenta años que van de 1880 a 1930, casi todo cuanto se construyó en la Argentina bajo la denominación de arquitectura queda encuadrado dentro del eclecticismo historicista. En otras palabras, casi todo lo que se proyectó y se levantó en nuestro país en esa época y que mereció la calificación de arquitectura, se creó y se realizó dentro de un criterio, dentro de una manera de pensar y de obrar eclecticista, de un eclecticismo afinado, anclado en la historia.”

⁹⁰ Diario La Voz del 30-11-1900 nota “La legalización de las sectas”.

Se podría esquematizar el período de auge del eclecticismo en la arquitectura argentina en dos grandes etapas que se llegan a solapar a fines de siglo XIX y principios del XX. Una primera etapa de hegemonía de los arquitectos y constructores de origen italiano que llega hasta los primeros años del siglo XX, y una segunda etapa de impronta de arquitectos franceses, que se inicia a fines de siglo XIX y se extiende hasta entrados los años 30:

“Casi toda la arquitectura argentina del siglo XIX está fuertemente dominada por un romanticismo clasicista de señalado tono italiano, una arquitectura a la italiana que alguna vez hemos denominado italianizante. Una denominación por cierto más descriptiva que técnica.” (Ortiz, 1988, 228).

En realidad, la influencia italiana comenzó en el siglo XVIII y fue consolidándose a lo largo del siglo XIX con la actuación de arquitectos, ingenieros y constructores de origen italiano, principalmente del norte de Italia. Los precursores del auge de la arquitectura de origen italiana se remontan a la primera mitad del siglo XVIII, con el protagonismo de los padres jesuitas. Fueron de la Compañía de Jesús los italianos José Brassanelli y Angel Camilo Petragrassa, a quienes se les atribuye numerosas obras en las Misiones Jesuíticas Guaraníes, en el actual nordeste argentino, y parte de Paraguay y Brasil.

Andrea Bianchi (1675-1740), jesuita de la Lombardía, fue autor de numerosas iglesias, como la catedral de Córdoba, la iglesia del Pilar y San Ignacio, entre muchos otros edificios eclesiásticos, y el edificio del Cabildo de Buenos Aires. Otros arquitectos italianos laicos actuaron en el Río de la Plata, como Antonio Masella (1700-1774), oriundo de Turín, autor del templo de San Telmo, y su hijo Juan Bautista, también de la capital del reino de Saboya.

Ya en el siglo XIX, ejercieron la profesión autores como el saboyano Charles Pellegrini (1800-1875), quien llegó al Río de la Plata para desarrollar obras hidráulicas y arquitectónicas en la época de Rivadavia; Carlo Zucchi (1790-1856), llegado en 1826 y quien logró establecer una modesta academia de dibujo y arquitectura en Buenos Aires, y Pedro Fossati, nacido en la Lombardía en 1827, quien realizaría el primer hospital italiano y, cerca de Concepción del Uruguay, el Palacio San José para Urquiza; los genoveses Nicolás y José Canale realizarían importantes iglesias de impronta neoclásica como la iglesia de Belgrano y Nuestra Señora de la Piedad en el barrio de Congreso, completadas por otro italiano del Piamonte, Juan Antonio Buschiazzo.

A fines de siglo XIX, la población de Buenos Aires era mayoritariamente extranjera. De 664.000 habitantes, 345.000 eran extranjeros, predominando los italianos. La mayoría de los arquitectos e ingenieros también eran de esa nacionalidad, gran parte de ellos del norte de Italia. Además, los albañiles, carpinteros, vidrieros, yeseros, marmoleros y plomeros, provenían por lo general del sur de ese país. Un censo de profesionales de 1895 registra 28.607 albañiles, de los cuales 13.300 eran italianos (Waisman, 1980, 87).

En cuanto al interior del país, el mismo censo registra que de los 33 arquitectos registrados en la provincia de Santa Fe, 29 eran extranjeros, y de los 36 registrados en la provincia de Córdoba, lo eran 30. En Tucumán, Salta y Jujuy, todos los arquitectos eran extranjeros.

Los arquitectos que proyectaron las iglesias más importantes en el interior del país eran también italianos, como Carlos Tenvella, que comenzó la hoy catedral de Catamarca, proyecto definitivo de otro italiano, Luis Caravatti; Juan Bautista Arnaldi, nacido en la Liguria en 1841, diseñó las actuales catedrales de La Rioja y de Paraná, entre muchas otras obras; Luis Betolli dejó obras religiosas y sanitarias en las provincias de Córdoba y San Luis; Lorenzo Brughetti, nacido en 1842 en Vercelli, en la región del Piamonte, realizó templos neoclásicos en Dolores, Olavarría y Maipú, en la provincia de Buenos Aires; Noé Macchi fue otro italiano con obra religiosa como la iglesia de Nuestra Señora de la Candelaria de la Viña, en la provincia de Salta, y Pablo Besana, oriundo de cómo, en la Lombardía, tuvo a cargo numerosas obras públicas, y la iglesia de San Juan Evangelista, en la Boca, a cargo de los salesianos.

Juan Antonio Buschiazzo (1845-1917), nacido en el Piamonte y tal vez el arquitecto italiano más prolífico en cuanto a edificios públicos y particulares, fue además autor de iglesias como Nuestra Señora del Carmen y coautor de Nuestra Señora de La Piedad y la Inmaculada Concepción de Belgrano; Francesco Tamburini (1846-1891), de Ancona, realizaría la remodelación de la Casa de Gobierno (Casa Rosada) e iniciaría el Teatro Colón actual, entre multitud de obras; Vittorio Meano (1860-1904), nacido en Susa, provincia de Turín, fue el autor del Palacio del Congreso de la Nación y estuvo a cargo del teatro Colón; Gaetano Moretti (1860-1938), nacido en Milán, fue el autor de monumentos y edificios civiles en Buenos Aires y Montevideo; Carlos Morra (1854-1926), de Benevento en la Campania, desarrolló multitud de edificios educacionales, y Augusto César Ferrari (1871-1970), de Módena, arquitecto, decorador, pintor y fotógrafo, realizó originales edificios religiosos como el claustro de la iglesia Nuestra Señora de Pompeya, la iglesia de los Capuchinos en Córdoba y la reforma de la parroquia de San Miguel en Buenos Aires.

Como se ve, el listado es numeroso y llega incluso a autores contemporáneos como Clorindo Testa (1923-2013), de Nápoles, con obras de vanguardia que incluyen edificios religiosos como el que proyectó para la corriente budista Soka Gakkai, de Japón.

Volviendo a la época de Vespignani, a fines del siglo XIX y principios del XX, la estética de la generación de arquitectos italianos de la época se conformó dentro del contexto de ideas y programas de la Academia Albertina de Turín y de la Academia de Brera de Milán, que se caracterizaba por la tendencia al eclecticismo y la recarga ornamental. Estas tendencias serán etiquetadas por la mayoría de la crítica arquitectónica argentina bajo el ambiguo paraguas del llamado “estilo italianizante”.⁹¹

⁹¹ REVISTA SUMMA 182, 25.

Federico Ortiz (1988, 228) critica el concepto por su carga meramente descriptiva más que técnica. Alberto Nicolini (2000-2001, 103) va más allá: cuestiona la aplicación de este concepto por excesivamente amplio y propone otra categorización. Utilizado por primera vez por Mario Buschiazzi (1966), fue amplificado posteriormente por autores como José Xavier Martini y José María Peña (1967), y Federico Ortiz (1968), entre otros, hasta resultar un instrumento descriptivo poco preciso.

Nicolini propone caracterizar la etapa que describimos con el apelativo de “*neoclásico tardío*” por considerar que se manifestó en el Río de la Plata varias décadas después del surgimiento primero en Europa y América:

“[Pero] entendiendo que se trata de una etapa tardía de lo que comenzó hacia 1750, nos parece que a este neoclásico que se desarrolló en la segunda mitad del siglo XIX y al que los argentinos habitualmente hemos denominado “italianizante” desde 1967, deberíamos llamarlo “neoclásico tardío”. Tardo romano y tardo moderno son categorías aceptadas que se construyeron a partir de situaciones parecidas”.

En obras como la Catedral de La Rioja de Juan Bautista Arnaldi o la Iglesia de San Carlos Borromeo de Ernesto Vespignani, parecen gravitar las ideas de Camilo Boito (1836-1914), historiador de la arquitectura que estimulaba una tendencia románica italiana por considerar el estilo más adecuado para reforzar la identidad nacional, aunque pesadamente ornamentada por la influencia de las tendencias eclécticas del llamado *risorgimento* italiano.

Las iglesias construidas hasta las primeras décadas del siglo XX se caracterizan por poseer fachadas “parlantes” profusamente decoradas con imaginería religiosa y con una ornamentación que combinaba una estructura románica con elementos decorativos de muy diversa índole, tales como esculturas barrocas, revestimientos murarios bizantinos y formas verticales afines al gótico. La influencia de la academia francesa también se hizo sentir aunque, en lo que respecta a la arquitectura religiosa, en menor medida.

En la época, se prefería un arquitecto francés para una residencia, un italiano para un edificio religioso y un sajón para la infraestructura industrial o ferroviaria. La influencia francesa en la arquitectura religiosa argentina se hizo notar en las iglesias definidas estilísticamente hacia el neogótico, como la basílica de Luján y las catedrales de San Isidro y La Plata, entre otras. La influencia italiana, en cambio, se expresó en templos definidos como neoclásicos y, años más tarde, en una parafernalia de iglesias y catedrales del interior del país recargadas con diversas fuentes estilísticas, en donde se mezclaban elementos clásicos con medievales.

Un autor representativo de edificios religiosos de esta etapa fue Alejandro Christophersen, de formación belga pero con una marca muy profunda del románico francés combinado con influencias de orígenes bizantina y gótica.

Alejandro Christophersen, de formación francesa, es considerado ecléctico tanto por abordar distintos períodos del pasado a lo largo de su carrera, como por combinar en una misma obra distintos historicismos. El Santuario Nacional de Santa Rosa de Lima, en la avenida Belgrano esquina Pasco, la parroquia de Santa Magdalena Sofía Barat en el barrio de Villa Devoto y el primer oratorio para las hermanas de la congregación de la Santa Unión de los Sagrados Corazones en Caballito,⁹² son sólo tres ejemplos de su amplio repertorio de estilos.

Esta etapa de la arquitectura -ya sea de influencia italiana o francesa- la hemos dado en llamar “neorrománica ecléctica” y contrastará fuertemente con la que atañe a la siguiente fase, protagonizada por Carlos Massa a partir de la década de 1930 y a la que llamaremos “neorrománica sintética” por su carencia de ornamentación, y que será nuestro objeto de estudio.

Como veremos a lo largo de nuestro trabajo, la excepcionalidad de la historia de la iglesia argentina en este período no sólo se expresa en cuestiones de carácter político e ideológico, sino que también se muestra en el campo específico de la arquitectura religiosa, en donde los referentes más destacados en cada extremo del segmento histórico señalado son los autores que estudiamos en el presente trabajo. La evolución de las ideas religiosas emergen en una arquitectura que evoluciona desde la obra de un ecléctico como Ernesto Vespignani, a un precursor de la vanguardia como Carlos Ciríaco Massa.

Como obra representativa del clima de la época describiremos, brevemente, el Santuario Nacional de Santa Rosa de Lima, de Alejandro Christophersen, en el que se combinan elementos neorrománicos junto a neobizantinos y que, en consecuencia, podemos caracterizar como un templo neorrománico ecléctico.

Si bien es una obra tardía del año 1934, en donde ya había surgido la otra tendencia que describiremos más adelante de neorrománico sintético, puede ser un ejemplo representativo que nos permita apreciar con cierta nitidez la combinación de elementos historicistas de dos épocas tan diferenciadas como el período románico y el bizantino. El ejemplo que seleccionamos ciertamente que es representativo del eclecticismo imperante en la arquitectura religiosa de los años precedentes, pero a la vez nos muestra, si bien tímidamente, nuevas inquietudes que aflorarán en otros autores. En efecto, tanto el Santuario de Santa Rosa de Lima de Christophersen como la Basílica de María Auxiliadora y San Carlos Borromeo de Ernesto Vespignani, son ejemplos del neorrománico ecléctico, pero nos vaticinan las nuevas inquietudes de las siguientes décadas de la arquitectura religiosa argentina.

⁹² Hoy parroquia de Nuestra Señora de Caacupé, a cargo del clero secular desde 1984.

SANTUARIO DE SANTA ROSA DE LIMA (Lámina 60)

ELEMENTOS NEORROMÁNICOS:

Muros sólidos: La estructura muraria presenta una gran solidez, así como el ladrillo a la vista tan utilizado en determinadas etapas del prerrománico o románico lombardo medieval. Recordemos que en el románico medieval, la estructura edilicia utilizaba el muro como elemento portante fundamental. Tal como en la obra de Christophersen, los vanos eran escasos y pequeños.

Vanos mínimos: Constituidos por aberturas de reducido formato tipo saeteras o asperillados de fortalezas medievales. También se presentan vanos tripartitos.

Arcos de Medio Punto: Los aventanamientos están constituidos en su mayor parte por arcos de medio punto enfatizados por pseudos guardapolvos revestidos con fajas monocromas blancas que continúan en forma perimetral al edificio y ritman la solidez del ladrillo a la vista rojo de la totalidad del muro.

Archivoltas: Tres son los accesos principales a la nave desde la avenida Belgrano, destacados por un sistema de archivoltas. Tal como en las iglesias románicas medievales, las archivoltas son accesos abocinados cuyos laterales están ornamentados por semicolumnas que jerarquizan el acceso principal al templo.

Cripta: En la temprana Edad Media, el culto de las reliquias depositadas en el mismo templo fue dando lugar en la Alta y Baja Edad Media a un espacio de mayor jerarquía para la inhumación de personalidades relevantes. Este espacio, ubicado en un nivel de subsuelo, se denomina cripta. En Santa Rosa de Lima, la cripta abarca toda la planta y se accede por una entrada lateral. La finalidad era depositar los restos de los donantes, como era costumbre en la primer mitad del siglo XX, en las iglesias construidas en la ciudad de Buenos Aires.⁹³

Torres y cúpulas escamadas: La referencia más evidente es al *Sacré-Coeur* en Montmartre, París. Dado que esta iglesia proyectada por Paul Abadie en el siglo XIX se inspiró en una restauración que el mismo arquitecto había realizado antes en la Catedral de Sant Front de Perigeux, en Francia, por carácter transitivo encontramos que las torres y las cúpulas escamadas tienen un origen ornamental en esta iglesia erigida en el siglo XII. Esta catedral francesa románica acusa a su vez importantes influencias bizantinas, fundamentalmente a partir de Santa Sofía de Constantinopla. La región de Aquitania presenta numerosas iglesias románicas que exhiben varias cúpulas de distintas dimensiones alrededor de una central.

⁹³ Cfr. LIDA, Miranda. "Templos y criptas de lujo en Buenos Aires. Los terratenientes y la construcción de la Iglesia Católica, 1900-1920." (En: Revista "Todo es Historia", Bs. As. Junio de 2007, pgs. 60-67).

Torre cónica: Una de las torres de Santa Rosa de Lima es cónica. Dos referencias encontramos en los modelos europeos. Una es la Catedral de Saint Pierre en Angulême, y la otra el conjunto de chimeneas escamadas cónicas y octogonales de la cocina de la Abadía benedictina de Fontevrault, en Francia (siglo XI).

- ELEMENTOS NEOBIZANTINOS:

Planta: La configuración de la planta se aproxima a la de la cruz griega bizantina aunque -en razón del tamaño reducido del lote-, se completa con dependencias accesorias, constituyendo un trapezoide casi cuadrado en su conjunto. La planta se combina con un pequeño ábside para la ubicación del presbiterio, tal como en *Sacré-Coeur* de Montmartre. La modalidad de un cuerpo central para la asamblea es un planteo modernizador dentro de la liturgia católica que, en la obra de Christophersen, se adelanta casi tres décadas a las recomendaciones del Concilio Vaticano II.

Cúpula: La cúpula central, ubicada sobre el transepto, nos remite a la tradición de cúpula central bizantina de Santa Sofía, recuperada ya en el historicismo ecléctico decimonónico de la basílica de *Sacré-Coeur* de Montmartre.

Ornamentación: En la iconografía bizantina, las imágenes escultóricas eran muy limitadas en razón de restricciones de carácter vinculados a largos debates teológicos. La reducida ornamentación escultórica se reducía a capiteles filigranados, fitoformes o zoomorfos. En el caso de la Santa Rosa de Lima, están constituidos por elementos vegetales filigranados y con escasa volumetría. Sólo una escultura se ubica en el frente del edificio, y representa la imagen de Santa Rosa de Lima del escultor Troiano Troiani.

Muros sin revestir: El contraste entre el exterior pobre y el interior ricamente decorado es una característica de la arquitectura bizantina, especialmente luego de los saqueos de 1204.

Cúpulas laterales (símil minaretas): La referencia al arte bizantino de Santa Sofía se complementa entonces con la alusión a los posteriores minaretas agregados cuando Constantinopla fue islamizada.

5.8 FUENTES BIBLIOGRÁFICAS DEL NEORROMÁNICO ECLÉCTICO (Lámina 61)

Gran cantidad de publicaciones en forma de libros, revistas ilustradas y especializadas, tarjetas postales, catálogos, láminas con imágenes, grabados, planos, croquis y fotografías de obras europeas antiguas y modernas, fueron editadas por casas establecidas en grandes capitales como París, Londres, Berlín, Milán, Turín y Roma.

Estas planchas litográficas fueron las referencias gráficas fundamentales de los arquitectos del período en estudio. Las dos obras más importantes de la arquitectura neomedieval fueron la de John Ruskin, *"The Stones of Venice"* y la de Viollet-Le-Duc, *"Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au*

XVIe siècle”, editadas en París en 1854 en diez volúmenes con litografías de iglesias góticas. Liliana Lolich (2012, 24) encontró en el estudio de Punta Arenas del padre Bernabé, el “Tratado práctico elemental de Arquitectura o estudio de los cinco órdenes de Viñola”, el “*Traité d’Architecture Theorique & Practique*” de George Tubeuf, y el “*Atlas der Architektur*” de August Ellenwin.

En el caso específico de los arquitectos de origen italiano de principios del siglo XX que trabajaron en Buenos Aires, las fuentes bibliográficas de este período refieren a publicaciones como la nueva Revista *L’Architettura Italiana*, editada en Turín a partir de 1905, y los voluminosos catálogos de ornamentación y diccionarios de estilos editados en los mismos años.

Existen algunas evidencias que nos permiten suponer que la Revista *L’Architettura Italiana* fue el referente más consultado por los arquitectos italianos de principios del siglo XX. En febrero de 2008 comenzaron a aparecer en algunas librerías anticuarias y casas de remate, valiosas colecciones de esta revista puestas a la venta y que, aparentemente, formaban parte del expolio de bibliotecas de arquitectos de origen italiano como, por ejemplo, Francesco Gianotti, según testimonios orales brindados por vendedores de librerías anticuarias y martilleros en la fecha referida. Las bibliotecas de otros autores, como Manuel Casares, también tenían buenas colecciones de carpetas francesas e italianas con láminas que fueron subastadas. En la biblioteca de la Sociedad Central de Arquitectos aparece otra colección de la revista turinesa, aparentemente perteneciente a la biblioteca particular de Alejandro Christophersen. Recordemos que Ernesto Vespignani y la congregación salesiana tienen su capital mundial en Turín, la misma ciudad de edición de la revista.

La casa editora de la revista *L’Architettura Italiana* era la “*Società Italiana di Edizioni Artistiche C. Crudo & C.*”, cuyo propietario era Cristóforo Crudo, quien además publicaba repertorios y catálogos de estilos decorativos de amplia difusión en el Río de la Plata. Crudo publicaba, además, carpetas con láminas en las cuales se difundían planos e imágenes de los proyectos ganadores de concursos como el “*Gran Prix de Roma*”, promovido por el gobierno francés y cuyos beneficiarios se hacían acreedores a una estancia de aprendizaje en Roma.

Un recorrido por algunos artículos de la Revista *L’Architettura Italiana* de Crudo nos permite apreciar cuáles eran los debates de la época, los arquitectos y las obras considerados de mayor prestigio, así como la tipología edilicia más difundida. El tesisista hizo un recorrido por los números correspondientes a los años que van de 1905 a 1910, y se encontró con la publicación de numerosas obras funerarias y religiosas con sus correspondientes fotografías, planos y detalles técnicos además, por supuesto, de los edificios civiles.

La Revista *L’Architettura Italiana*, en su primer número de octubre de 1905, se anunciaba como un

“Periodico mensile do Costruzione e di Architettura Pratica”

Nos interesa el listado de autoridades de la redacción, que tiene como directores al ingeniero Carlo Bianchi y al arquitecto Antonio Cavallazzi. Entre los colaboradores figuran las firmas más importantes del momento: Ernesto Basile, Camilo Boito, Pietro Fenoglio, Mario Ceradini, Edoardo Collamarini, Giuseppe Sommaruga, Luigi Broggi y Gaetano Moretti, entre otros, estos dos últimos con destacados trabajos en Buenos Aires.

En ese primer número de 1905 se reseña la iglesia y casa parroquial de Legnanello, de estética neorrománica, casi sin recarga decorativa como pedía Boito. En marzo de 1906 (año I, n. 6) se reseña la iglesia de San Remigio en Paluzza, con una estética neorrománica y una decoración de franjas horizontales bicromas al estilo Orvieto. En el ejemplar de julio de 1906 (año I, n. 10) se reseña la iglesia de San Agostino, anexa al instituto salesiano, en la vía Copérnico de Turín, de estética románica también depurada. Camilo Boito era uno de los arquitectos más nombrados por la revista italiana. El número correspondiente a diciembre de 1908 (año IV, n.3) destaca en su portada el proyecto del Cementerio de Borgomanero, del ingeniero Stefano Molli, y la noticia del retiro de Camilo Boito de su cátedra de la Academia de Brera y del Instituto Técnico Superior, ambos de Milán. En la página 34 se evoca su obra *“Ricerche storiche e critiche sulla architettura del medioevo in Italia”*, de 1878, como una de las obras más influyentes de la época.

La revista también difundía diversos proyectos de iglesias y restauraciones, como por ejemplo en febrero de 1909 (año IV, n. 5), donde se mostraban planos e imágenes de la remodelación de 1884 del *Santuario della Madonna*, de los arquitectos Ascanio Vitozzi y Francesco Gallo (1596), del que participaron arquitectos que fueron referentes para Vespignani, como Alessandro Antonelli. Diversas exposiciones internacionales realizadas en el norte de Italia -como la de Turín de 1911-, se difundían en la revista con planos informativos y los principales proyectos presentados (año IV, n. 5). Incluso algunas obras realizadas en la ciudad de Buenos Aires estaban presentes con planos e ilustraciones, como es el caso de la *“Casa Ceci in Buenos Ayres”*, del arquitecto Angelo Gioja (abril 1909, año IV, n. 7). Un debate de la época fue el de las incumbencias entre arquitectos e ingenieros (Mayo 1909, año IV, n. 8). En ese mismo número se homenajeaba al arquitecto Carlo Ceppi por su retiro de la cátedra de diseño arquitectónico de la Universidad de Turín, con una comisión integrada por algunos de los referentes de Vespignani, como por ejemplo Crescentino Caselli. En septiembre de 1909 (año IV n. 12), la portada de la revista abre con un grabado del retrato de Alessandro Antonelli y con una amplia reseña del Santuario de Boca-Novarese del mismo autor, artículo firmado por su discípulo Crescentino Caselli, que tanto gravitó en la formación de Vespignani. En el mismo número se publican dos láminas significativas en relación con el salesiano. En primer lugar, se entrega una lámina completa con un detalle de la casa en vía Pietro Micca, en Turín, diseñada por Carlo Ceppi con algunos estilemas que estarán presentes en la basílica de Nuestra Señora de Buenos Aires de Ernesto Vespignani, tales como balcones de planta trilobulados, tanto descubiertos como cubiertos, con un cerramiento *bow window* que estarán sugeridos en las torres de la citada iglesia. La otra lámina es la clínica quirúrgica de la Universidad de Pisa, que Crescentino Caselli diseña con estética renacentista pero con módulos entrantes y salientes.

El ejemplar de diciembre de 1907 (año III, n. 3) reseña dos iglesias fundamentales para la estética neorrománica, la iglesia *di Cascina de Gatti y Santa María Liberatrice* de Mario Ceradini. La de Cascina de Gatti es una pequeña iglesia que reemplazó a otra anterior antigua y fue diseñada por el ingeniero Cecilio Arpesani de Milán. Se acerca más a la estética del neorrománico sintético de Carlos Massa que al eclecticismo de Vespignani. Muestra planta basilical de tres naves, campanario aparte y una estética despojada de ladrillo visto. La otra iglesia reseñada en ese número de la revista es totalmente diferente y será influyente en la época: la nueva iglesia de *Santa María Liberatrice* de Mario Ceradini, referente de Vespignani en su veta más imaginativa y menos historicista.

Las láminas de este número son importantes en tanto muestran los modelos de ornamentos que Ceradini dispuso para la iglesia de *Santa María Liberatrice* con el detalle del elenco de capiteles románicos y bizantinos de una geometría tal que más se parecen a la escultura *art decó* que vendrá décadas posteriores. En el ejemplar de julio de 1908 (año III, n. 10) se reseña la iglesia parroquial de Torre de Roveri, del arquitecto Ferruccio Chemello. De modestas dimensiones (apenas 22 metros por 12), se trata de una iglesia de geometría simple pero de decoración basada en las franjas de los duomos de Siena y Orvieto, frecuentes en las iglesias de inicios del siglo XX en Italia y en algunas obras de Vespignani.

En el ejemplar de febrero de 1910 (año IV n. 5), desde la portada comienza la reseña de la iglesia de Santa Teresa de los padres carmelitas descalzos en Roma, obra del ingeniero Tullio Passarelli más próxima a la mirada sintética de Massa que a la ecléctica de Vespignani. La iglesia de tres naves tiene campanario único lateral e independiente ubicado a la derecha del ábside entre la iglesia y un claustro anexo, y todo el conjunto está diseñado con nítidos volúmenes y ladrillo visto.

En el ejemplar de noviembre de 1910 (año VI, n. 2) se publica en la portada un grabado con el retrato de Viollet-Le-Duc y una reseña apologética del restaurador francés; en abril de 1911 (año VI, n. 7) aparece en portada el retrato del barroco Guarino Guarini, al que acompaña una reseña de su obra. La nota siguiente de la misma edición es una amplia reseña de la iglesia *dei Sette SS. Fondatori dell'Ordine dei Servi de Maria a Firenze*, del arquitecto Luigi Caldini y compleja forma octogonal.

En el número correspondiente a agosto de 1911 (año VI, n. 11) se reseña la capilla funeraria de la familia Roverano en Buenos Aires, obra del arquitecto V. Borzani, y se celebra el jubileo profesional de Carlo Ceppi con dibujos y grabados que reseñan su trayectoria.

En definitiva, la revista turinesa muestra una época de furor constructivo en Italia en general y en Turín en particular, en donde el debate estético pareciera estar centrado en una fase final del eclecticismo extremadamente recargado y nuevas formas estéticas despojadas y presentes en una nueva mirada hacia el románico de algunos arquitectos adelantados a su época.

Crudo no se limitaba a editar obras sobre arquitectura; también incursionó en la escultura y la ornamentación con obras con gran cantidad de imágenes como la de *“Le scoltore e gli stucchi di Giacomo Serpotta”*, cuyo autor es el arquitecto Ernesto Basile. La obra que se centra en el escultor barroco Giacomo Serpotta (1656-1732) destaca la importancia del artista siciliano en las artes decorativas incluso hasta la época de edición de la obra de Crudo.

A principios del siglo XX también era frecuente la consulta a publicaciones tales como las obras del arquitecto Th. Lambert *“Villas et petites constructions”* y *“Habitations A Bon Marché”*, con planos, fachadas y detalles técnicos, ambas editadas por la *“Librairie Générale de l’architecture et des arts décoratifs”* del editor Clarsles Schmid de París. En algunas bibliotecas se atesoraban además obras alemanas tales como la del Arquitecto M. A. Turner, *“Monumentale Profanbauten, palis, Villen und Schlossgebäude”*.

Ya dentro del ámbito local, una publicación de gran influencia en el período del eclecticismo fue la *“Revista de Arquitectura”* editada, a partir de 1905, por la hoy denominada Sociedad Central de Arquitectos junto al Centro de Estudiantes de Arquitectura.

Si bien en los inicios del siglo XX se estimulaban con entusiasmo propuestas historicistas, hacia mediados de la década de 1910 aparecen algunas referencias en esta publicación, de parte de arquitectos del eclecticismo, en las cuales se expresa cierto cansancio sobre las fórmulas historicistas, lo que nos permite preanunciar, con varios años de anticipación, la llegada de la etapa siguiente. Un artículo emblemático del cansancio del formulismo historicista es el que publica Alejandro Christophersen en enero de 1915 bajo el título *“Nuevos Rumbos”* y que constituye una verdadera línea editorial de la revista dado el prestigio hegemónico del autor en esa época.

CAP. 6 INVENTARIO DE OBRAS DE ERNESTO VESPIGNANI

6.1 RESUMEN DEL CAPÍTULO

Este capítulo tiene un enfoque instrumental. Para el desarrollo de la tesis necesitábamos confeccionar un listado que fuera lo más completo posible de las obras de Ernesto Vespignani, señalando errores y omisiones. En casi todos los estudios que se ocuparon de su obra (en la mayor parte de los casos tratados superficialmente), la falta de trabajo de archivo frente a documentos originales determinó que se reiteraran equívocos que intentamos corregir. Luego de publicar los listados más importantes, realizamos el que constituye el primer catálogo razonado de sus obras que, si bien es incompleto, abre un camino inédito en el abordaje del patrimonio edilicio del salesiano.

6.2 LISTAS DE OBRAS PREVIAS Y LISTA PROPUESTA POR EL TESISISTA

La cantidad precisa de obras de Ernesto Vespignani varía según las fuentes. En casi todos los casos analizados, los autores se suelen citar unos a otros sin cotejar fuentes primarias e incluso repitiendo errores evidentes. A continuación seleccionamos los autores más importantes que han intentado inventariar las obras de Vespignani y proponemos un listado propio, por supuesto, de carácter provisorio. El presbítero Jorge Serié, destacado sacerdote salesiano, refiere 79 templos en el discurso funerario que pronunció en el sepelio del 4 de febrero de 1925. Los diarios de la época reproducirían mecánicamente el dato, pero refiriéndose a 79 trabajos en general, como así publica La Nación del 5/2/1925:

“Desde el año 1901 hasta 1921 planeó y dirigió personalmente 79 grandes trabajos”,

o el diario La Prensa, que sostiene en la misma fecha:

“En un lapso de veinte años realizó 79 trabajos, entre los que figuran la construcción en esta capital de colegios salesianos.”

Detallamos diversas fuentes consultadas con sus correspondientes listados y, al final, desarrollamos nuestro propio elenco de obras en base.

A) REVISTA DE ARQUITECTURA AÑO XI, N. 51 3-1925. Pgs. 105-110: TEMPLOS E IGLESIAS MAYORES

- 1. Tumba de Don Bosco y Capilla del Sagrado Corazón de Jesús. Valsálce. Turín.**
- 2. Santuario de Ntra. Señora de Buenos Aires. Buenos Aires.**
- 3. Catedral de La Paz. Bolivia.**
- 4. Templo de María Auxiliadora. Lima. Perú.**
- 5. Templo de María Auxiliadora. Córdoba.**
- 6. Catedral de Salto. Uruguay.**
- 7. Templo de San Carlos. Buenos Aires.**
- 8. Iglesia de Rodeo del Medio. Mendoza.**

9. Catedral de La Plata (Dirección Técnica. 3 años).
10. Templo de Santa Rosa de Lima. Perú (Proyecto).
11. Templo de Viedma. Río Negro.
12. Iglesia de Vignaud. Córdoba.
13. Basílica del Smo. Sacramento. Buenos Aires.
14. Santuario Sagrado Corazón en el Cerrito de la Victoria. Montevideo.
15. Santuario de Ntra. Sra. de Luján. (Bóvedas en cemento armado).
16. Santuario de Ntra. Sra. de Itatí. Corrientes.
17. Templo de la Merced. Tucumán.

IGLESIAS MENORES

18. Iglesia Salesianos de Río Grande. Brasil.
19. Iglesia Salesianos de La Paz. Bolivia.
20. Iglesia Salesianos de Bagé. Brasil.
21. Iglesia Ntra. Sra. del Socorro. Buenos Aires.
22. Iglesia Ntra. Sra. del Pilar. Buenos Aires.
23. Iglesia Bahía Blanca. Argentina.
24. Iglesia María Auxiliadora. San Nicolás. Rep. Argentina.
25. Iglesia Bogotá. Colombia.
26. Iglesia N. S. de las Mercedes. Buenos Aires.
27. Capilla Italiana. Buenos Aires.
28. Iglesia Anexa Colegio Salesiano. Salta.
29. Iglesia San Francisco de Puerto Deseado. Santa Cruz. Argentina.
30. Iglesia María Auxiliadora. Almagro. Buenos Aires.
31. Iglesia Colonia Barón. Pampa Central.
32. Iglesia de San Isidro. Prov. de Buenos Aires.
33. Iglesia de San Vicente. Córdoba.
34. Iglesia María Auxiliadora. Calle Brasil. Buenos Aires.
35. Iglesia Ntra. Sra. del Rosario. Montevideo.
36. Iglesia de Concepción del Uruguay. Entre Ríos.
37. Iglesia de Rawson. Chubut. Argentina.
38. Iglesia Fortín Mercedes. Buenos Aires.

CAPILLAS

39. Capilla del Noviciado Salesiano. Bernal. Buenos Aires.
40. Capilla de Santa Inés. Buenos Aires.
41. Capilla de San Antonio de Areco. Buenos Aires.
42. Capilla Hermanas de la Misericordia. Buenos Aires.
43. Capilla María Auxiliadora. Barracas. Buenos Aires.
44. Capilla Hermanos Maristas. Buenos Aires.
45. Capilla Orfanato Irlandés. Buenos Aires.
46. Capilla San Pedro. La Boca. Buenos Aires.
47. Capilla Noviciado de Manga. Uruguay.
48. Capilla de Mercedes. Uruguay.
49. Capilla María Auxiliadora. Mendoza.
50. Capilla María Auxiliadora. Bahía Blanca.

INSTITUTOS Y COLEGIOS

51. Colegio-Talleres Don Bosco. Montevideo.
52. Colegio San José. Rosario.
53. Colegio San Juan Evangelista. Buenos Aires.
54. Colegio Salesiano. Lima. Perú.
55. Colegio Tulio García Fernández. Tucumán.
56. Colegio María Auxiliadora. Avellaneda. Buenos Aires.
57. Colegio Pío X. Córdoba.
58. Colegio San Francisco de Sales. Buenos Aires.
59. Colegio Pío IX. Almagro. Buenos Aires.
60. Colegio María Auxiliadora. Calle Soler. Buenos Aires.
61. Colegio León XIII. Maldonado. Buenos Aires.
62. Colegio Salesiano. Bahía Blanca.
63. Colegio Gral. Benito Nazar. Buenos Aires.
64. Colegio Salesiano. Salta.
65. Colegio Salesiano. Uribe Larrea. Buenos Aires.
66. Colegio Normal Noviciado de Bernal. Buenos Aires.
67. Hospital San José. Viedma.
68. Salón Dante. Anexo Colegio Pío IX. Buenos Aires.
69. Casa-Habitación Hermanas de San Camilo. Buenos Aires.
70. Colegio Salesiano. Las Piedras. Uruguay.

OBRAS MENORES

71. Campanario Iglesia de La Plata. Buenos Aires.
72. Varias casas y chalets.
73. Monumentos a Don Bosco.
74. Proyectos de Capillas Funerarias.
75. Muebles de Sacristía. Tronos obispaes.
76. Proyectos de altares de varios estilos.
77. Refacciones de varios edificios.

PREMIOS Y DISTINCIONES

1. Miembro correspondiente de la Real Academia de San Lucas de Italia.
2. Primer Premio, Medalla de Oro en la Exposición Industrial del Centenario. Buenos Aires. 1910.
3. Primer Premio, Medalla de Oro en la Exposición del Primer Congreso Panamericano de Arquitectos en Montevideo, Uruguay. 1920.
4. Primer Premio, Medalla de Oro en Segundo Congreso Panamericano de Arquitectos en Santiago de Chile. 1923.
5. Medalla de Oro por el Santuario de María Auxiliadora en Lima, Perú. (1924).

B) MANUSCRITO DEL ARCHITETTO INGEGNERE CRESCENTINO CASELLI (FECHADO 1 DE DICIEMBRE DE 1925. CAJA 151.4 VESPIGNANI ERNESTO. ARCHIVO SALESIANO BUENOS AIRES):

EN ITALIA

1. **TEATRO DEL COLEGIO MEDESIMO**
2. **PARROQUIA Y TEATRO DE LOS SALESIANOS EN LUGO.**
3. **ALTAR DE MARMOL DE LA IGLESIA SALESIANA EN FAENZA.**
4. **IGLESIA Y COLEGIO DE VALSALICE.**
5. **TUMBA DE DON BOSCO EN TURIN.**

EN AMÉRICA

6. **TEMPLO DEL SAGRADO CORAZÓN EN EL CERRITO EN MONTEVIDEO.**
7. **SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DE ITATÍ, CORRIENTES.**
8. **CATEDRAL DE SALTO, URUGUAY.**
9. **TEMPLO DE SAN CARLOS, BUENOS AIRES.**
10. **IGLESIA DEL SANTISIMO SACRAMENTO, BUENOS AIRES.**
11. **IGLESIA NUESTRA SEÑORA DE LA PAZ, BOLIVIA.**
12. **ESCUELA NORMAL SALESIANA EN BERNAL, BUENOS AIRES.**
13. **TEMPLO DE MARIA AUXILIADORA EN LIMA, PERÚ.**
14. **COLEGIO DE DON BOSCO EN MONTEVIDEO, URUGUAY.**
15. **SANTUARIO NUESTRA SEÑORA DE BUENOS AIRES.**
16. **SANTUARIO DE MARIA AUXILIADORA EN RODEO DEL MEDIO, MENDOZA.**
17. **COLEGIO DE SAN JOSÉ EN ROSARIO, SANTA FE.**
18. **COLEGIO E IGLESIA DE LOS SALESIANOS EN SALTA.**
19. **TEMPLO DE MARÍA AUXILIADORA EN EL BUEN RETIRO, EN SAN PABLO, BRASIL.**

C) EN MASSA, LORENZO. “VIDA DEL REVERENDO PADRE JOSÉ VESPIGNANI”. BUENOS AIRES. 1942:

OBRAS EN EL EXTRANJERO

1. **Capilla de Valsalice en las afueras de Turín, Italia.**
2. **Catedral de La Paz, Bolivia (1914-1925).**
3. **Santuario del Sagrado Corazón de Jesús en Montevideo, Uruguay (1920).**
4. **Catedral de San Juan Bautista en Salto, Uruguay.**
5. **Iglesia de María Auxiliadora en Lima, Perú (1916-1921).**

OBRAS EN LA ARGENTINA

6. **Basílica de María Auxiliadora y San Carlos Borromeo (1898-1910).**
7. **Basílica de Nuestra Señora de Buenos Aires. Av. Gaona 1730, Buenos Aires. (1911-1932).**
8. **Iglesia de Rodeo del Medio, Mendoza (1901-1909).**
9. **Catedral de Viedma, Río Negro (1912).**
10. **Iglesia de Don Bosco, Tucumán.**

COLEGIOS

11. Colegio Tulio García Fernández de Tucumán.
12. Cerca de un centenar de otras iglesias, capillas, institutos y colegios.

PREMIOS Y DISTINCIONES

1. “Comendador de la Corona de Italia” otorgado por el rey Víctor Manuel III.
2. Miembro correspondiente de la Real Academia de San Lucas de Italia.
3. Primer Premio, Medalla de Oro de la Exposición Industrial del Centenario. Buenos Aires. 1910.
4. Primer Premio, Medalla de Oro en Exposición del Primer Congreso Panamericano de Arquitectos en Montevideo. 1920.
5. Primer Premio, Medalla de Oro en Segundo Congreso Panamericano de Arquitectos en Santiago de Chile. 1923.

D) EN WAST, HUGO. “AVENTURAS DEL PADRE VESPIGNANI” (DOS VOLÚMENES). THAU EDITORES. BUENOS AIRES. 1948:

OBRAS

1. Parroquia de Mater Misericordiae. Remodelación de fachada.

E) EN ENCICLOPEDIA DEL ARTE EN AMÉRICA. Editorial Omeba. Buenos Aires. 1968:

OBRAS

1. Iglesia de San Carlos.
2. Santísimo Sacramento.
3. Santuario Nuestra Señora de Itatí en Corrientes.
4. Santuario Nacional de El Cerrito en Montevideo.
5. Catedral de Salto en Uruguay.
6. Iglesia de San Francisco en Turín.
7. Tumba de Don Bosco en Turín.
8. Iglesia de Bagé, en Brasil.
9. Catedral de Viedma, en Río Negro.
10. Iglesia de María Auxiliadora en La Paz (Bolivia).

PREMIOS

1. Primer Premio, Medalla de Oro en la Exposición Industrial del Centenario. Buenos Aires. 1910.
2. Primer Premio, Medalla de Oro en la Exposición del Congreso Panamericano de Arquitectura de Montevideo. 1920.
3. Primer Premio, Medalla de Oro en la Exposición del II Congreso Panamericano de Arquitectura, Santiago de Chile. 1923-24.

4. Medalla de Oro por el Santuario de María Auxiliadora en Lima, Perú, en ocasión de los festejos del Centenario de Ayacucho.

F) EN DICCIONARIO DE ARQUITECTURA ARGENTINA DE FRANCISCO LIERNUR Y FERNANDO ALIATA. 2004:

OBRAS RELIGIOSAS SALESIANAS

1. San Carlos en Buenos Aires.
2. María Auxiliadora en Córdoba.
3. Fortín Mercedes en provincia de Buenos Aires.
4. Panteón de la Orden en Cementerio de Chacarita.
5. Proyectos y obras para Bolivia, Brasil, Colombia, Perú y Uruguay.

OBRAS RELIGIOSAS VARIAS

6. Nuestra Señora de los Buenos Aires.
7. Santísimo Sacramento –iniciada sobre el proyecto de los franceses Coulomb y Chauvet.
8. Iglesia –hoy Catedral- de Viedma.
9. Intervención en Basílica de Luján.
10. Intervención en Catedral de La Plata.
11. Santuario Nuestra Señora de Itatí en Corrientes (proyecto no construido).
12. Santuario Nacional de El Cerrito en Montevideo.
13. Catedral de La Paz (conclusión).

COLEGIOS SALESIANOS

14. Pío IX en Buenos Aires.
15. María Auxiliadora en Buenos Aires.
16. San Francisco de Sales en Buenos Aires.
17. León XIII en Buenos Aires.
18. María Auxiliadora de Avellaneda.
19. Pío X en Córdoba.
20. Colegio Salesiano de Lima (Perú).
21. Colegio Taller Don Bosco en Montevideo.

VIVIENDAS PRIVADAS Y NO DOCUMENTADAS

PREMIOS Y DISTINCIONES

1. Miembro de la SCA.
2. Miembro de la Academia de San Lucas en Roma.
3. Comendador de la Corona de Italia.
4. Recibió numerosos premios en la Argentina, Chile, Perú y Uruguay.

G) EN MAURÍN DE RUFINO, ELENA. “ALMAGRO. EL BARRIO. SUS ORIGENES Y CONSTRUCTORES. EDITORIAL DUNKEN. BUENOS AIRES. 2014:

OBRAS EN EL EXTRANJERO

1. Capilla de Valsalice en las afueras de Turín.
2. Teatro del Colegio Salesiano de Turín.
3. Colegio internado de Perosa Argentina en Piamonte.
4. Catedral de La Paz, Bolivia (1914-1925).
5. Santuario del Sagrado Corazón de Jesús en Montevideo (1920).
6. Catedral de San Juan Bautista en Salto, Uruguay.
7. Iglesia de María Auxiliadora en Lima, Perú (1916-1921).

OBRAS EN LA ARGENTINA

8. Basílica de María Auxiliadora y San Carlos Borromeo (1900-1910).
9. Basílica del Santísimo Sacramento. San Martín 1050, Buenos Aires. (1907-1916).
10. Iglesia de Nuestra Señora de las Mercedes. Echeverría 1395, Buenos Aires. (1914).
11. Basílica de Nuestra Señora de Buenos Aires. Av. Gaona 1730, Buenos Aires. (1911-1932).
12. Capilla del colegio de Santa Brígida. Av. Gaona 2058, Buenos Aires. (1911-1913).
13. Iglesia Nuestra Señora del Perpetuo Socorro. Irigoyen 1185, Buenos Aires. (1912-1928).
14. Capilla de San Pedro en La Boca. Quinquela Martín 1151, Buenos Aires. (1916).
15. Colegio María Auxiliadora. Soler 5900, Buenos Aires.
16. Capilla Santa Inés. Ávalos 250, Buenos Aires.
17. Colegio General Benito Nazar. Estado de Israel 4230, Buenos Aires. (Demolido).
18. Parroquia de María Auxiliadora de Rodeo del Medio, Mendoza. (1901-1909).
19. Iglesia de Vignaud, Córdoba. (1914).
20. Catedral de Viedma, Río Negro. (1912).
21. Iglesia de María Auxiliadora en Córdoba.
22. Basílica de Luján (Intervención).
23. Catedral de La Plata (Intervención entre 1908-1915).

COLEGIOS

24. Colegio San Francisco de Sales (1915).
25. Inspectoría Salesiana. Don Bosco 4098, Buenos Aires.
26. Colegio Pío IX. Yapeyú 197, Buenos Aires.

PREMIOS Y DISTINCIONES:

1. “Comendador de la Corona de Italia” otorgado por el rey Víctor Manuel III.

2. Miembro correspondiente de la Real Academia de San Lucas de Italia.
3. Primer Premio, Medalla de Oro de la Exposición Industrial del Centenario. Buenos Aires. 1910.
4. Primer Premio, Medalla de Oro en Exposición del Primer Congreso Panamericano de Arquitectos en Montevideo, Uruguay. 1920.
5. Primer Premio, Medalla de Oro en Segundo Congreso Panamericano de Arquitectos en Santiago de Chile. 1923.
6. Medalla de Oro por el Santuario de María Auxiliadora en Lima, Perú. (1924).

H) CATALOGACIÓN PROVISORIA DE LA OBRA DE ERNESTO VESPIGNANI POR JUAN LÁZARA⁹⁴

I) EDIFICIOS RELIGIOSOS CIUDAD DE BUENOS AIRES

- 1.- Basílica de Ma. Auxiliadora y S. Carlos. H. Yrigoyen 3999 (1900-1910). R
- 2.- Basílica del Ssmo. Sacramento. San Martín 1050 (1907-1916). R
- 3.- Basílica de N. S. de Bs. As. Av. Gaona 1730 (1911-1932). R
- 4.- Capilla del colegio de Santa Brígida. Av. Gaona 2058 (1911-1913). M
- 5.- Parroquia N. S. del Perpetuo Socorro. Irigoyen 1185 (1912-1928). R
- 6.- Parroquia N. S. de las Mercedes. Echeverría 1395 (1914). R
- 7.- Parroquia de San Pedro en La Boca. Quinquela Martín 1151 (1916). R
- 8.- Parroquia de Santa Inés. Ávalos 250. (1931?) Bs. As. L
- 9.- Capilla María Auxiliadora, Almagro. R
- 10.-Capilla Hermanas de la Misericordia. R
- 11.-Capilla María Auxiliadora en Barracas. R
- 12.-Capilla de San Antonio Almagro (1909). México 4051. R
- 13.-Capilla Hermanos Maristas, Buenos Aires. R
- 14.-Capilla Orfanato Irlandés. ¿Capilla colegio Santa Brígida? R

II) EDIFICIOS RELIGIOSOS EN PROVINCIA DE BUENOS AIRES

- 15.- Iglesia de Fortín Mercedes. (1917-1925) R
- 16.- Capilla del Noviciado Salesiano. Bernal. (1917) R
- 17.- Iglesia de San José en San Isidro. (1922-1927) R
- 18.- Parr. de Ma. Auxiliadora, S. N. de los Arroyos. (1925) R
- 19.- Iglesia de Bahía Blanca. R
- 20.- Capilla de San Antonio de Areco. R

⁹⁴ Las fuentes principales tomadas para confeccionar este listado se aclaran con iniciales a saber: R: Revista de Arquitectura. Obituario 1925. M: Maurín, Elena (2014). B: Bruno, Cayetano (1983,1984 y 1994). W: Wast, Hugo (1948 b) L: planos o dibujos hallados por el tesista. C: Carta manuscrita de Crescentino Caselli (1925). En la medida de lo posible se aclaran fechas de proyecto y de finalización de obras y domicilio original de la obra.

El listado considera, siempre que sea posible, la denominación actual del edificio y se ordena cronológicamente siempre y cuando se tenga la certeza de la fecha. En el caso de las obras en el exterior, se colocaron en primer término los proyectos en Italia dado que se consideran fueron realizados en la etapa formativa de Vespignani en Europa antes de desembarcar en la Argentina.

- 21.- Capilla de María Auxiliadora de Bahía Blanca. R
- 22.- Iglesia N. S. del Carmen de Patagones. R
- 23.- Iglesia del Santo Domingo, Maipú. B

III) EDIFICIOS RELIGIOSOS EN INTERIOR DEL PAÍS

- 24.- Parroq. de Ma. Auxiliadora, Rodeo del Medio, Mendoza. (1901-1909). R
- 25.- Catedral de Viedma, Río Negro. (1912). R
- 26.- Iglesia de Vignaud, Córdoba. (1914). R
- 27.- Basílica de María Auxiliadora en Córdoba. (1915). R
- 28.- Iglesia de Rawson, Chubut. (1916-1919) R
- 29.- Parroquia de María Auxiliadora de Rosario. (1925-1927). R
- 30.- Iglesia de San Vicente, Córdoba. R
- 31.- Iglesia de Concepción del Uruguay, Entre Ríos. R
- 32.- Iglesia de Colonia Barón, La Pampa. R
- 33.- Iglesia de Luan Toro, La Pampa. L
- 34.- Iglesia de Villa Regina. R

IV) EDIFICIOS RELIGIOSOS EN EL EXTERIOR

- 35.- Capilla de Valsalice en las afueras de Turín. R
- 36.- Capilla de los Salesianos en Lugo, Italia. C
- 37.- Iglesia de Salesianos en Bagé, Brasil. (1904) R
- 38.- Capilla de Manga, Uruguay. (1912) R
- 39.- Catedral de La Paz, Bolivia (1914-1925). R
- 40.- Iglesia de María Auxiliadora en Lima, Perú (1916-1921). R
- 41.- Sant. de Sdo. Corazón de Jesús en el Cerrito, Montevideo (1920). R
- 42.- Iglesia Nuestra Señora del Rosario en Montevideo. R
- 43.- Catedral de San Juan Bautista en Salto, Uruguay. R
- 44.- Iglesia de Mercedes, Uruguay. R
- 45.- Templo de Santa Rosa de Lima, Perú. R
- 46.- Iglesia de los Salesianos de Río Grande, Brasil. R
- 47.- Iglesia en Bogotá, Colombia. R
- 48.- Nueva Iglesia de María Auxiliadora en Montevideo, Uruguay. L

V) INSTITUTOS Y COLEGIOS EN CIUDAD DE BUENOS AIRES

- 49.- Colegio Pío IX. Almagro. Yapeyú 197. R
- 50.- Colegio León XIII. Maldonado. Av. Dorrego 2124. (1912-1923) R
- 51.- Colegio San Francisco de Sales. H. Yrigoyen 3900. (1915). R
- 52.- Inspectoría Salesiana. Don Bosco 4098. E
- 53.- Colegio María Auxiliadora. Soler 5900. R
- 54.- Casa-Habitación Hermanas de San Camilo. R
- 55.- Salón Dante. Anexo Colegio Pío IX. Yapeyú 197. R
- 56.- Colegio San Juan Evangelista. Olavarría 486. R

VI) INSTITUTOS Y COLEGIOS EN PROVINCIA DE BUENOS AIRES

- 57.- Esc. Agro técnica Salesiana "Don Bosco". Uribelarrea. (1909) R
- 58.- Colegio María Auxiliadora. Avellaneda. (1915) R

- 59.- Colegio Salesiano “Sagrada Familia” en Bernal. (1913) R.
- 60.- Edificio para formación de maestros salesianos en Bernal. (1917). L
- 61.- Colegio San Nicolás de los Arroyos. B
- 62.- Colegio Salesiano – Bahía Blanca. R

VII) INSTITUTOS Y COLEGIOS EN EL INTERIOR DEL PAÍS

- 63.- Colegio Pío X. Córdoba. (1907) R
- 64.- Colegio Ángel Zerda. Salta. (1911-1912) R
- 65.- Colegio Tulio García Fernández. Tucumán. (1916-1925). R
- 66.- Colegio San José. Rosario. (1917-1922). R
- 67.- Hospital San José. Viedma. Argentina. R
- 68.- Colegio Domingo Savio, Santa Rosa, La Pampa. (1924-1926). B

VIII) INSTITUTOS Y COLEGIOS EN EL EXTERIOR DEL PAÍS

- 69.- Teatro del Colegio Salesiano en Lugo, Italia. C
- 70.- Teatro del Colegio Salesiano de Turín. ¿? M
- 71.- Colegio internado de Perosa Argentina en Piamonte. ¿? M
- 72.- Colegio-Talleres Don Bosco. Montevideo. Uruguay. R
- 73.- Colegio Salesiano. Las Piedras. Uruguay. R
- 74.- Colegio Salesiano. Lima. Perú. R
- 75.- Colegio León XIII. Río Grande do Sul. Brasil. L

IX) MONUMENTOS Y CONSTRUCCIONES VARIAS

- 76.- Tumba de Don Bosco en Valsállice. Turín. Italia. R
- 77.- Panteón de la Orden en Cementerio de Chacarita. Buenos Aires. R
- 78.- Monumento a Don Bosco en Bernal. Buenos Aires. (1916). L
- 79.- Altar de mármol de la Iglesia Salesiana en Faenza. Italia. C

X) OBRAS DEMOLIDAS

- 80.- Parroquia María Auxiliadora. Mendoza. (1907). R Demolida ¿?
- 81.- Iglesia María Auxiliadora. Brasil 559. Buenos Aires. R
- 82.- Colegio Gral. Benito Nazar. Río de Janeiro 1771. Bs. As. (1913) R
- 83.- Iglesia de María Auxiliadora, La Paz, Bolivia. R ¿?

XI) PROYECTOS NO REALIZADOS

- 84.- Monumento a Don Bosco en Turín. L
- 85.- Colegio de San Francisco de Sales en Viedma.
- 86.- Iglesia de los Salesianos en Tucumán (1916). L
- 87.- Iglesia Colegio Ángel Zerda en Salta (1911). R
- 88.- Parroquia de S. Francisco de Sales en Puerto Deseado. L
- 89.- Colegio Don Bosco en Mendoza capital. Córdoba 217. L
- 90.- Iglesia de San Isidro en las Piedras. Uruguay. L
- 91.- Santuario Nuestra Señora de Itatí en Corrientes. R
- 92.- Templo de “La Victoria”(La Merced) en Tucumán. R
- 93.- Capilla de Alta Gracia en Córdoba (1924). B

XII) INTERVENCIONES EN PROYECTOS DE OTROS AUTORES

- 94.- Basílica de Luján (Intervención bóvedas de cemento armado). R**
- 95.- Catedral de La Plata (Intervención). (1908-1915). R**
- 96.- Iglesia de Mater Misericordiae. Remodelación frente. (1915) W**
- 97.- Iglesia N. S. del Pilar prov. Bs. As. (reforma frente) (1921). B**
- 98.- Basílica de Nuestra Señora del Rosario. R**
- 99.- Reformas en San Benito de Palermo en Paysandú. Uruguay. L**
- 101.- Campanario de la Iglesia del Sgdo. Corazón de La Plata. (1913). B**
- 102.- Altar de la Iglesia del Sagrado Corazón de La Plata. B**
- 103.- Varias casas y chalets. R**
- 104.- Monumentos a Don Bosco. R**
- 105.- Proyectos de Capillas Funerarias. R**
- 106.- Muebles de Sacristía. Tronos obispales. R**
- 107.- Proyectos de altares de varios estilos. R**

XIII) ATRIBUIDAS A VESPIGNANI

- 108.- Iglesia de San Francisco de Sales en Almagro. Av. Belgrano 3863. (1901). R**
- 109.- Oratorio en barrio San Vicente, Ciudad de Córdoba. L**
- 110.- Iglesia de N. S. de la Merced en Victorica, La Pampa. L**
- 111.- Iglesia de N. S. del Carmen en Trenel, La Pampa (1911). L**
- 112.- Iglesia de la Inmaculada Concepción de Gral. Acha, La Pampa. B**
- 113.- Parroquia del Niño Jesús. Murgiondo 4055. V. Lugano. Bs. As. L**

XIII) ATRIBUCIONES ERRÓNEAS

- Santuario de María Auxiliadora en Rakvonik, Rep. de Eslovenia. M**
- Santuario Nuestra Señora de Itatí. R**

6.3 ENSAYO DE CATÁLOGO RAZONADO DE OBRAS DE VESPIGNANI (SELECCIÓN)

En el siguiente ensayo de catálogo razonado, en cada una de las obras seleccionadas acompañamos la numeración del inventario propuesto por el tesista en el apartado “H) Catalogación integral de la obra de Ernesto Vespignani propuesto por Juan Lázara.”

1.- Basílica de Ma. Auxiliadora y S. Carlos. H. Yrigoyen 3999 (1900-1910). R

Se trata de la obra magna de Ernesto Vespignani que luego servirá como referencia para el diseño de otras iglesias importantes de la congregación en el interior del país e incluso en Bolivia, Uruguay, Brasil y Perú.

En la memoria técnica del templo, Vespignani dice que las medidas son de 67 metros de longitud por 27 de ancho y 45 de altura (Vespignani, 1910). Sin embargo, Héctor Schenone (2010) en el inventario que realizó sobre el patrimonio artístico de Buenos Aires, publicó que las medidas del templo son

de 57 metros de longitud por 27 de ancho y 45 de altura. El presbítero salesiano José Ellero -quien estuvo destinado en Almagro y fue docente de historia del arte- indica que, en realidad, la iglesia tiene 67 metros de largo por 27 metros de ancho con una torre en el frente de 64 metros de altura.

“La torre de la fachada casi iguala su longitud al medir 64 metros de altura, compartiendo casualmente con el Obelisco de la ciudad de Buenos Aires aproximadamente las mismas dimensiones.” (Ellero, 2010, 61).

Se trata de la iglesia más importante de la congregación en la Argentina, ya que está ubicada en el mayor complejo edilicio educativo de los salesianos en el país. Para el historiador del arte salesiano José Ellero (2010, 61) la basílica

“ocupa el segundo lugar de importancia en el mundo luego de la que el mismo Don Bosco construyera en Turín, ampliada más tarde, tanto sea por su aparición en la historia hoy centenaria como por su belleza y tamaño”.

Como hemos señalado, la ciudad de Buenos Aires fue el centro de irradiación de los salesianos desde su llegada en 1875 y su alojamiento en la antigua iglesia de Mater Misericordiae en el barrio de Congreso. Luego instalaron una primera escuela de Artes y Oficios en el centro de la ciudad, en la esquina de las calles Tacuarí y avenida San Juan, que funcionó entre 1877 y 1878. Posteriormente se les dio a cargo la parroquia de San Carlos en Almagro, y más tarde pudieron acceder a solares contiguos a la original parroquia mediante la permuta de lotes a otras congregaciones anteriormente instaladas, la aceptación de donaciones y la adquisición de propiedades a vecinos.

La bibliografía sobre la basílica de María Auxiliadora y San Carlos es abundante, aunque por lo general descriptiva, poco rigurosa y con numerosos equívocos. Destacamos el estudio sintético y riguroso que realiza Laura Landoni (2010) para el blog “Arquitectura y Patrimonio”.⁹⁵ Diversos autores atribuyen a la iglesia un carácter ecléctico en donde se fusionan tendencias románicas, bizantinas y góticas.

⁹⁵ <http://patrimonioyarquitectura.blogspot.com.ar/> consultado el 22 de junio de 2016.

Ellero (2010), enumera una mayor cantidad de tendencias en la estética edilicia. Según su apreciación elaboramos el siguiente cuadro:

FUENTE ESTILÍSTICA	ELEMENTO
Románico-Lombardo	- Altar principal a dos niveles. - Arcos y bóvedas. Estructura [medio punto].
Gótico Revival	- Vitrales con directriz vertical. - Rosetones amplios de crucero. - Vitrales polícromos del ábside. - Torre [campanario] estilizado. - Escultura de Cristo Rey, pantocrátor en fachada.
Barroco/Rococó	- Luminarias y profusa decoración.
Bizantino	- Mosaicos o “taseles” (sic) policromados. - Altares decorados. - Retablo del altar principal con fondo dorado.
Románico	- Cripta. - Bautisterio. - Linterna octogonal. - Contrafuertes exteriores. - Camarín de la virgen en penumbra intimista.
¿Gótico?	- Altar. - Vía crucis (marcos de escenas). - Confesionarios (muebles). - Pináculos exteriores.
Neoclasicismo	- Imaginería.
Realismo e Hiperrealismo	- Pinturas de los altares de Domingo Savio y Laura Vicuña de José Marchi.
Arte Islámico	- Columnas, pilares y arcos con franjas de color alternado entre rojizo y claro. - Franjas bicromas con un propósito de ilusión óptica de ampliación.
Art Nouveau	- La conjunción de todos los componentes.

Por tratarse de un documento en donde el autor expresa según su parecer en qué fuentes estilísticas abrevó, transcribimos y comentamos la memoria descriptiva redactada por el mismo arquitecto Ernesto Vespignani con motivo de la inauguración en 1910:

LA CRIPTA:

“Sirve para los funerales y está dedicada al sufragio perpetuo de los fieles difuntos. Consta de tres naves dividida por dos series de pilares de forma octógona atravesados por un espacio o transepto, formando una cruz latina encabezada por un ábside semioctógono. Los capiteles cuneiformes, característicos del estilo, adornados de vigoroso follaje, ofrecen apoyo cuadrilátero a los arcos y a las bóvedas con sus nervios cruzados. La bóveda central corresponde al cuadrado normal y arranca suave de los cuatro ángulos para recaer al centro sobre cuatro columnas de

granito pulimentado con arcos lobulados, formando templete al altar mayor colocado en el centro. De tal manera el ambiente, aunque poco elevado, presenta esbeltez y elegancia de línea, realizada además por los adornos y decoraciones pictóricas que imprimen un sentido místico al sagrado recinto. Es notable la atrevida construcción puramente literaria de los arcos, que midiendo 10,30 metros de cuerda, tienen solamente 1,10 metros de flecha.

Sobre planta idéntica a la cripta se eleva el templo, conservando los mismos ejes para los pilares de forma esbelta polistila que dividen las tres naves, originando las capillas y sosteniendo las galerías que sustituyen los triforios a la altura del coro y del ábside elevado. Siguen pues los mismos pilares a elevarse hasta 15 metros, con capiteles exuberantes de follaje, sosteniendo el arranque de las bóvedas de medio punto de las tres naves, no diferenciándose la altura entre ellas, sino por el diferente radio de los arcos.”

LA CÚPULA

“En los ángulos del cuadrado normal se levantan los cuatro pilares del crucero con sus respectivos arcos y cuatro segmentos de igual radio, formando un perímetro octogonal que encierra superficies triangulares cóncavas: éstas son pechinas sobre que se estriba la cúpula, y en las cuales campean a gran relieve los cuatro símbolos de los evangelistas sobre ménsulas y columnitas llevadas por los mismos capiteles del crucero. Sobre la base octogonal antedicha, formada por los cuatro arcos torales y segmentos, se eleva el tambor de la cúpula perforada por galerías, y más en alto por cuatro aberturas arqueadas correspondientes a cuatro templetos exteriores semicirculares que modifican exteriormente la forma prismática octogonal, dando al conjunto una elegancia notable.

La cúpula remata en bóveda llevada por ocho aristas sostenidas por columnitas y ménsulas, aprovechándose de ornamento la importante construcción de cemento armado. Esta comprende el esqueleto de base, los refuerzos de las ocho paredes, el entretecho y el templete superior con galería exterior, todo accesible hasta la cumbre que mide desde el suelo 45 metros y sirve de base a la estatua dorada de la virgen que mide 5 metros de altura.”

FRENTE Y EXTERIOR DEL TEMPLO

“La singularidad notable de la estructura exclusivamente de ladrillo de ese edificio y su carácter arquitectónico, dejan el dominio casi exclusivo a la nota resaltante del ladrillo descubierto, alternada con el cemento donde el organismo de la construcción requiere mayor esfuerzo.

A la línea vertical dominante, extremadamente sencilla en el frente monocuspidal anterior y en los dos del transepto, suplen los rosetones perforados de las ventanas, y los templete del coronamiento a las galerías arqueadas, que son elementos característicos del estilo romántico-lombardo (sic).”

LA DECORACIÓN INTERIOR

“El propósito que animó a la decoración interior de ese templo ha sido que la pintura, con su significado simbólico, completara el concepto arquitectónico. Por lo tanto, el color del ladrillo tenía que alternarse con el color de la piedra, el azul estrellado de las bóvedas tenía que simbolizar el cielo, y los adornos floreados arabescados debían significar diferentes virtudes.

Las catorce ventanas esbeltas de los costados, como también los dos ventanales del crucero con sus arcos y reparticiones lobulares, ostentan vidrios con decoraciones policromas como las ocho superiores de la cúpula.

Los Santos Patronos, los Apóstoles, los Doctores de la Iglesia relacionados con los cultos del Sagrado Corazón y de la Virgen, las Virtudes cardinales y teologales, igualmente que las Bienaventuranzas evangélicas, todos tienen un lugar distinto y apropiado, constituyendo una decoración viva y elocuente al corazón del cristiano.

Son también de mucho efecto decorativo los parapetos de las galerías, que sirven al mismo tiempo de cornisamiento a los catorce cuadros del Vía Crucis: estos parapetos se repliegan luego para acompañar las dos escaleras que comunican con el piso de la iglesia.

Empero, lo que más descuella y lo más decorativo es la elevación arquitectónica fastuosa en el alto presbiterio que domina toda la iglesia. Como en un artístico tabernáculo se levanta un rico altar sobre el cual está colocada la estatua de la Virgen co-patrona del Templo.

Debajo del presbiterio superior se encuentra otro altar flanqueado por dos escaleras, destinado especialmente para las funciones parroquiales ordinarias.

Este altar es de mármol artísticamente labrado y adornado con varios mosaicos. Resalta el templete con la preciosa estatua del Sagrado Corazón de Jesús, y a los lados campean dos artísticos cuadros de los Santos propagadores de esa devoción, que se admiran por la expresión y la perfección incomparable del arte.

Los demás altares alternados por la forma y la calidad de los mármoles, el órgano grandioso encerrado en un artístico frente de nogal fileteado en oro, asimismo como los confesionarios, los artefactos de iluminación de cristal de Murano y las piletas de agua bendita sostenidas por dos ángeles de mármol en actitud mística y devota, todo eso concurre admirativamente a la decoración del templo sagrado.

En esta breve reseña no se debe omitir el poderoso concierto de diez campanas que en las solemnidades alegran a los fieles y extienden a lo lejos las sagradas melodías, resultando así más completo el concurso de las artes en la edificación y embellecimiento de este Templo.”

Héctor Schenone hace un pormenorizado inventario de la iglesia precedido de una sucinta descripción donde señala que la planta es basilical de tres naves y posee tres niveles: la cripta, el templo propiamente dicho y el primer nivel de gran amplitud diseñado para albergar a los estudiantes. Creemos que además se ubica un cuarto nivel que corresponde al camarín de la virgen, aunque el mismo Vespignani señaló tres niveles correspondientes a la analogía que quiso establecer de una iglesia purgante, militante y celebrante, que corresponden respectivamente a la cripta, la iglesia propiamente dicha y el nivel superior. Se suele mencionar que Ernesto Vespignani introdujo por primera vez en la Argentina la técnica del hormigón armado. Esta mención se fundamenta en las imágenes que muestran cabriadas y estructuras que parecen estar preparadas para conformar bóvedas de cemento armado.

El exterior tiene una marcada directriz vertical acentuada por ventanales y refuerzos de campanario único central que contrasta con la directriz horizontal del edificio escolar adjunto, característica que se repetirá luego en todos los conjuntos edilicios que diseñará Vespignani en el interior del país como, por ejemplo, en Córdoba, Salta, colonia Vignaud, Rosario, etc. Sobre el acceso se ubica un grupo escultórico de fina factura del Sagrado Corazón de Jesús elevado en el lugar en 1911, cuyo autor es el escultor italiano Quintino Piana, uno de los principales colaboradores de Vespignani y, luego de la muerte del autor, de la Oficina Técnica a cargo de Florencio Martínez. Jesús se presenta con los brazos abiertos en majestad pero no tanto con la actitud del cristo pantocrátor, todo poderoso, sino irradiando bondad y misericordia. Jesús está rodeado de ángeles en actitud de adoración que sostienen los escudos argentino y pontificio.

El interior de la iglesia está constituido por una nave principal y naves laterales con rehundidas capillas con forma de absidiolos hexagonales y que emulan la iglesia del Sagrado Corazón de Ceppi en Turín. Estos espacios alternan altares y confesionarios. La nave principal ofrece siete tramos cubiertos con bóvedas nervadas cuatripartitas. En realidad se trata de arcos perpiaños de medio punto fajados a la manera de las catedrales de Siena y Orvieto en Italia.

El crucero está cubierto por un cimborrio con tambor de planta octogonal con ocho óculos, por donde penetra la luz. La orientación del frente de la iglesia

hacia el sur hace poco luminoso su acceso, pero permite que la luz del atardecer entre con intensidad por las ventanas del transepto occidental y por los óculos del tambor hacia allí orientados.

La iglesia tiene pintura decorativa en paredes y techos. En la cubierta preponderan el oro, el azul y el rojo, franjeados de acuerdo con el estilo de las iglesias de Siena y Orvieto más que en consonancia con el estilo -según cita Schenone-, “gótico lombardo”. La pintura decorativa se presenta en los arcos perpiaños y nervaduras con franjas bicromas al estilo de la catedral de Siena.

A lo largo de la nave principal se presentan los doce apóstoles en medallones cuadrilobulados sobre un cielo estrellado a la manera del cielo raso pintado de la *Sainte-Chapelle* de París. En el crucero se ubican los santos doctores de la iglesia, san Francisco de Sales, santo Tomás de Aquino, san Bernardo de Claraval y san Alfonso María de Liguori. Ángeles en actitud de adoración se ubican en el ábside y en el camarín de la virgen. El cimborrio está apoyado sobre pechinas con figuras del tetramorfo en escultura, aludiendo a los evangelistas y a las virtudes cardinales que se enmarcan en los triángulos de las pechinas. Las virtudes teologales también figuran en el tambor, con estatuas de ángeles músicos.

En el inventario de la iglesia (2010, 28), Schenone destaca los ángeles efebos en mármol blanco que se ubican en la entrada y sirven de pilas de agua bendita, obra del destacado escultor siciliano Michele Tripisciano (1860-1913), cuyo prestigio le valió un museo propio en su localidad natal, Caltanissetta.

La escultura más importante de la iglesia es la de María Auxiliadora (1886) en madera tallada, policromada y dorada, de 1,70 m de altura. Su autor es el francés Paul-François Belouin, y está ubicada en el camarín, en el último nivel sobre el ábside. Se trata de la advocación de María que da título al templo y es la patrona de la congregación salesiana por elección de Don Bosco.

La advocación refiere a las victorias de Lepanto y Viena, así como a la liberación, en épocas revolucionarias, de Pío VII, quien instituyó su fiesta litúrgica. La imagen de Belouin se basa en la pintura de Tommaso Lorenzone para la basílica matriz ubicada de Turín que ya describimos en el apartado en que nos referimos a esa iglesia (5.4, “Entornos arquitectónicos en la vida de Ernesto Vespignani”).

Respecto a las pinturas de la iglesia, se destaca el mural “Santos y santas y el Sagrado Corazón de Jesús” (1911), ubicado detrás del presbiterio y obra del pintor turinés Enrico Reffo (1831-1917). Un grupo de santos y santas se despliegan a ambos lados de la imagen central del Sagrado Corazón de Jesús. Otra pintura de Reffo es la tela sobre la Inmaculada Concepción (1898) en el retablo del bautisterio. Cuando llegue el momento de detallar los principales colaboradores de la Oficina Técnica salesiana nos referiremos al protagonismo de Reffo como pintor y pionero de la congregación en Turín.

En los últimos años se registraron modificaciones (ciertamente tardías) en el presbiterio y en el altar, para adaptar a éste a las recomendaciones

supuestamente impuestas luego del Concilio Vaticano II, y que alteran la distribución original de los elementos en la nave central. Para Ellero (2010, 64):

“Es preciso reconocer que al momento de este comentario, la Basílica ha perdido las características funcionales expuestas al utilizarla como si fuera una construcción de planta concéntrica con una mesa de altar mayor que ni siquiera respeta la verticalidad de la linterna, y una plataforma que adelanta el presbiterio (lugar de los sacerdotes) hasta casi el centro del templo.”

2.- Basílica del Santísimo Sacramento. San Martín 1050. (1907-1916). R

Según Héctor Schenone, las medidas son de 42,55 metros de profundidad por 18,25 de ancho. La iglesia está construida sobre un lote que fuera propiedad de Mercedes Castellano de Anchorena, quien lo donó inicialmente para la Nunciatura Apostólica, que ocupó la quinta hasta 1905. (Schenone, 2008, 339).

El proyecto original fue de los arquitectos franceses Alfred Coulomb y Louis Pierre Léopard Chauvet. Coulomb fue un arquitecto muy activo a principios del siglo XX, autor de edificios civiles como el actual Centro Cultural Canadiense de París (1911-12), en la rue de Constantine, 5. (Lucbert, 1999, 29-31).

Louis Chauvet (1866-¿?) diseñó además varios monumentos a caídos en la primera guerra mundial, como el del grupo escultórico en homenaje a estos ubicado en la localidad de Aubagne (1918).

En conjunto, Coulomb y Chauvet diseñaron varios edificios religiosos en París, como es el caso de la Iglesia de Saint-Georges de la Villete (1873), de campanario único central y apariencia románica que poco tiene que ver con la del Santísimo Sacramento en su exterior. Sin embargo, en su diseño interior se asemeja en cuanto a la directriz netamente vertical del ábside y a la proliferación ornamental de su interior, donde la talla en madera y la decoración policroma proporcionan la misma sensación de *horror vacui* de la iglesia del Santísimo Sacramento. La otra obra en conjunto es la iglesia de Saint-André-de-Europe, también ubicada en la capital francesa, aunque de estilo neogótico.

Según Schenone (1998,339) el proyecto original de la iglesia del Santísimo Sacramento fue modificado, con cambios de importancia, por Ernesto Vespignani. Es una de sus obras más suntuosas, tanto por la ornamentación arquitectónica del exterior y del interior, como por los accesorios adquiridos: muebles, confesionarios, luminarias, pavimentos, vidrieras y esculturas.

Creemos que pudo haber servido como modelo para otras iglesias destacadas como las que Vespignani proyectó para los salesianos de La Paz, Bolivia, y Lima, Perú. Si bien todas ofrecen la tipología de campanario central frontal, las torres están coronadas por un cupulín y secundadas por otras torres menores, también con la misma cubierta, recurso infrecuente en Vespignani ya que las suyas coronan con agujas y no con formas redondeadas. Según Schenone (1998, 339):

“La planta consta de pórtico, nártex, nave central y sendas laterales con galerías superpuestas, crucero y ábside con girola.

Su fachada se eleva sobre diez gradas flanqueadas por las puertas de acceso a la cripta. Al pórtico lo conforman tres arcos soportados por columnillas y pilastras, enmarcados por cuatro contrafuertes y balaustrada de arquillos.

En el eje, la torre principal está parcializada en cuatro sectores: en el primero ventana ajimezada, tema que se reitera en las laterales; en el segundo, nicho que alberga la estatua del santo Julián Eymard, arco ligeramente peraltado, cobijado por sendas cornisas rampantes; en el terreno se repiten las ventanas pareadas con parteluz y vanos en arcos de peralte; finalmente, tambor horadado por arquillo, en sus ángulos pináculos y cúpula en forma de colmena rematada por otro pináculo. Enmarcan la fachada torres similares de menor altura. Estas se repiten al inicio del ábside de planta circular y de ornato más simple.”

La basílica del Santísimo Sacramento dejó huella en la Argentina en otros autores. Nos parece que su campanario central -secundado por otras torres, razón por la cual bien podríamos considerar triple campanario-, está presente en iglesias posteriores, como la parroquia de Santa Julia, del barrio de Caballito, que hemos atribuido a Carlos Ciríaco Massa en virtud de fecha y de empresas constructoras vinculadas a éste que la levantaron (no hemos visto planos firmados), y en la parroquia homónima de Tandil, obra del ingeniero Gregorio Hunt, luego reformulada por otros. Si bien la obra es de 1869, la fachada es posterior a la obra de Vespignani en Retiro, por lo que podría haber sido tomada como modelo, aunque más no sea por la afinidad de la idéntica titularidad del templo. Por otra parte, todas tienen cupulines que cubren las múltiples torres, en lugar de las rutinarias agujas o chapiteles.

3.- Basílica de N. S. de Buenos Aires. Av. Gaona 1730. (1911-1932). R

En el Archivo Central Salesiano de Buenos Aires se halló una postal doble que presenta en su anverso un dibujo del conjunto en tinta sepia que muestra la perspectiva del edificio desde la esquina noreste de la intersección de las actuales avenida Gaona y Espinosa. Además hay una planta del edificio y una imagen de la advocación de la virgen N. S. de Buenos Aires. En el reverso están impresos, en una mitad, los espacios adecuados para enviar una tarjeta postal, y en la otra el siguiente texto redactado por el autor a manera de memoria técnica:

“SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DE BUENOS AIRES
EN CALLE GAONA Y ESPINOSA”

“El edificio es de estilo gótico italiano con toda aquella amplitud y originalidad que caracteriza a la arquitectura moderna.

La planta, formada por una sucesión de octógonos, da lugar a una disposición de pilares que, combinado al perímetro con pentágonos y hexágonos alternados, forman capillas para altares y lugares para confesionarios. La iconografía del edificio denota la disposición de las arquerías y aristas de las bóvedas que serán de singular efecto.

El altar mayor está aislado en el centro del presbiterio, limitado por una nave circular con galería sobrepuesta y coronado por una cúpula majestuosa cuyo linterna alcanzará los 45 metros de altura.

Alrededor de la cúpula se abren ocho ventanas de recorte pentagonal. Siguen otras más abajo del movimiento de la pared perimetral, siendo de forma oblonga, con el mismo recorte pentagonal y prolongación biforme.

El frente, delineado a dos pendientes con arquerías y columnitas escalonadas, lleva en la cumbre un templete elegante con la estatua de la Virgen titular del templo. Por todo el ancho se abre el ventanal, compuesto de una abertura central pentágona con una serie de pequeñas aberturas cuadrilobuladas al perímetro semicircular, y otra serie de aberturas oblongas del mismo ancho a la base. A este frente están incorporadas las dos torres a los lados, de planta cuadrada, colocadas diagonalmente a los ejes normales. Las torres alcanzarán con su cumbre 50 m. de altura.

La ubicación particular de estas torres permite que al exterior se desenvuelva un majestuoso atrio de acceso, con puerta central bipartida, además de las dos entradas laterales por las dos torres.

Otro particular de dichas torres permite que al exterior se desenvuelva un majestuoso atrio de acceso, con puerta central bipartida, además de las dos entradas laterales por las dos torres.

Otro particular de dichas torres es la terraza correspondiente al plano de la celda campanaria, que se adelanta en curva sobre los cuatro lados, formando en su conjunto la compenetración de un templete circular, con elegantes recortes y calados.

El edificio mide metros 80 de largo por 32 metros de ancho.

En su construcción se empleará en su mayor parte cemento armado.

PBRO. ERNESTO VESPIGANI, Arqto.”

La basílica Nuestra Señora de Buenos Aires fue un encargo de la orden de los mercedarios a la Oficina Técnica que dirigía Ernesto Vespignani. Sobre terrenos producto de una donación de 1893, la congregación ofrecía una

pequeña capilla con la advocación de la virgen que se venera en Cerdeña bajo el nombre de Virgen de Bonarúa. La tradición refiere una serie de circunstancias asombrosas que determinaron que el nombre de la ciudad fundada por Pedro de Mendoza se pusiera bajo su protección.

Los mercedarios decidieron construir una nueva iglesia, y en 1912 se iniciaron las obras proyectadas por Vespignani que serían concluidas por su discípulo Florencio Martínez en 1932, siete años después del fallecimiento del salesiano.

La dirección de la obra de esta iglesia estuvo a cargo de Martínez, según consta en un “contrato privado para la construcción de dos puertas de bronce”, donde figura el presbítero Florencio Martínez como “Director Técnico”.

Respecto a la Basílica Nuestra Señora de Buenos Aires, Schenone (2006, 99), dice:

“La piedra basal de la iglesia que conocemos fue bendecida por monseñor Antonio Espinosa el 3 de diciembre de 1911, y al año siguiente se iniciaron las obras siguiendo la idea del arquitecto salesiano presbítero Ernesto Vespignani, quien basó su diseño en el que proyectó el ingeniero conde Carlos Coppi (sic) para la iglesia del Corazón de María de la ciudad italiana de Turín.”

En rigor de verdad, el arquitecto referido es Carlos Ceppi (1829-1921), y el ingeniero de la obra turinesa no fue Ceppi sino Stefano Molli (1858-1917).

El tamaño ubica al templo como el de mayores dimensiones de Buenos Aires, con 80 metros de largo por 32 metros de ancho, y 25 metros de altura en sus naves, hasta alcanzar la linterna de la cúpula los 45 metros de altura máxima. Las torres tienen 50 metros de altura, equivalente a un edificio actual de diecisiete pisos, duplicando la altura de los edificios de propiedad horizontal del entorno, que cuentan con un promedio de ocho pisos y 25 metros de altura.

“El atrio está dispuesto en avance con respecto al hastial del templo, entre haces de torrecillas que culminan en pináculos, compuesto por un gran arco carpanel trilobulado que remata en un motivo de volutas y hojas adornando el pretil del terrado que lo cubre.” (Schenone, 2006, 100).

En el caso de Nuestra Señora de Buenos Aires, que también presenta una tendencia neogótica ecléctica pero no de recargada ornamentación, ofrece cuatro tramos octogonales de 17 x 11 metros en su parte más amplia. El primer tramo es el nártex, y los restantes corresponden a la nave central. Cada uno tiene naves laterales en forma hexagonal, de los que sobresalen tres lados hacia afuera. El presbiterio es también un gran espacio autónomo octogonal con un gran baldaquino cubierto por una cúpula nervada con tambor y linterna. Además, detrás del altar hay una girola de gran anchura y en ambos laterales, donde se inicia la misma, dos escaleras laterales suben al camarín de la Virgen de la Merced. Las aberturas del templo son vidrieras ubicadas en el claristorio. En la fachada orientada al norte se abre un gran rosetón que le introduce gran

luminosidad en todas las horas del día. La cubierta del edificio es de bóveda de arista.

El cielo raso de esta iglesia de Ceppi tiene similar diseño al que Vespignani aplica en la Basílica de María Auxiliadora y San Carlos Borromeo en Almagro: un cielo azul estrellado en dorado, tal vez inspirado en la Sainte-Chapelle de París. La iglesia de Buenos Aires fue un referente, un gran hito urbano en la época de su inauguración, al visualizarse sus campanarios con claridad incluso desde el barrio salesiano de Almagro. En la actualidad, todavía sobresale en un barrio cuyo desarrollo inmobiliario de cientos de edificios de propiedad horizontal asciende a un promedio de 25 metros de altura. La basílica triplica en altura a las modernas casas de departamentos de la avenida Gaona, aun hoy avanzado el siglo XXI.

En el apartado 5.2 de este estudio, correspondiente a “La arquitectura italiana en la época formativa de Ernesto Vespignani”, comparamos este templo con la iglesia del Sagrado Corazón de María emplazado en Turín y cuyo autor es el arquitecto Carlo Ceppi, contemporáneo de Ernesto Vespignani y de gran influencia en su etapa formativa en Turín.

Las puertas monumentales de bronce del templo, del escultor Quintino Piana, conforman una obra de arte en sí mismas y, junto a la “Puerta Historiada” (1933) de la Biblioteca del Docente de la ciudad de Buenos Aires, en Entre Ríos 1349, de Arturo Dresco (1875-1961), representan los monumentos más importantes del país en su género. En el contexto de Buenos Aires, ambas puertas siguen la tradición renacentista iniciada por Lorenzo Ghiberti en la Puerta del Paraíso (1425-1452) del lado este del bautisterio de la catedral de Florencia Santa María dei Fiore. En el caso de Dresco, se trata de una sola puerta de dos batientes de 3 metros de altura donde se muestran escenas representativas de la educación argentina en ocho paneles que corresponden a sus cuarterones.

Hay tres diferencias fundamentales entre la puerta de Dresco y las de Piana. Las puertas de la basílica Nuestra Señora de Buenos Aires son dos, cada una con dos batientes de casi el doble de altura, tienen casi el doble de altura y muestran personajes en lugar de episodios. Cada una de las puertas del templo está dividida en dos batientes que contienen cuatro paneles que representan esculturas de personajes de cuerpo entero adecuadamente vestidos y con sus atributos finamente detallados.

La puerta de la izquierda muestra personajes relacionados con los mercedarios. En el panel superior izquierdo se aprecia la figura de San Pedro Nolasco (1180-1245), fundador de la “Orden de la Bienaventurada Virgen María de la Merced” en 1218, congregación comitente del templo y que tuvo como función original redimir a los prisioneros del enemigo musulmán. En el panel superior derecho figura Jaime I de Aragón el Conquistador (1208-1276), protector de la orden mercedaria. El panel inferior izquierdo está dedicado a la imagen de San Raimundo de Peñafort (1175-1275), dominico, legislador y cofundador de los mercedarios. En el panel inferior derecho se presenta Berenguer de Palou (m.1241). Aunque al pie de la estatua figura el epígrafe

como "Ilmo. B. de Palau", se trata de Berenguer de Palou, obispo de Barcelona y colaborador del rey Jaime I en la lucha contra los moros.

La puerta derecha muestra a personajes españoles en su llegada a América. En el panel superior izquierdo se presenta al genovés Cristóbal Colón (1436-1506), descubridor de América, y en el de la derecha a Pedro de Mendoza (1499-1537), primer fundador de Buenos Aires en 1536. En los paneles inferiores se ubican, a la izquierda, Juan de Garay (1528-1583), fundador del asentamiento definitivo de Buenos Aires en 1580, y Juan Díaz de Solís (1470-1516), considerado el primer europeo que llegó a América.

Sobre cada una de las puertas se presentan tímpanos con la advocación de la virgen de la Merced, y entre ambas se ubica un ángel de bronce en avance portando una luminaria, obra también de Piana y de refinada manufactura. En el acceso se distribuyen numerosas placas de bronce en homenaje a los benefactores del templo, con detalladas imágenes de la iglesia y de las personalidades que patrocinaron la erección.

No sabemos todavía si las puertas monumentales del templo tal como fueron concebidas fueron previstas por Ernesto Vespignani, dado que la documentación a la que accedimos muestra documentos posteriores a la fecha de su deceso. En efecto, las puertas monumentales de bronce referidas fueron presupuestadas el 10 de febrero de 1928 por la firma Gómez Bonnet y Cia. Se trataba de dos puertas de 5,60 x 2,60 con montantes de fierro en su interior, a un precio total de \$ 16.600.-. La firma "Enrique Durand e hijos" presupuestó en 7.300 cada una, pero se le sumaron los ornatos (esculturas) que son 21 por cada puerta, en \$ 800 cada una. Esto sumaba 16.800, más los 7.300 de cada puerta. Finalmente, la obra fue adjudicada a la empresa Ruiz y Cía, que cobró 16.050 pesos por las dos puertas, cifra a lo que se le deben sumar las figuras de bronce provistas por el escultor Piana.

El escultor Quintino Piana, en una nota manuscrita del día 14 de noviembre de 1930 dirigida al Pbro. Florencio Martínez, afirma estar conforme con el presupuesto aprobado y abonado de \$ 17.000 por "los modelos y fundición de la parte escultural de las puertas de bronce de Nuestra Señora de Buenos Aires".

5.- Parroquia N. S. del Perpetuo Socorro. Irigoyen 1185. (1912-1928). R

Fue un encargo de la Congregación de las Hermanas de Caridad de Nuestra Señora del Buen y Perpetuo Socorro. La orden religiosa había sido fundada por María Agustina en el año 1850 en la Isla Mauricio, pero llegaron a la Argentina en 1901. Su crecimiento las llevó a inaugurar un nuevo edificio escolar en 1910 y comenzar una nueva iglesia en 1912, proyectada por Ernesto Vespignani. La iglesia tiene campanario único central con tres accesos que corresponden a la nave central y a las dos laterales.

6.- Parroquia N. S. de las Mercedes. Echeverría 1395. (1914). R

Se construyó entre 1914 y 1914 financiada por Mercedes Castellanos de Anchorena, quien la encargó para conmemorar a su hija Amalia, fallecida en 1907. Según Schenone, (2006, 113):

“El edificio contrastaba con las humildes casas del barrio formado en tierras ganadas al río, zona vecina al hipódromo que se conoce desde entonces como Bajo Belgrano. La mayoría de sus habitantes cumplía tareas en los *studs* que proliferaban en los alrededores. Su planta es rectangular, de tres naves y ábside semicircular, y la traza románica ecléctica. Una arquería de seis tramos que apoya en gruesas columnas articula el amplio espacio de la nave central separándolo del de las laterales, estrechas y de baja altura. (...) La iglesia tiene 35 metros de largo, 14 de ancho y aproximadamente 15 de alto.”

7.- Parroquia de San Pedro en La Boca. Quinquela Martín 1151. (1916). R

En 1877, la congregación salesiana se hizo cargo de la parroquia de San Juan Evangelista, en la Boca, que tenía una construcción muy modesta. Luego de años de obras iniciadas e interrumpidas se formó una comisión vecinal estimulada por el presbítero Esteban Bourlot.

En 1883 se iniciaron las obras con un proyecto a cargo del destacado constructor Pablo Besana que se terminó con éxito. Besana, nacido en Brianza, en la región de Lombardía en Italia, tendría luego a su cargo la construcción de importantes edificios de Estado como el Congreso de la Nación y la Facultad de Medicina, además de unos 120 edificios privados, varios proyectados por el arquitecto Francesco Tamburini. (Cutolo 1968, T. I, 445).

Pocos años después de terminada la obra de Besana, Ernesto Vespignani llegó a la Argentina, y es pertinente suponer que haya sido el responsable de parte o la totalidad de la decoración de la iglesia que figura en algunas inscripciones con fecha de 1915.

Ya a cargo del padre salesiano Valentín Bonetti desde 1907, la iglesia prosperó y recibió una cuidada decoración interior por parte de artesanos traídos de Italia por el mismo Ernesto Vespignani. Para el interior del edificio se contrató al pintor turinés Enrique Beffo, que envió telas desde Italia y, junto a otros artistas del mismo origen como Quintino Piana y E. Siffredi, completaron esta iglesia y otras obras por pedido expreso de Vespignani.

Dado el éxito de este primer emprendimiento religioso, el mismo Bonetti amplió la influencia salesiana creando un nuevo oratorio festivo a doce cuadras de su parroquia, en el barrio llamado Vuelta de Rocha. Con la ayuda de una donante se construyó la capilla y el oratorio de San Pedro.

La Iglesia, proyecto de Ernesto Vespignani, se inauguró como capilla en 1916, se transformó en parroquia en 1928, y un año más tarde empezó a estar a cargo de los salesianos. Según Schenone (2006 T.II primera parte, pg. 272):

“La fachada está compuesta por un pórtico de avance y un intercolumnio de tendencia románica cubierto a dos aguas y con arquillos lombardos. Acentúan la verticalidad de la fachada dos contrafuertes sobre los cuales se levanta una espadaña con abertura ajimezada. Remata en un frontis sin base sobre el cual se eleva una cruz de hierro.

El interior es de planta salón, de seis tramos y ábside profundo en el muro testero poligonal. Los tramos de la nave están marcados por pilastras y una esquemática cornisa que la recorre en su totalidad. Está cubierta por una bóveda abocinada con aberturas de medio punto en cada tramo.”

El interior de la iglesia contiene importantes imágenes como el crucifijo obra de Américo Juan Bautista Bonetti (1865-1931), y la imagen de Santa Catalina de Siena traída en 1875 desde Varazze, en la Liguria italiana.

8.- Parroquia de Santa Inés. Ávalos 250. (1931?) Bs. As. L

Probablemente la “capilla de Santa Inés. Ávalos 250” que figura en el listado de iglesias del obituario de Ernesto Vespignani publicado por la congregación, haya sido proyectada en vida por él y edificada y concluida por su discípulo Florencio Martínez.⁹⁶

Los religiosos de la congregación de San Camilo se hicieron cargo de la parroquia en 1931, pero no podemos asegurar que el templo ya estuviera edificado o que se construyó a posteriori de la instalación de los religiosos. En la actualidad, los padres camilos viven en un edificio adicionado a la iglesia, pero la parroquia está bajo las órdenes de un párroco diocesano.

La iglesia tiene un espacio interior que refleja remodelaciones posteriores, como la ampliación que se realizó en 1942 con la construcción de un coro. Más tarde se agrandó el presbiterio y se agregaron un bautisterio y salones anexos. La nave principal de la iglesia mide 15 metros de profundidad y tiene 9,60 metros de altura.⁹⁷

⁹⁶ Seminario Parroquial “El Templo de San Carlos”. Año XXII, n. 2384 del 14 de febrero de 1925., pg. 2.

⁹⁷ Fuente: Boletín parroquial “La voz de Santa Inés”, año 2001. Ver en <http://lavozdestaines.blogspot.com.ar>.

12.- Capilla de San Antonio, Almagro. México 4051. R

En el Archivo Central Salesiano de Buenos Aires se conserva una tarjeta postal que en su anverso muestra el grabado de un dibujo de un proyecto con el siguiente epígrafe:

“TEMPLO VOTIVO S. ANTONIO B. AIRES.
HOMENAJE POPULAR EN EL CINCUENTENARIO DE LA OBRA
DE DON BOSCO”

La imagen muestra una pequeña iglesia con campanario central que culmina en aguja, y un cuerpo frontal que expresa una nave central con acceso de doble puerta con arco de medio punto y, sobre la misma, un pequeño rosetón. La fachada es tripartita con dos pequeñas alas que expresan las dos naves laterales de reducidas dimensiones. La tipología se asemeja a las iglesias rurales de pequeñas comunidades que Vespignani proyectó para los salesianos de La Pampa como, por ejemplo, Colonia Barón.

El oratorio de San Antonio se fundó en 1904, a pocas cuadras de donde estaba construyéndose la Basílica de María Auxiliadora y San Carlos Borromeo, obra de Ernesto Vespignani. Una vecina del barrio había ofrecido la donación del terreno, pero en un primer momento la congregación no la tuvo en cuenta por situarse a pocas cuadras del oratorio de San Francisco de Sales y de la parroquia a cargo de los salesianos. Sin embargo, en 1905 ya concurrían al oratorio más de 200 jóvenes de la zona.

Al oratorio se le sumó el Colegio de San Antonio que, en la actualidad, sigue funcionando.⁹⁸ La capilla, ubicada en México 4050, era una construcción con techo a dos aguas con una pequeña espadaña en la cumbre. En el espacio que debería presentarse un frontón se ha dispuesto una imagen de la virgen enmarcada en forma circular, a manera de rosetón ciego.

El oratorio de San Antonio es considerado el lugar de fundación del actual Club Atlético San Lorenzo de Almagro, fundado por el sacerdote salesiano Lorenzo Massa en 1908 y que lleva la advocación santa en homenaje, justamente, al padre Massa. Al parecer, el oratorio fue frecuentado en su adolescencia por el actual pontífice Francisco. Dada la cercanía en que se estaba construyendo -y en forma contemporánea a la fundación del oratorio de San Antonio-, el templo de San Carlos por parte de Ernesto Vespignani, podemos atribuir la participación del mismo sacerdote en el proyecto de este pequeño oratorio.

El envolvente es bicromo con ladrillo rojo a la vista y guardas en símil piedra blanca en las cadenas esquineras y los contornos de las aberturas de medio punto. Por sobre las naves laterales se expresan en el celestorio óculos perfectamente circulares para iluminar el interior del templo.

⁹⁸ <http://www.casasanantonio.org.ar/>

15.- Iglesia de Fortín Mercedes. (1917-1925) R

El origen del paraje de Fortín Mercedes es el Fortín Colorado, fundado por Juan Manuel de Rosas en su primera campaña del desierto en 1833. Su denominación actual data de 1875. Hasta el 2009 se atesoraban, en el Santuario de María Auxiliadora diseñado por Ernesto Vespignani, los restos de Ceferino Namuncurá. El paraje queda a 2 kilómetros de la pequeña localidad de Pedro Luro y a más de 800 kilómetros de la ciudad de Buenos Aires. Con el crecimiento de la congregación y la dificultad de administrar territorios tan amplios, en 1911 se fundó la nueva inspectoría de San Francisco Javier en la ciudad de Bahía Blanca. Su primer inspector, presbítero Luis Pedemonte, decidió abrir un aspirantado para atender las nuevas vocaciones sacerdotales que iban surgiendo en Fortín Mercedes.

En 1917 se bendijo la piedra fundamental, y el lugar fue convirtiéndose en centro de peregrinación de devotos que llegaban para venerar una imagen de María Auxiliadora que allí se exhibía. Con planos de Ernesto Vespignani, en 1920 se inició la obra que ya en 1925 contaba con techo y altar mayor. La iglesia mide 43 metros de profundidad por 15 de ancho y 13 de alto. Tiene diez capillas laterales y su torre, de 32 metros, se ubica detrás del ábside, separando dos amplias sacristías. (Bruno, 1983, T.III, 358). La decoración, similar al interior de la Basílica de María Auxiliadora y San Carlos Borromeo de Buenos Aires, fue confiada al profesor Carlos Thermignon. El revestimiento interior alterna franjas rojas y blancas en las columnas y pilastras y en todas las dovelas de la arquería de medio punto que estructura el edificio.

16.- Capilla del Noviciado Salesiano. Bernal. (1917) R

La capilla integra un conjunto edilicio conformado por la capilla más el edificio de formación de novicios salesianos. Al edificio educativo lo describimos aparte, en el grupo de proyectos educativos. Al parecer, la capilla tuvo sus vicisitudes porque el obispo de La Plata, Juan Nepomuceno Terrero, no aceptaba que la iglesia se transformara en parroquia abierta a la comunidad para no competir con otras parroquias por la feligresía del entorno, hasta que finalmente el privilegio se logró. Queda por investigar si la posterior iglesia Nuestra Señora de la Guardia, actual edificio parroquial abierto a la comunidad y proyectado por la Oficina Técnica ya bajo el mando de Florencio Martínez, tomó la posta de los servicios parroquiales que brindó, en principio, esta capilla.

Una tarjeta postal perteneciente al Archivo Central Salesiano de Buenos Aires muestra un grabado con un dibujo en tinta sepia con una iglesia de considerables magnitudes de estilo neogótico. El epígrafe de la postal reza:

“Edificio para formación de Maestros Salesianos en Bernal – Bs. Aires – Arq. E. Vespignani. Recuerdo de la bendición de la 1ª. Piedra por Mons. Ángel Scappardini, Nuncio Ap. al Brasil – 20 Marzo 1917”.

La postal muestra uno de los cuerpos del edificio educativo integrado a la capilla, aunque ésta lo supera en altura. En la fachada, un rosetón y dos pilastras que terminan en agujas a cada lado del mismo. El acceso presenta una doble puerta cubierta por un pórtico con arco de medio punto en avance que se corona con un gablete. En uno de los laterales exteriores de la iglesia se dejan ver arbotantes que ritman la nave en seis tramos con sus correspondientes aventanamientos y capillas laterales. El edificio se cubre con un techo a dos aguas y carece de campanario. En una fotografía aérea de una página de los salesianos de Bernal se puede apreciar que se le agregó al proyecto original de Vespignani un transepto que convierte la planta basilical original del edificio en una planta de cruz latina.⁹⁹

17.- Iglesia de San José en San Isidro. (1922-1927) R

San Isidro es una ciudad de casi 300.000 habitantes -según datos de 2010-, que integra el Área Metropolitana de Buenos Aires. En 1881 ya se había fundado allí un colegio de las hermanas salesianas de María Auxiliadora, en un solar ubicado en una cuadra periférica de la entonces pequeña localidad, situado entre las actuales calles Diego Palma, Monseñor Alberti, Garibaldi y Tres de Febrero, a 2 kilómetros del centro de la ciudad.

En 1891 las salesianas se trasladaron a un local en pleno casco histórico de la ciudad y dejaron el espacio libre para otros fines de la congregación. Es así que en 1892, en el mismo solar, se creó un oratorio por intervención de José Vespignani. En 1893, la donación de un terreno por parte de Isabel Armstrong de Elortondo permitió a los salesianos proyectar allí un colegio y una capilla, y en 1903 se inauguró la iglesia bajo la advocación de Santa Isabel, en conmemoración de la donante del terreno:

“Llegóse así a la inauguración, el domingo 19 de abril, día octavo de la Pascua de Resurrección de 1903. El auxiliar de la diócesis, monseñor Francisco Alberti, bendijo la casa bajo la advocación de Santa Isabel, como recuerdo de la piadosa señora que había dado comienzo a la fundación. Acompañaba al Obispo el padre Vespignani.” (Bruno, 1983, T.II, 165).

Cayetano Bruno (1983, T.II, 167), muestra una imagen de una iglesia de campanario central y planta basilical con techo a dos aguas desde la parte posterior del edificio, pero no menciona ni proyecto ni autoría. En la actualidad se eleva en el mismo solar un templo diferente al de la imagen referida con las características propias de la mano de Ernesto Vespignani: Iglesia con campanario central de nítida directriz vertical con acceso con doble puerta con arquería de medio punto y revestimiento en ladrillo rojo con guardas, cadenas esquineras, dinteles y ventanas enmarcadas en símil piedra arenisca gris. La fachada cuenta con pequeño rosetón y se eleva con ventanas geminadas y reloj. El remate es en aguja.

⁹⁹ Página web de Facebook los salesianos de Bernal consultada el 14-6-2016 <https://www.facebook.com/profile.php?id=100002192906678>.

En realidad, la iglesia actualmente elevada no es la dedicada a Santa Isabel, de 1902, sino un proyecto de Ernesto Vespignani de 1922 pedido por los directivos del colegio de Santa Isabel y aprobado por el obispo diocesano. El templo fue inaugurado en 1927 y la torre en 1932, y lucen como en la actualidad. (Bruno, 1989, T.IV, 181).

18.- Parroquia de Ma. Auxiliadora. S. N. de los Arroyos. (1925) R

La ciudad de San Nicolás de los Arroyos fue el primer destino ofrecido a los salesianos a su arribo a la Argentina en 1875. En 2010 tenía 133.000 habitantes, pero en la época en la que llegaron los salesianos contaba aproximadamente con 9.500 (censo 1869). Luego de ciertos debates, la congregación aceptó la oferta aunque los salesianos prefirieron asentarse, en principio, en la capital de la República antes de iniciar la expansión al interior del país. La municipalidad de San Nicolás les ofreció un edificio de altos para su instalación.

Años después, en 1899, comenzarían a construir un nuevo edificio, para instalarse en 1900. Cayetano Bruno señala varias dificultades en el desarrollo de la congregación en la ciudad; la más importante, la mala ubicación del conjunto edilicio. Si bien los salesianos casi nunca ocupaban el corazón del casco urbano de la ciudad que los recibía, aceptando por lo general la donación de grandes lotes periféricos al centro, tampoco se ubicaban en zonas alejadas del ejido urbano. En el caso de San Nicolás de los Arroyos, la lejanía fue el motivo que despertó la queja de José Vespignani, inspector de la congregación:

“Quizá no fue acertada (en un principio) la elección del lugar del nuevo colegio e iglesia tan alejado de la ciudad.” (Vespignani, José. Visita Inspectorial, 1899 pg. 48. Citado por Bruno, 1983, T.II, 134).

Cayetano Bruno (1983, 135) publica la imagen de un grabado en tinta negra con firma de “Ernesto Vespignani, arquitecto”, probablemente procedente de una postal. En la imagen se deja ver un dibujo a pluma de un complejo edilicio integrado por un largo pabellón de dos niveles y cubierta con tejado con 22 ventanas, decorados en la parte superior con dintel en la planta baja y frontón en alternancia con tímpano de medio punto en el primer piso. En el extremo derecho de la construcción sucede una iglesia de doble campanario con fachada con frontón, rosetón y gran entrada con arco de medio punto. El grabado, como dijimos, lleva la firma de Ernesto Vespignani, y suma una cartela con guardas apergaminadas en la parte superior izquierda con el siguiente título:

“PRIMERA RESIDENCIA
DE LA OBRA SALESIANA
EN LA ARGENTINA
SAN NICOLÁS 1878-1925”

Cayetano Bruno aclara al pie de la imagen publicada que se trata de:

“San Nicolás de los Arroyos. Primitivo proyecto de la iglesia y del colegio. Quedaron sin construir las torres y la nave derecha de la iglesia”. (Bruno, 1983, 135).

En la actualidad se observa una obra incompleta respecto de la imagen descrita, que consta del pabellón de dos plantas con 19 ventanas en cada nivel y una iglesia de las mismas características que el proyecto de Vespignani, pero sin campanarios y sin el ala derecha de la fachada correspondiente a la nave lateral derecha.

24.- Sant. de Ma. Auxiliadora, Rodeo del Medio, Mendoza. (1901-1909). R

Rodeo del Medio es una localidad del departamento de Maipú, en la provincia de Mendoza, de alrededor de 12.000 habitantes (censo 2010). Se ubica a 20 kilómetros de la capital provincial. Los salesianos llegaron allí gracias a un terreno donado por Lucila Barrionuevo de Bombal en 1898, en una región mendocina entonces desolada. En 1901, el sacerdote Pablo Robotti inició el proyecto educativo que, por estímulo del Inspector José Vespignani, a partir de 1908 adquirió un neto perfil vitivinícola que sigue ofreciendo en la actualidad. El padre Robotti pudo llevarlo a cabo exitosamente por haberse formado en la Real Academia de Agricultura de Turín.

En 1901, Robotti también intentó construir una iglesia, pero a las pocas semanas fue detenida en su ejecución -por errores insalvables- por el inspector José Vespignani, quien había llegado desde Buenos Aires acompañado por su hermano Ernesto. El arquitecto salesiano trazó nuevamente los planos de la iglesia y, es muy posible, de otros edificios del establecimiento educativo. Ernesto Vespignani hizo otra visita a Rodeo del Medio en 1907, ya avanzadas las obras. La iglesia se concluyó dos años más tarde, y el colegio fue evolucionando por etapas. El Inspector José Vespignani pretendía que el obispo jerarquizara a la iglesia como santuario

“a imitación de aquellos de Turín, Lourdes, etc., donde la fe y la oración abren el cielo y llueven milagros”. (Bruno, 1984, T.III, 203).

Pero el obispo le respondió que ni el papa podía declarar a una iglesia santuario, porque son los feligreses quienes, con su devoción, así lo proclaman al ser testigos de los prodigios que se pueden producir en el lugar. A medida que avanzaban los años, aumentaba la concentración de feligreses en las festividades, como lo demuestra el hecho de que en 1916 la coronación de la imagen de la virgen se efectuó ante 8.000 personas.

El edificio muestra uno de los patrones más utilizados por Vespignani en iglesias rurales como, por ejemplo, la de Colonia Vignaud en la provincia de Córdoba: fachada con división tripartita con las dos alas correspondientes a las naves laterales, y en la parte correspondiente a la nave central pórtico en avance que asciende al campanario único que remata en reloj y cupulín.

Como la de Vignaud, quedó el ladrillo a la vista, sin revocar. Con posterioridad, en 1925 fue ampliada con la capilla del Sufragio, y en 1928 con el camarín de

la Virgen. El espacio interior está dividido en tres naves y contrasta en recargada decoración con el exterior. En el ábside se presenta, detrás del altar mayor, un retablo arquitectónico realizado en mármoles italianos procedentes de la tonalidad blanca de Carrara y el rosa de las canteras de Lessinia, próximas a Verona. Y los muros internos fueron decorados por el muralista español Antonio Estruch y Bros (1873-1957), en 1916.

25.- Iglesia Parroquial de Viedma (hoy Catedral). Río Negro. (1912). R

Viedma es la capital de la provincia de Río Negro. Según el censo de 2010 supera los 53.000 habitantes. A fines del siglo XIX, cuando los salesianos arribaron a la Patagonia, contaba con apenas 500.

El saldo de las desastrosas inundaciones de 1899 determinó el abandono de la ciudad por parte de los pobladores, que se refugiaron en la vecina Carmen de Patagones. La localidad quedó sumergida casi en su totalidad, pero quedaron en pie los edificios salesianos, aunque las aguas afectaron gravemente a la iglesia, a la que fue necesario demoler en 1901. Una imagen publicada por Cayetano Bruno en su "Historia de los Salesianos" (Bruno, 1983, T.II, 271), muestra la antigua iglesia desaparecida: doble campanario y frontón griego algo desproporcionado y sin concluir, obra del padre Juan Aceto.

En 1898 el padre Bernardo Vacchina, en sus "Memorias de las Misiones de la Patagonia" (1887-1917), daba testimonio del estado floreciente de las construcciones antes de la gran inundación de 1899:

"Encontré la sede del vicariato completamente transformada. El padre Juan Aceto, con sus cualidades admirables de arquitecto y de trabajador incansable, había construido según indicación de Monseñor, un edificio monumental, con amplios locales para el personal de la misión, para los estudiantes y artesanos, pupilos y externos.

Admiré los nuevos salones, comedores, escuelas, talleres y un hermoso salón de actos y teatro. La capilla episcopal, la de las hermanas y las salas del Obispo estaban artísticamente decoradas al óleo. El hospital, con su edificio nuevo, podía recibir un número considerable de enfermos." (Bruno, 1983, T.II, 270).

La manzana salesiana en Viedma está integrada por diversos edificios que se fueron desarrollando a lo largo del tiempo con avances y retrocesos. Hay indicios que nos hacen suponer que antes de la gran inundación ya estaba casi constituida por las calles Irigoyen, Álvaro Barros, Rivadavia y Colón. Luego de la destrucción de la iglesia original por la mencionada catástrofe natural, el plano del nuevo edificio fue realizado también por el padre Juan Aceto, quien lo reedificó intentando reproducir las dos principales sedes salesianas en Italia.

Por un lado, en la apariencia exterior buscó imitar a la basílica del Sagrado Corazón de Jesús en Roma, obra de Francesco Vespignani, y en el interior se inspiró en la basílica de María Auxiliadora de Turín. No sabemos en qué

medida el padre Aceto pudo haber tenido éxito en esa arquitectura de trasplante porque, al parecer, la altura de las paredes de la nueva iglesia no superaban los cuatro metros cuando la obra quedó paralizada en 1905 por falta de apoyo económico de los políticos de turno. Con la partida del gobernador Eugenio Tello, benefactor de los salesianos, se perdió ese importante apoyo desde el Estado. (Bruno, 1983, T.II, 337).

Pero en 1906 se produjo un cambio en los aires políticos, y Félix Cordero, el entonces nuevo gobernador militar, decidió patrocinar la empresa espiritual salesiana y comenzó así la intervención de Ernesto Vespignani, quien modificó los planos de la parroquia para darle otra dimensión a la que iba a construirse, y propuso una nueva sede para el colegio salesiano San Francisco de Sales, a la derecha de la nueva parroquia.

En 1908 el complejo salesiano ya estaba reconstruido e integrado por el colegio San Francisco de Sales con dos lotes que ocupaban casi un tercio de la manzana, el Hospital de San José con otros dos lotes que ocupaban un cuarto de manzana, y dos grandes lotes de las hijas de María Auxiliadora que se llevaban casi otro tercio de terreno. En la mitad de uno de los frentes de la manzana se ubicaba el lote de la iglesia parroquial sobre el que intervino Ernesto Vespignani. En 1913 se inauguró el templo de “grandiosas” dimensiones según crónicas de la época, y que constaba de tres naves y sólida mampostería con capacidad para dos mil personas. Sin embargo, no nos consta que se haya construido el nuevo colegio salesiano según la propuesta de Vespignani.

En el Archivo Central Salesiano de Buenos Aires se guarda una tarjeta postal que en el anverso muestra el grabado de un dibujo en tinta sepia de un proyecto, con el siguiente epígrafe:

“COLEGIO Y ESCUELAS SAN FRANCISCO DE SALES E
IGLESIA PARROQUIAL VIEDMA – RÍO NEGRO”

La imagen muestra una iglesia de considerables dimensiones con relación al edificio escolar adjunto a la derecha. El templo tiene doble campanario con un pórtico neoclásico tetrástilo con frontón griego que avanza a manera de pronaos. Sobre el techo a dos aguas del pórtico surge una gran ventana termal que da al coro. El edificio fue efectivamente realizado y, en la actualidad, es sede de la parroquia-catedral Nuestra Señora de la Merced. El espacio interior luce despojado de ornamentación y pareciera demasiado grande y fuera de escala atento a la falta de ornato interior.

El edificio que albergó al colegio San Francisco de Sales hasta 1976, hoy atesora al Museo Salesiano de Viedma (Centro Histórico-cultural salesiano), pero no se trata del edificio proyectado por Vespignani sino de un edificio anterior construido entre los años 1890 y 1899.

26.- Iglesia de Vignaud. (Hoy Basílica del Sagrado Corazón y María Auxiliadora). Córdoba. (1914). R

La localidad de Colonia Vignaud está ubicada en el noroeste de la provincia de Córdoba, casi sobre los límites con la provincia de Santa Fe. En la actualidad tiene apenas 722 habitantes. Las tierras adquiridas en 1881 por el inmigrante francés Ernesto Vignaud fueron luego beneficiadas por la ley de Colonias que permitía recibir colonos e instituciones educativas y gubernamentales para poblar la zona. Vignaud ofreció un convenio con la congregación salesiana mediante el cual le cedía tierra a cambio de instalar un capellán y un colegio. En un principio esa oferta fue desestimada por las autoridades salesianas de Turín, habida cuenta de la escasez de personal. Pero ante la generosidad de la donación y la insistencia del Inspector José Vespignani, las máximas autoridades italianas cedieron y fue así como en 1904 se iniciaban las obras de Santuario y colegio salesiano con proyecto de Ernesto Vespignani. En 1914 la obra se inauguraba con la colocación de la cruz sobre un campanario de 42 metros de altura.

De planta de cruz latina y tres naves, tiene 60 metros de largo por 18 de altura. La cubierta está apoyada en robustas columnas de granito rosado. La magnitud de la obra era una cuestión inédita en toda la región, y por lo tanto se transformó en un instrumento de propagación de la congregación salesiana, fomentando nuevas vocaciones y convocando en cada festividad a más fieles y de lugares cada vez más distantes.

A su vez, la cantidad de peregrinos convocados creó la necesidad de desarrollar edificios complementarios para albergar a las familias para su descanso. También se crearon edificios escolares para atender los crecientes requerimientos educativos de la región. Se ofrecía un colegio para internos e incluso un aspirantado para responder a las crecientes vocaciones religiosas salesianas que allí llegaban. En 1921 fue declarada parroquia por el Arzobispo de Córdoba.

27.- Basílica de María Auxiliadora en Córdoba (1915). R

El templo tiene de 72 metros de largo por 22 metros de ancho. El frente de la iglesia abarca 27 metros. La nave central tiene 66 metros de largo por 13 de ancho y 26 de altura. El crucero 25 por 13, y la altura de la torre central es de 53 metros. La capacidad de la iglesia es de 2.000 personas y está revestida en mármoles de Carrara de origen italiano y rosado de Córdoba, con un zócalo de travertino. El pavimento es de cerámica y los ventanales de material plástico de cuatro milímetros de espesor.

La solicitud de un colegio salesiano en Córdoba se produjo con el arribo de los primeros sacerdotes a la Argentina en 1875, aunque hubo que esperar 30 años para concretar la presencia efectiva en la provincia. En 1903 surgió una donación importante que pedía la construcción de un colegio para 500 alumnos. En principio, los padres salesianos se instalaron en la Iglesia del Pilar en Córdoba, pero pronto adquirieron una propiedad en la esquina de las calles Rodríguez Peña y 9 de Julio, y paulatinamente fueron comprando terrenos

hasta completar el dominio de la manzana –de poco más de una hectárea aproximadamente-, constituida por las calles hoy denominadas Rodríguez Peña, 9 de Julio, Mendoza y Colón.

El colegio Pío X, proyecto de Vespignani, fue inaugurado en 1907 y la iglesia, proyectada por el sacerdote salesiano en 1915, comenzada un año después de fallecido su autor, es decir en 1926, por su discípulo Florencio Martínez. La obra se vio afectada por numerosos inconvenientes, demoras y reducción del proyecto original, a tal punto que los sacerdotes celebrantes sufrirían irreversibles problemas de acústica. La cripta se inauguró recién en 1928, con una multitudinaria ceremonia reseñada por el periódico de la colectividad italiana *Vita Coloniale*:

“El proyecto [del templo] trabajado en purísimo estilo lombardo por el malogrado arquitecto salesiano padre Ernesto Vespignani, y desarrollado con cariño por su discípulo y continuador reverendo padre Florencio Martínez, cubre una superficie de casi dos mil metros cuadrados.”¹⁰⁰

Entre 1929 y 1939 se construyó la parte superior de la iglesia, pero luego se interrumpió hasta 1949, año en que se terminó la estructura de hormigón armado. En 1953 la obra volvió a interrumpirse, se reanudó en 1962 y, finalmente, pudo inaugurarse en 1971. La consagración se produjo recién en 1976, y la terminación del ábside y de otras instalaciones en 1983.

A lo largo del tiempo, la iglesia tuvo numerosos agregados ornamentales tales las pinturas al óleo del decorador Luigi Morgari de Turín, la orfebrería de A. Comba y Pedro Falcó de Barcelona, las cerámicas del reconocido artista Armando Sica de Córdoba y los mosaicos venecianos de los tímpanos de los accesos de Salvino Spinnato de Mendoza. Las imágenes talladas de madera son de Juan Puigdollers, de Barcelona.

El templo no tiene nada que ver con la inspiración “lombarda” que suele atribuirle la crítica, tal como se ve en la cita seleccionada de *Vita Coloniale*. La apariencia del templo guarda algunos elementos comunes con la iglesia de María Auxiliadora de Rakvonik, una localidad cercana a Liubliana, la capital de la actual República de Eslovenia. Las similitudes se relacionan con las propuestas entre gótico perpendicular inglés y de estilo “Liberty” de las dos iglesias. En lugar de ofrecer un aspecto meramente historicista, ambas iglesias exhiben en su fachada una tracería modernista con un gran arco ojival en lugar del rosetón frontal característico del gótico.

En la iglesia de Córdoba se establece una suerte de podio en donde el campanario central tiene una altura mayor, y se sugieren dos campanarios laterales que forman parte del cuerpo principal de la fachada. En el caso de la iglesia eslovena, se trata del doble campanario propio del gótico. En ambas los campanarios terminan en forma aterrazada y no en aguja, comunes tanto en el gótico francés temprano como en el perpendicular inglés. Tanto la iglesia de la

¹⁰⁰ *Vita Coloniale*, Córdoba. 4-10-1928 año XII, n. 724 pg. 6. (citado por Bruno, 1989, T.IV, 269).

Argentina como su homónima de Eslovenia tuvieron un desarrollo edilicio muy accidentado por circunstancias muy diferentes. La cordobesa se demoró décadas por inconvenientes presupuestarios y burocráticos. Y si bien, en cambio, la iglesia eslovena se inauguró en tiempo y forma, luego soportó guerras, expropiaciones y, en la época de la Federación Yugoslava, una humillante refuncionalización.

Rakovnik es un pequeño pueblo del municipio de Mevdove, a sólo 15 kilómetros de Liubliana, capital de la actual República de Eslovenia. Allí se levanta el complejo edilicio más importante de la región, el Santuario de María Auxiliadora, al parecer obra del arquitecto y contemporáneo de Vespignani, Mario Ceradini. En el archivo particular de postales y grabados de Ernesto Vespignani figura una imagen que dice "Iglesia de Liubliana". La congregación llegó a Eslovenia en 1901, y en 1924 se inauguró la mencionada iglesia como un centro nacional de peregrinación.

La inauguración del santuario de Eslovenia contó con la presencia del primer cardenal salesiano y misionero Juan Cagliero, contemporáneo e incluso amigo personal de Ernesto Vespignani en sus avatares por la Patagonia argentina. La fuente eslovena cita que Cagliero, al inaugurar el santuario, manifestó:

"Eslovenos: Si tienen este templo para adorar a María Auxiliadora, no tienen nada de qué preocuparse. ¡María protegerá a su pueblo!" ¹⁰¹

Las dudas sobre cuál de los arquitectos influyó sobre el otro, si Ceradini sobre Vespignani o Vespignani sobre Ceradini, surgen por la similitud de propuestas y por la simultaneidad de la presentación de los proyectos. La confusión sobre la autoría de la iglesia eslovena y sobre la participación de Vespignani en el diseño del edificio queda de manifiesto en atribuciones como la de la historiadora Maurín (2014, 170):

"Impresiona la semejanza de su fachada con la Iglesia de María Auxiliadora de Liubliana, cuyos planos serían también del arquitecto Ernesto Vespignani."

Según datos suministrados por la congregación salesiana de Eslovenia, la iglesia se construyó bajo la dirección de Franca Walanda con planos del arquitecto Jože Kušar. Sin embargo, la información es confusa porque otras dos fuentes de los salesianos eslovenos, tal vez más confiables por su rigor académico, informan que el autor del templo fue el arquitecto Mario Ceradini. Recientemente, en 2016, el sacerdote salesiano Bogdan Kolar, párroco del templo esloveno, informaba que la iglesia de María Auxiliadora fue construida "entre los años 1904-1924 con proyecto de Mario Ceradini de Turín". ¹⁰²

¹⁰¹ Fuente: página web de la congregación salesiana en Rakovnik consultada el 21-5-2016, <http://www.rakovnik.si/svetisce-marije-pomocnice>.

¹⁰² Correo electrónico al tesista del 24-5-2016.

Por otra parte, la página web de la congregación asegura:

“Los planos para la iglesia fueron hechos por el arquitecto italiano Mario Ceradini. El arquitecto no se adhiere a los estilos tradicionales. Él quiere ser original e independiente de las formas tradicionales de construcción de iglesias. Sin embargo, la iglesia tiene más características del estilo neo-gótico. La iglesia es de planta de cruz latina (33 m de largo, 13 m de ancho y 20 m de altura), con una nave principal y laterales. Las paredes están interrumpidas por bandas de piedra rojiza artificial, de la misma piedra de la fachada de los pórticos y las ventanas. Por encima de la fachada y entre los altos campanarios hay un nicho con la imagen de la Inmaculada Concepción. Las torres son de 35,5 metros de altura, en la parte superior de la entrada, completada con cuatro torres cortas en las esquinas. Cuatro campanas fueron colocadas en 1927, fabricadas por una fundición en Ljubljana.”¹⁰³

Creemos que el *dimes y diretes* quedó resuelto ante el hallazgo del tesista, en junio de 2016, de una postal en la feria de anticuarios y numismáticos del parque Rivadavia, en cuyo frente se muestra un dibujo del proyecto del santuario constituido por la iglesia y el edificio educativo efectivamente construido a posteriori. Se trata de una gran construcción monumental de apariencia gótica vertical inglesa o tal vez del gótico temprano inglés. El dibujo no tiene firma y el epígrafe dice:

“La construcción en tinta clara está terminada, en cambio la que está impresa en tinta oscura correspondiente al santuario y colegio está aún sin concluir.”¹⁰⁴

En el dorso de la imagen, en forma manuscrita en tinta, dice lo siguiente en castellano:

“Sr. Lipinski:

Gran colegio en la Yugo-Eslavia (Liubliana).
Hágaselo ver al P. Ernesto.

Musante.”

Con el mencionado hallazgo y, especialmente, con el descubrimiento de esas pocas líneas manuscritas quedó resuelto el intríngulis. Ernesto Vespignani pudo apreciar esta imagen e inspirarse para el proyecto de Córdoba.

El mencionado Mario Ceradini, contemporáneo de Vespignani en Turín, desarrolló tendencias “Liberty” en sus diseños. Reseñamos su trayectoria en el

¹⁰³ Fuente: página web de la inspección salesiana en Libliana, consultada el 24-5-2016: www.donbosko.si.

¹⁰⁴ Traducción automática de google del original: “Svetli tisk je dovršeni, temni tisk nedovršeni del zavoda in svetišča”.

capítulo 5 correspondiente a “Ideologías y estéticas en la época de Ernesto Vespignani”.

La región de Eslovenia se vio atravesada por los graves sucesos de la segunda guerra mundial; la aldea, actualmente de unos 300 habitantes, sufrió tanto por el paso de las tropas nazis como de las aliadas. Por otra parte, en la posguerra, durante la época comunista, la iglesia fue muy afectada como numerosas iglesias de los Balcanes que fueron totalmente destruidas, expropiadas o refuncionalizadas. En el caso del santuario de Rakvonik, bajo la dominación de la federación yugoslava fue convertido en un granero para alimentar el ganado bovino expropiado por el Estado. Además, en las inmediaciones, funcionó un campo de concentración para disidentes políticos del régimen del mariscal Tito.

El edificio fue recuperado y restaurado cuando, luego de finalizada la guerra fría y con una Eslovenia independiente, las propiedades que habían sido estatizadas fueron devueltas a los salesianos. En 2004 se inició una etapa de reformas arquitectónicas en el conjunto templario que aumentaron las alas parroquiales, y entre los años 2008 y 2010 se realizaron restauraciones significativas en las escalinatas exteriores, cripta, coro, sacristía y aberturas. Las iglesias de Córdoba y Rakvonik están hermanadas entonces por las fuentes estilísticas atípicas en que abrevaron, y por las erráticas circunstancias que tuvieron que atravesar a lo largo del siglo XX.

28.- Iglesia de Rawson, Chubut. (1916-1919) R

En 1892 llegaron los primeros salesianos, conformando dos colegios en muy precarias condiciones y en un ambiente que las crónicas de la congregación describen como muy conflictivas. Existió un primer templo que fue demolido por quedar en ruinas luego de un incendio en 1910. El nuevo templo de Ernesto Vespignani se comenzó en 1916, según describe una publicación anónima de 1952 con firma “La dirección”:

“La actual iglesia o santuario de María Auxiliadora en Rawson, capital del territorio nacional del Chubut en la República Argentina fue construida en los años 1916-1919 con la contribución de 30.000 pesos moneda nacional del Gobierno argentino obtenida por el reverendo padre Bernardo Vacchina, quien fue el fundador en 1892 del anexo colegio salesiano.

El padre Bernardo Vacchina quiso que se llamara santuario de María Auxiliadora, según consta de la anexa tarjeta postal que ilustra la obra salesiana en Rawson.

En el año 1919 fue construida la bóveda interior de la iglesia, y el constructor fue el señor [Antonio] Patriarca, coadjutor salesiano. En el año 1929 se instaló el reloj actual, más abajo del sitio en que ahora está. Este reloj fue traído de Turín [Italia] por el señor José Puig, coadjutor salesiano, comprado con el dinero recolectado por el pueblo.

El tramo más alto del actual campanario donde están ahora el reloj y la cupulilla final, cambiada de hexagonal, cual estaba en el plan primitivo, en cuadrangular, fue edificada por el reverendo padre Antonio Fernández con la obra de mano de la gobernación y una comisión de vecinos que corría con el gasto material, presidida por el señor Domingo Lanzini.

El padre Fernández revistió las paredes exteriores del templo y del anexo colegio con una capa de cemento blanco Lingam, y además empezó la decoración interior de la iglesia. La parte interior de mármol de dicha decoración la pintó el señor Luis Civardi, bajo la dirección del señor Francisco Geronazzo, coadjutor salesiano.

Éste último pintó además partes del altar mayor y su frente, como también más tarde dos arcadas laterales por encargo del reverendo padre [Miguel] De Salvo.”

La congregación luchó contra lo que consideraba la indiferencia y la frialdad de sus habitantes hasta que abandonó la misión, y finalmente, en la actualidad, la parroquia está a cargo del clero secular.

La iglesia de campanario central único se destaca entre las construcciones bajas de la ciudad. El cuerpo de la torre ofrece seis niveles o tramos, y el inferior el acceso con una puerta de dos batientes y arco de medio punto que avanza con un pequeño nártex. El segundo nivel del cuerpo central tiene un pequeño rosetón de seis lóbulos dentro de un pequeño arco cobijo de medio punto. El tercero cuenta con una ventana geminada, el cuarto con un panel ciego con un círculo, el quinto ventanas arcos geminados que reiteran la misma abertura en los cuatro lados de la torre, y el último nivel es un óculo que, al parecer, pretende dar lugar a un reloj ausente.

El interior del templo consta de una sola nave de planta basilical sin altares laterales y con un ábside semicircular que alberga un retablo de madera neogótico de apariencia antigua. El interior está casi totalmente cubierto de pintura decorativa que imita la textura y el color de los más variados mármoles italianos. La iglesia es considerada un referente arquitectónico en la región, tanto en la humilde folletería de la localidad que busca promover el turismo como en otras manifestaciones de diseño tales como carteles en la vía pública con el perfil de la iglesia. El tesista pudo observar que en la vidriera de la pastelería local se ofrecía un pastel de bodas con la réplica del templo en maqueta reducida.

29.- Parroquia de María Auxiliadora de Rosario. (1925-1927). R

En el Archivo Central Salesiano de Buenos Aires se guardan una tarjeta postal que en el anverso muestra el grabado de un dibujo en tinta sepia de un proyecto firmado por Ernesto Vespignani, en cuyo epígrafe se lee:

“PROYECTO DEL NUEVO TEMPLO DE MARÍA AUXILIADORA Y
FRENTE DEL COLEGIO SALESIANO ‘SAN JOSÉ’
EN LA CALLE INDEPENDENCIA – ROSARIO DE S. FE”

La imagen muestra una iglesia de considerables dimensiones con relación al edificio escolar adjunto. El templo tiene campanario central que culmina en aguja. La fachada es tripartita con dos pequeñas alas que expresan las dos naves laterales a través de aventanamientos. La tipología se asemeja a iglesias destacadas de Vespignani como la de Almagro, con una fachada que presenta ornamentación cargada consistente en un rosetón con abertura inferior lanceolada y aventanamientos de directriz vertical y arco de medio punto.

El edificio religioso se erigió finalmente, pero en la esquina de las calles Salta y Presidente Roca. El historiador rosarino Luis Ángel Maggi realizó una breve reseña del templo que tuvo diversos avatares hasta lograr su culminación, y que detallamos abreviadamente.¹⁰⁵

Si bien el colegio salesiano de San José se creó en 1890, fue sólo varios años más tarde que abrió las puertas al estudiantado rosarino. La inauguración de la iglesia se demoró mucho más, casi medio siglo. El culto a la advocación de María Auxiliadora, identitaria de la congregación, se realizaba en una pequeña capilla.

En 1927 fue creada la parroquia María Auxiliadora y se decidió la construcción de un templo monumental financiado con la colaboración de inmigrantes de origen italiano de la región. El proyecto de la iglesia había sido diseñado con años de anterioridad por el ya fallecido Ernesto Vespignani. Se inició la construcción de la cripta, que se inauguró al año siguiente. Como en el caso de la iglesia de San Miguel de Tucumán, durante años la cripta sirvió para la celebración Eucarística mientras se construía el resto del templo, que se inauguraría en 1939.

La iglesia de Rosario, como la de Almagro, tiene un revestimiento de ladrillo rojo a la vista con guardas en piedra arenisca blanca que enmarcan aberturas, guardas, frisos y cornisas. La recarga decorativa es equivalente, pero en la iglesia santafesina no está presente el grupo escultórico del sagrado corazón que se exhibe en Almagro.

32.- Iglesia de Colonia Barón. La Pampa. R

Forma parte de una de las iglesias puestas al servicio de colonos de origen ruso-alemán que poblaron La Pampa y que, según el Inspector Vespignani, conforman un tipo de inmigrante muy devoto desde el punto de vista religioso

¹⁰⁵ Fuente: MAGGI, Luis Angel. “Línea histórica del Templo a María Auxiliadora en Rosario”. <http://luisangelmaggi.blogspot.com.ar/2011/04/linea-historica-del-templo-maria.html>. Página consultada el 27-5-2016.

en contraste con pobladores de la región de otros orígenes o de origen criollo. Decía José Vespignani en 1922, recordando a estas colonias:

“Toda La Pampa, como nos hemos propuesto describirla, constituye una verdadera floración de hermosas y prósperas colonias agrícolas formadas las más de ellas por colonos en parte italianos y en parte ruso-alemanes, pero católicos fervorosísimos.

Estos, por lo general, no se mezclan con colonos de otra nacionalidad; manifiestan una gran veneración por el sacerdote (...) Son estas: [las colonias a visitar] Colonia San José (su residencia, con un gran cobertizo por capilla y en proyecto una bella y grandiosa iglesia; se han recogido más de 30.000 pesos para comenzarla); Barón, Quemú Quemú, Mirasol, Espiga de Oro (colonia dividida en dos: una de italianos, otra de alemanes); Inés y Carlota, Winifreda, Mauricio Mayer, Campo Torres, Campo Anguil, Anguil, Campo Pico, Campo Guanaco, Campo Cocoa, Campo Pampita, etc.” (Bruno, 1983, T.III, 532).

La iglesia tiene la tipología propia de las capillas rurales que utilizó Vespignani. En el Archivo Central Salesiano se atesoran algunas imágenes de una iglesia con campanario central y decoración bicroma característica de los templos finiseculares de la región piemontesa.

38.- Capilla de Manga. Uruguay. (1912) R

El origen de la capilla se remonta a fines de siglo XIX, cuando formaba parte de la Escuela Agrícola y del Colegio de Jacksonville, localidad situada a pocos kilómetros de Montevideo, Uruguay. En 1898 la capilla se confió a los salesianos y comenzó a crecer en feligreses. Pronto hubo una necesidad de realizar un edificio de mayor dimensión, y para ello se recurrió a la Oficina Técnica dirigida por Vespignani.

En 1912 se inauguró el edificio en un acto presidido por monseñor Costamagna a la que asistieron las personalidades más importantes de la cultura uruguaya, tales como el poeta José Zorrilla de San Martín (1855-1931). La iglesia consta de un campanario central que termina en aguja y una sola nave de planta basilical.

El patrón utilizado por Vespignani es similar al que usó para pequeñas capillas en la provincia de La Pampa, como Colonia Barón. Contiene un acceso en nártex con arco de medio punto secundado a ambos lados con una abertura asperillada de medio punto en los laterales del acceso. Presenta la estructura de ladrillo sin revestir ni decorar.

40.- Iglesia de María Auxiliadora. Lima, Perú. (1916-1921). R

La iglesia de María Auxiliadora de Lima está ubicada en Breña, un barrio periférico de la capital del Perú con un incipiente desarrollo industrial en la época en la que se instalaron los salesianos. El proyecto, de 1916, es de

Ernesto Vespignani, quien llegó a visitar la ciudad para estudiar el entorno. El edificio cumple con el mismo patrón de otros importantes santuarios edificados en grandes ciudades como Buenos Aires y Rosario y de otros proyectados y no ejecutados, como los casos de San Miguel del Tucumán y Salta.

Como en el caso de la Argentina, las demoras y obras inconclusas de edificios religiosos se repiten en el Perú. En el caso de la basílica de María Auxiliadora, la conclusión del templo demoró varios años. La memoria descriptiva que Ernesto Vespignani hizo de su proyecto peruano es muy similar a la memoria del templo de Almagro:

“El Santuario [de María Auxiliadora de Lima] es de estilo románico-bizantino, de tres naves, con frente monocuspidal y torre que deberá tener 56 metros de altura. Cubre un área de 2.000 metros cuadrados, midiendo 70 metros de largo por 30 de ancho. Tiene tres puertas de acceso en la fachada y dos laterales, y la mayor está protegida por un pórtico cuadrilátero sobre el que se eleva la torre. Otras cuatro pequeñas torres o pináculos subdividen el frente [...]. Catorce capillas semioctógonas simuladas al externo por el muro perimetral con ventanas binadas ofrecen comodidad para altares y confesionarios.”¹⁰⁶

Al igual que los de las iglesias de Almagro, Córdoba, Rosario y Tucumán, se trató de uno de los proyectos religiosos más grandes e importantes de la ciudad, con una espacialidad común en todas las iglesias de las grandes urbes: ofrecen cripta y una distribución del espacio interior similar con nave principal y laterales, ábside y amplio presbiterio.

También es lugar común que en todas las iglesias con cripta, durante años y mientras se realizaba la construcción del templo superior, la misa y todas las reuniones litúrgicas se realizaban en este espacio subterráneo; en el caso de la iglesia de Lima, a partir de la inauguración de la cripta en 1917 y hasta 1922, la celebración del culto se realizó allí. En 1922 se inauguró el santuario, aunque el campanario se culminaría en 1924, y la decoración interior varios años después.

41.- Sant. de Sdo. Corazón de Jesús en el Cerrito, Montevideo. (1920). R

En el Archivo Central Salesiano de Buenos Aires se halló una postal doble que tiene en su anverso cuatro imágenes del conjunto a una tinta sepia que muestran dibujos firmados por Ernesto Vespignani desde distintos puntos de vista, así como cortes y plantas. En el reverso están impresos, en una mitad, los espacios adecuados para enviar una tarjeta postal, y en la otra el siguiente texto:

“MEMORIA DESCRIPTIVA DEL PROYECTO
‘BEATA PACIS VISIO’

¹⁰⁶ VESPIGNANI, Ernesto. “Memoria Descriptiva del Santuario de María Auxiliadora de Lima” (citada por CORDOVA, David Francisco, cfr. nota anterior).

Premiado en primer concurso para el Santuario Nacional
Al S. CORAZÓN DE JESÚS EN MONTEVIDEO

Para que el nuevo templo respondiera al concepto de monumento religioso que fuera adecuado exponente del prestigio de la religión católica y digna ofrenda patriótica del pueblo católico Uruguayo al Centenario de su Independencia, se pensó inspirarse en las formas orientales, que con la admirable ornamentación de las basílicas reúnen el sapiente organismo constructivo de las termas y mausoleos romanos.

A estos conceptos responden en los últimos tiempos la Basílica de Montmatre de París, la Catedral de Marsella, la nueva Catedral de Westminster en Londres y la de San Luis en los E.E.U.U.

Lo más característico del arte bizantino es la forma central, la que intentaron reproducir de un modo variado los valientes arquitectos del renacimiento como Leonardo da Vinci, Bramante, Sangallo, con la cruz griega, cúpulas compenetradas y octógonos absidiados, como también actualmente se va practicando en construcciones monumentales de esta índole, a saber el Templo Votivo del S. Corazón en el Tibidabo de Barcelona, el Santuario diocesano del S. Corazón en Bolonia, Italia, y otros muchos.

Por lo tanto: ideando este templo hemos querido inspirarnos en aquella joya de arquitectura cristiana que es Santa Sofía, la cual queda siempre como un ideal de perfección arquitectónica.

Sobre planta de cruz griega se eleva la cúpula central por arcos torales y pechinas, contrarrestándose el empuje por dos semicúpulas de igual diámetro sobre el eje longitudinal de la Iglesia, y a los lados por los muros con sus contrafuertes. Alrededor de los compartimientos rectangulares y semicirculares se distribuyen en dos pisos formando tribunas que se acusan hacia la nave con columnatas, parapetos y arquería peraltada. De este modo se forman las galerías o matroneos tan propios en las solemnidades para dar acceso a los fieles.

En el centro del presbiterio se eleva el Ciborium o Baldaquino, cuya forma sintetiza la del templo. Atrás, en el fondo del presbiterio, se eleva el trono obispal y se aprovecha para el descenso a la Cripta, la cual corresponde al área circular del presbiterio, y sus cuatro columnas del medio corresponden al altar y al baldaquino superior.

Se ha provisto para cinco capillas accesibles por la nave absidial y otras dos capillas laterales, que en total darán lugar a los siete altares tan propios para satisfacer la devoción de los fieles.

Hay bautisterio y sacristía de un lado, que corresponde simétricamente a otro local para depósito de *supeléctiles* sagrados.

La habitación parroquial, además de comunicarse a la iglesia por la sacristía, tiene su entrada independiente en una esquina y se compone de varios ambientes que están descriptos en planta y se repiten en un piso alto.

El total de la superficie corresponde a un largo máximo de metros 60,00 por metros 59,00 de ancho total.

En su conjunto este templo, por su configuración exterior, su cúpula con cuatro torres que la coronan, su organismo piramidal majestuoso por cualquier lado que se la mire y por su significación simbólica, será como la nota de un canto litúrgico, sobre las vicisitudes cotidianas de la vida: será un faro que deslumbrará desde lo alto como señal de fe sobre la materia.

También desde ese cerro el arte cantará el himno de su victoria y esa mole religiosa será el alma creyente como una visión bienaventurada de paz: BEATA PACIS VISIO.

PBRO. ERNESTO VESPIGNANI. *Arquitecto.*”

El Santuario de Sagrado Corazón de Jesús en el Cerrito de Montevideo es el único caso en el cual Vespignani emula en forma directa la arquitectura bizantina. El perfil del templo se asemeja a la famosa iglesia de Santa Sofía de Bizancio, incluyendo cuatro torres para emular los minaretes que le fueron agregados a la basílica de Estambul una vez en manos musulmanas. Más cerca en el tiempo, en cuanto a la apariencia neo bizantina, la iglesia del Cerrito se corresponde con el Santuario diocesano del Sagrado Corazón en Bolonia (1912), a cargo de la congregación salesiana. La obra es de Edoardo Collamarini (1863-1928), autor que se interesó especialmente por las construcciones religiosas de planta central y estilística bizantina como en la obra referida, y en el Santuario “*della Madonna del Sangue*” (1958) en la comuna de Re, en la región del Piamonte.

En el caso del santuario uruguayo, el revestimiento murario rojizo se conecta con la característica paleta cromática del ladrillo de vista de las iglesias de Rávena tan cercanas a la infancia y la juventud del autor. La planta de cruz griega refuerza el carácter bizantino del templo. La posición en el acrópolis de la capital uruguaya la hermana con otras iglesias referidas por Vespignani en la memoria técnica que transcribimos y que también tienen una posición dominante frente a la ciudad, tales como la Basílica de Montmartre de París, la Catedral de Marsella y el Templo Votivo del Sagrado Corazón en el Tibidabo de Barcelona.

48.- Nueva Iglesia de María Auxiliadora. Montevideo, Uruguay. L

En el Archivo Central Salesiano de Buenos Aires se halló una postal a color de impreciso registro cromático que tiene en su anverso un dibujo tal vez acuarelado, con el epígrafe siguiente:

“Perspectiva de la Nueva Iglesia de María Auxiliadora que se construye en los Talleres de Don Bosco. Montevideo – Uruguay.”

La imagen guarda relación con el edificio actualmente en pie en Canelones, Montevideo, capital de la República Oriental del Uruguay. Se trata de una construcción característica del neorrománico ecléctico: campanario único central que culmina en aguja secundado por otros pñones menores laterales. Planta al parecer de cruz latina con aventanamientos de directriz vertical, pero de arcos de medio punto. El revestimiento que envuelve a la estructura es de ladrillo rojo a la vista con guardas, marquería de aberturas y tracería en símil piedra blanca. La apariencia del templo es de recarga ornamental, tanto por las pilastras que ritman el edificio a lo largo de las naves como por los entrantes y salientes que se distribuyen por la fachada y los laterales.

49.- Colegio Pío IX. Almagro. Yapeyú 197. R

El solar actual del Colegio Pío IX estaba ocupado por edificios que pertenecían a distintos propietarios, e incluso congregaciones religiosas que entraron en conflicto con los salesianos. Luego de extensas negociaciones que se extendieron durante casi dos décadas, en 1919 las hermanas Dominicas que ocupaban un lote en la esquina de Don Bosco y Yapeyú recibieron en canje un terreno aún más amplio en la zona de Belgrano, en Cabildo 1850, que todavía ocupan. Otro lote fue comprado a los padres bayoneses, y los restantes a particulares de antigua tradición en el lugar. Fue así como, paulatinamente, la manzana de Don Bosco, Yapeyú, Hipólito Yrigoyen y Quintino Bocayuva fue absorbida por distintos edificios salesianos. El antiguo colegio de las Hermanas Dominicas Francesas ocupaba un cuarto de manzana haciendo esquina en las calles Yapeyú y Don Bosco, y presentaba la tipología del *palazzo* escolar pero con una discreción decorativa limitada a un basamento liso de escasa expresión, aventanamientos en dos niveles y remate aterrazado con balaustrada. Este edificio fue demolido y hoy ocupa la inspectoría de los salesianos, presuntamente diseñada por el sucesor de Ernesto Vespignani, Florencio Martínez, dentro de la Oficina Técnica. El colegio Pío IX, proyecto de Ernesto Vespignani, se ubica a la derecha del templo mayor de los salesianos argentinos, sobre la avenida Hipólito Yrigoyen, y tiene una estética de modesta apariencia neorrenacentista. La obra sufrió ampliaciones y modificaciones posteriores, siempre de inferior calidad.

50.- Colegio León XIII. Maldonado. Av. Dorrego 2124. (1912-1923). R

En el Archivo Central Salesiano de Buenos Aires se atesoran algunas imágenes del Colegio León XIII “Huerfanitos de Don Bosco” en Buenos Aires. La referencia a Maldonado en los listados de obras de Vespignani refiere a la

ubicación periférica en las inmediaciones del arroyo Maldonado, en el barrio de Palermo en la ciudad de Buenos Aires.

Los salesianos se propusieron fundar un colegio en las inmediaciones ante el avance proselitista de la prédica del entonces muy popular pastor y educador metodista británico William C. Morris, que había fundado un hogar para huérfanos y un templo en la zona. Así lo declaraba, años después, en 1913, el mismo inspector de la congregación, José Vespignani:

“Esta fundación comenzó en 1900 para atajar la propaganda protestante de un tal William C. Morris; el cual, sostenido por Inglaterra, por las empresas ferroviarias y comerciales inglesas y norteamericanas y, principalmente, por el mismo gobierno argentino con subsidios anuales de 100.000 pesos y más, se estaba adueñando de toda la juventud de niños y niñas, y de las familias, prometiendo vestidos a los pequeños y colocaciones lucrativas a sus padres, etc. etc.” (Vespignani, José. Caja Sac. José Vespignani, 94.7, Archivo Central Salesiano, citado por Bruno, 1983, II,122).

La congregación se asentó lentamente en la zona adquiriendo terrenos en la cuadra conformada por las entonces calles Crámer, Dorrego, Amenábar y Concepción Arenal. El primer terreno, que es el más extenso y abarca más de la mitad de la manzana, fue adquirido en 1901 a una organización religiosa denominada “Sociedad Taller del Sagrado Corazón de Jesús para el Servicio Doméstico”. Para 1910 ya eran propietarios de casi toda la cuadra.

Al principio, las construcciones eran modestas sin la concurrencia de un profesional de la arquitectura. José Vespignani lo informa así al rector mayor de Turín en carta de 1903:

“La iglesia y la sacristía son bastante pobres (mucho más que la sala-iglesia protestante construida junto a la nuestra y frecuentada por tantos niños y niñas, hijos de italianos, atraídos por el interés y por la ayuda que da Morris a sus padres); pero nuestra iglesita es también frecuentada, a la espera de que alguna alma noble la haga surgir bella y grandiosa.” (Bruno, 1983, T,II, 128).

Hacia 1912 la actividad del colegio era intensa, con casi 500 alumnos entre internados y externos. Fue así que se hizo necesario un edificio de calidad que acaso haya sido el diseñado por Ernesto Vespignani, ya que hasta el momento no hemos encontrado documentación respaldatoria. Cayetano Bruno (1984, T.III,99) publica una fotografía de un nuevo edificio con un gran cuerpo aterrazado tipo *palazzo* de dos plantas, más otro cuerpo de tres con cubierta a dos aguas de buena manufactura.

Sabemos que en 1923 todavía no se había iniciado el proyecto, porque Cayetano Bruno (1989, T.IV,116) reseña algunas cartas del inspector José Vespignani afirmando que en 1923:

“ya había comprado los lotes que faltaban para las bodas de plata del colegio, siendo lo edificado mísero sin atenuantes. Y se prometía del padre Ernesto Vespignani un plan grandioso...”

Al parecer, a partir de 1928 comienzan a inaugurarse las obras proyectadas por Vespignani:

“Inaugurándose el 19 de agosto el salón social y el pabellón deportivo de los ex alumnos, y hubo instalaciones modernas en los talleres de sastrería, orfebrería, tipotecnia, mecánica, carpintería y encuadernación.” (Bruno, 1989, T.IV, 122).

51.- Colegio San Francisco de Sales. H. Yrigoyen 3900. (1915). R

El actual edificio del Colegio San Francisco de Sales ocupa un cuarto de la manzana contenida por la avenida Hipólito Yrigoyen, la calle Castro Barros, la avenida Belgrano y la calle Yapeyú, e integra el conjunto de los edificios de los salesianos en Almagro. El cuarto que ocupa es el que hace esquina entre Av. Hipólito Yrigoyen y Yapeyú. El acceso es por la ochava.

Diseñado por Ernesto Vespignani, fue inaugurado el 14 de agosto de 1915 en un multitudinario acto con asistencia del presidente de la Nación, Victorino de la Plaza, numerosos funcionarios y público en general. La iniciativa original estuvo cimentada en la tradición salesiana de los Oratorios Festivos en donde niños y jóvenes aun sin cursar estudios formales en los colegios salesianos, pudieran tener un lugar de esparcimiento los días festivos y evitar la calle.

A principios del siglo XX comenzaban a difundirse asociaciones civiles para contener a los niños y adolescentes fuera de la escolarización formal. La experiencia más exitosa fue la inaugurada por el veterano de guerra inglés Robert Baden-Powell (1857-1941), fundador del “Movimiento Scout Mundial” en 1907, en la actualidad presente en 165 países con 30 millones de miembros. La palabra *scouting* significa explorar en inglés y canaliza con una disciplina planificada las inquietudes de aventura de niños y adolescentes.

Baden-Powell visitó la Argentina en 1909 en ocasión de dictar una conferencia en la Asociación Cristiana de Jóvenes, y a partir de ello surgió la iniciativa de fundar el movimiento en nuestro país. La convocatoria alcanzó tal éxito, que años después el presidente Hipólito Yrigoyen decretó al movimiento como “Institución Nacional”.

El movimiento *Scout* fue visto por sectores de la iglesia católica como una avanzada laicista sobre la juventud europea y, en la Argentina, fue juzgado además como punta de lanza del movimiento protestante norteamericano y británico sobre la juventud. Así lo consideró el Inspector de los salesianos, José Vespignani, y le propuso al sacerdote Lorenzo Massa fundar una entidad equivalente:

“Creo que nosotros, sin que se pueda decir que introducimos nada nuevo en nuestros oratorios festivos, debemos conjurar el peligro

que se cierne sobre la niñez de esta Nación, formando en nuestros oratorios festivos los batallones de niños exploradores. Estos no serían sino la continuación de aquellos cuerpos de gimnastas que fundó Don Bosco en los comienzos de su obra, y que puso a las órdenes de Brozio, *il bersagliere...*” (Bruno, 1984, T.III, 38).

Massa no demoró el desafío y creó el primer “batallón de exploradores de Don Bosco”. Pero hacía falta un edificio más adecuado y fue, en definitiva, el que proyectara Ernesto Vespignani y que se dio a conocer como “Colegio y Oratorio San Francisco de Sales”. La inauguración fue el bautismo público de los exploradores de Don Bosco, puesto que el primer batallón de 40 niños se encargó de escoltar al presidente de la Nación al entrar al edificio.

Al año siguiente, en 1916, los exploradores de Don Bosco ya se habían multiplicado: de 1 batallón pasó a 19, y de 40 niños a 2.000. Pero el crecimiento acelerado de los exploradores de Don Bosco entró en conflicto con el mencionado decreto de Yrigoyen de considerar a los *scouts* como “Institución Nacional”, ya que inhibía la creación y autonomía de todo movimiento ajeno al escoutismo, y hasta el gobierno nacional pretendió que los exploradores se integraran al movimiento *scout*, controversia extensa pero que se resolvió favorablemente. Dicho movimiento era laico, mientras que los exploradores tenían un eje basado en el catecismo católico.

Hacia 1920 había ya siete oratorios festivos distribuidos en la ciudad de Buenos Aires, que configurarían la tipología del colegio y el oratorio salesiano que luego describiremos. Además del Oratorio de San Francisco de Sales de Almagro, surgieron San Antonio en Almagro, Santa Catalina en Constitución, *Mater Misericordiae* en Congreso, San Juan Evangelista y San Pedro en la Boca, y León XIII en la zona del arroyo Maldonado. En 1980 los exploradores contaban con 65 batallones y 9.000 efectivos. Volviendo a los orígenes, ya en 1895 el oratorio de San Francisco de Sales era el más concurrido de Buenos Aires; algunos sábados y fechas festivas concentraba a más de 1.500 personas. Con la creación de los exploradores, el edificio se reveló insuficiente.

La infraestructura edilicia de la primera sede era modesta; constaba de una sencilla casa de típica apariencia criolla, con una puerta y seis ventanas con rejas que hacían esquina en las calles hoy denominadas Yapeyú e Hipólito Yrigoyen. Lorenzo Massa describe la pobreza de ese edificio:

“En la misma esquina había dos aulas, amplias, pero incómodas por sus ventanas bajas, casi al ras de la tierra, convertidas a cada momento en punto de observación de los chicuelos de la calle. Y más incómodas todavía por la poca altura del techo, cuyas planchas de hierro se caldeaban en verano, creando un ambiente poco propicio para mantener la atención de los alumnos.” (ACS, Bs. As. Caja Exploradores de Don Bosco, 1.26.3).

El proyecto de Vespignani sigue el esquema típico de “escuela-*palazzo*”, con pabellones con patio peristilo. En el Archivo Central Salesiano de Buenos Aires

se guardan grabados que muestran un dibujo del proyecto firmado por el mismo Vespignani con un epígrafe que dice:

“COLEGIO Y ORATORIO FESTIVO SAN FRANCISCO DE SALES
– BELGRANO 3867, BUENOS AIRES, HOMENAJE A DON
BOSCO EN EL PRIMER CENTENARIO DE SU NACIMIENTO”

El grabado muestra un proyecto del colegio de planta baja y primer nivel que no llegan a cubrir toda la manzana, y en la ochava un acceso con doble puerta con arco de medio punto, repitiendo el motivo en el aventanamiento del primer nivel. En el grabado se lucen también automóviles de época, un tranvía eléctrico y numerosos peatones circulando, lo que sugiere la intensa actividad en las calles aledañas.

En concreto, el colegio abrió sus puertas en la avenida Hipólito Yrigoyen al 3900 y no en la avenida Belgrano 3867, en cuya dirección se presenta la iglesia de San Francisco de Sales, en la actualidad siempre cerrada. El colegio, efectivamente en funcionamiento, tiene similares características al proyecto original, con apenas algunos cambios menores. Revestido de ladrillos rojos de vista, tiene dos niveles con basamento y remate aterrazado.

En el primer nivel los vanos del basamento sugieren sótanos y aventanamientos rectangulares, mientras que los del segundo nivel son ventanas geminadas verticales y rectas, con arco carpanel, y las del tercero geminadas pero con arco de medio punto. Cada nivel presenta una faja a modo de friso decorativo no revestido de ladrillo y que enfatiza la directriz horizontal del conjunto.

El edificio conforma un módulo sólido pero, al no cubrir toda la cuadra, da la apariencia de una obra inconclusa en el sector que da sobre la calle Yapeyú. Se accede por la ochava, que presenta una doble puerta con arcos de medio punto superpuesto sugiriendo archivoltas. Por sobre la entrada principal se juega con la modernidad al expresar tímidamente cierta ornamentación consistente en entrelazados geométricos cuyas fuentes bien podrían buscarse tanto en el arte bárbaro lombardo de la romaña natal de Vespignani como en el estilo *Liberty* de la Italia finisecular. Los patios internos, que sufrieron diversas modificaciones, resaltan la escasez presupuestaria y la economía de materiales.

57.- Esc. Agro técnica Salesiana “Don Bosco”. Uribelarrea. (1909). R

Uribelarrea es una pequeña localidad del partido de Cañuelas, provincia de Buenos Aires, a unos 80 kilómetros de la ciudad de Buenos Aires. Con una población de 1.300 habitantes según el censo de 2010, tenía apenas una docena de casas cuando fue fundada en 1890 para establecer una colonia agrícola gracias a una donación de un terrateniente de la zona, Miguel Nemesio de Uribelarrea.

La parroquia de Uribelarrea data del mismo año de la fundación. Es una pequeña iglesia de características neogóticas proyectada por Pedro Benoit:

techo a dos aguas y espadaña en la cumbrera del frente. Junto a la iglesia se fundó el Colegio de San Miguel, a cargo de salesianos con el propósito de atender a los niños de la población.

En 1892 se inauguró la red ferroviaria en la localidad con la llegada del primer tren, y en 1894 fue fundada la Escuela Agro Técnica Salesiana “Don Bosco”, a 3 kilómetros del casco urbano, considerada la primera institución educativa de formación rural en la Argentina. Pese a que las tierras elegidas por los salesianos no eran las mejores para el cultivo, estimulados por el arribo del sacerdote Pablo Robotti, graduado en la Real Academia de Agricultura de Turín, pronto se establecieron plantaciones frutales, viñedos, cría de ganado y diversos cultivos para la práctica escolar.

No se han hallado ni dibujos ni planos de Ernesto Vespignani relativas a obras escolares o eclesiásticas en Uribelarrea, pero sí presupuestos y documentos relativos a una iglesia de carácter neocolonial en las cajas correspondientes al presbítero Florencio Martínez, discípulo de Vespignani, de quien nos ocupamos en el capítulo 7 detallando el elenco de construcciones a su cargo.

En 1908, un testimonio del visitador extraordinario Don Pedro Ricaldone -que había viajado desde Italia para supervisar el funcionamiento de la congregación en la Argentina-, se refiere a las insatisfactorias condiciones edilicias y del terreno tanto del colegio de San Miguel como del agrícola de Uribelarrea:

“El local es muy reducido, habiéndose edificado sólo para servir de alojamiento al capellán. Tenía 42 alumnos, gratuitos todos, pero con asistencia irregular por las distancias y las lluvias. El oratorio festivo es más bien nominal.”¹⁰⁷

Al año siguiente, en 1909, el inspector José Vespignani ya menciona que se había realizado una nueva construcción que atribuimos a la posible intervención de su hermano, el arquitecto Ernesto, ya que se trataba de

“un local cómodo y espacioso, que prestaría buenos servicios durante el año y para las vacaciones de los alumnos pupilos de Buenos Aires”. (Bruno, 1983, T.II, 155).

58.- Colegio María Auxiliadora. Avellaneda. (1915). R

El párroco de la localidad de Avellaneda, Bartolomé Ayrolo, considerando las necesidades de esta ciudad de perfil industrial, abogó en 1909 por la fundación de un colegio externo de niñas. Las luchas obreras de la época inducían a los trabajadores a volcarse a la militancia socialista o anarquista, razón por la cual la iglesia veía en la fundación de colegios y templos parroquiales una forma de combatir ideologías que consideraba perniciosas.

En 1915 se inauguró entonces el colegio proyectado por Ernesto Vespignani. Consistía en un típico edificio escolar con pabellones de dos plantas a modo de

¹⁰⁷ Visita extraordinaria de D. Pedro Ricaldone. Año de 1908. Archivo Central Salesiano de Roma, 3124. Argentina. Buenos Aires. Citado por Bruno, 1983, T.II, 155.

palazzo y patio central. Con ventanas geminadas pero de tendencias ya sintéticas, el colegio sigue en pie bajo la denominación de María Auxiliadora. La ubicación dentro de la ciudad de Avellaneda es la que suelen tener las fundaciones salesianas: dentro de la trama urbana, pero a cierta distancia del centro histórico de la ciudad.

59.- Colegio Salesiano “Sagrada Familia”. Bernal. (1913). R.

Se trata de una de las obras civiles más ambiciosas de Ernesto Vespignani. Para albergar el colegio salesiano abierto a la comunidad, en 1913 se inauguró un cuerpo del conjunto, en cuatro niveles, de 64 metros de longitud por 18 de ancho y 25 de altura. La magnitud de la obra hizo que estuviera presente en la inauguración el gobernador de la provincia, Luis García. Los principales contribuyentes fueron Ernesto Vignaud (el mismo que financió el gran santuario de Colonia Vignaud en la provincia de Córdoba), y Amalia Anchorena de Blaquier.

En el Archivo Central Salesiano de Buenos Aires se guarda una tarjeta postal con una fotografía de un conjunto constituido por un edificio de cuatro niveles y por otro, al parecer, de tres. El conjunto existente tiene una estética moderna con grandes aventanamientos de directriz vertical y remate del edificio aterrazado. Una fotografía aérea publicada en una página de internet de la comunidad salesiana en Bernal, muestra el conjunto con ampliaciones edilicias de inferior calidad a juzgar por la cubierta de chapa de zinc acanalada de los nuevos edificios.

60.- Edificio para formación de maestros salesianos en Bernal. (1917). R

Se trata del establecimiento más tarde denominado “Escuela Normal Salesiana en Bernal”, tal y como figura en los listados de obras de Vespignani. En 1915, luego del proyecto del Colegio Salesiano “Sagrada Familia” de Bernal, Vespignani presentó otro proyecto, esta vez para un “edificio o casa de formación con respectiva capilla para los acólitos, novicios y estudiantes”, que se constituiría en la casa de formación religiosa más antigua de los salesianos fuera de Turín. Las obras se iniciaron en 1917 y concluyeron un año después.

En una tarjeta postal atesorada en el Archivo Salesiano de Buenos Aires se ve un grabado de un dibujo lineal en color sepia de un edificio al parecer en planta de “L”, de dos niveles, con el inferior con revestimiento murario más enfático a manera de basamento y serie de puertas hacia las aulas, y el primero con ventanas geminadas rectangulares.

El remate del edificio es con un techo a dos aguas, pero con una gran cornisa que aparenta terminar en forma aterrazada. El conjunto tiene una capilla neogótica sin campanario que describiremos aparte. Casi fuera de cuadro se deja ver otro cuerpo edilicio de tres plantas y remate aterrazado con aberturas geminadas rectangulares. El epígrafe de la postal dice:

“Edificio para formación de Maestros Salesianos en Bernal – Bs. Aires – Arq. E. Vespignani. Recuerdo de la bendición de la 1ª.

Piedra por Mons. Ángel Scappardini, Nuncio Ap. al Brasil – 20
Marzo 1917”

64.- Colegio Ángel Zerda. Salta. (1911-1912). R

La ciudad de Salta superaba, según el censo de 2010, el medio millón de habitantes, pero a principios de siglo, en la época de arribo de los salesianos, era una ciudad de apenas 30.000 pobladores. Aún en vida de Don Bosco, se iniciaron las gestiones para solicitar la llegada de sacerdotes salesianos a Salta. El mismo hermano de Fray Mamerto Esquiú, el diputado Odorico Esquiú, había presentado en la legislatura una solicitud de cuatro salesianos para fundar una Escuela de Artes y Oficios. El pedido resultaba atípico para una congregación que, siguiendo los sueños premonitorios de Don Bosco, buscaba ocuparse, principalmente, del sur de la Argentina, la desolada Patagonia.

Luego de muchas gestiones en los inicios del siglo XX, en 1911 llegaron a Salta los primeros salesianos conducidos por el inspector de la congregación, José Vespignani. El ex gobernador Ángel Zerda donó los terrenos y una cifra importante de dinero para la construcción del colegio y de la iglesia. Zerda, para evitar inconvenientes en la donación por problemas sucesorios ante su enfermedad y posible fallecimiento, apuró los trámites de inicio de obra.

Los planos fueron encargados a Ernesto Vespignani en 1911, y éste envió un proyecto de un edificio de dos plantas de 112 metros de frente sobre la calle Caseros, entonces un suburbio de Salta. En una postal atesorada en el Archivo Central Salesiano de Buenos Aires se muestra un dibujo en tinta sepia constituido por un conjunto edilicio integrado por el colegio y la iglesia. La postal luce el siguiente epígrafe:

“PROYECTO DEL NUEVO TEMPLO DE MARÍA AUXILIADORA Y
FRENTE DEL COLEGIO SALESIANO “ANGEL ZERDA” EN LA
CALLE CASEROS – SALTA”

En 1912 quedaba inaugurado el colegio, que presentaba la estética característica de Vespignani aplicada a este tipo de construcción. Un estilo neorrenacimiento con aberturas de arco de medio punto que ritmaban toda la extensión de la cuadra hacia donde daba la fachada. En el primer piso los aventanamientos era geminados, y en el interior galerías porticadas vinculaban las aulas y talleres con un gran patio que, poco a poco, se fue cerrando con otros pabellones posteriores.

La iglesia estaba integrada al conjunto en uno de los extremos, y era de las mismas características estilísticas del Templo de María Auxiliadora en Buenos Aires, es decir neorrománico ecléctico. La iglesia proyectada por Vespignani no llegó a ser edificada; la describimos en el apartado de proyectos no realizados. Más allá del templo fallido, el proyecto escolar fue muy exitoso a lo largo del tiempo. Si en la primera década -entre los años 1911 y 1920-, habían pasado por sus aulas 1.435 alumnos entre primaria y Escuela de Artes y Oficios, en la década de 1971/1980 habían cursado 11.875 entre primaria y secundaria. Hoy el complejo edilicio está integrado al tejido urbano de la capital provincial y,

como la mayor parte de los conjuntos salesianos, está levemente desplazado del centro histórico de la ciudad. En la actualidad, el frente del edificio hacia la calle Caseros luce como fue proyectado, pero su interior tiene varias partes no concluidas y algunos agregados posteriores que no conciben con la calidad y la estética original vespigniana.

65.- Colegio Tulio García Fernández. Tucumán. (1916-1925). R

En el Archivo Central Salesiano de Buenos Aires se identificó una postal doble con un grabado de un dibujo en tinta sepia de una iglesia y un colegio en la parte superior de la postal, y en el inferior el dibujo de un plano de un edificio educativo con colegio. La imagen superior de la iglesia ya la describimos en el apartado dedicado a la iglesia de los salesianos de Tucumán. A continuación describimos la parte de la postal referida al colegio entonces denominado Manuel Belgrano y hoy llamado Tulio García Fernández, en homenaje al hijo tempranamente fallecido de su principal benefactor. La imagen inferior es un plano que refiere al colegio Manuel Belgrano fundado en 1916 y, más tarde, a partir de 1925, denominado Tulio García Fernández.

El plano impreso indica la ocupación total de una manzana entre las calles "Boulevard" (sic) Córdoba, "Boulevard" Mitre (hacia donde da el frente del templo), y calle San Juan, quedando sin identificar el cuarto lado de la cuadra. Ofrece tres patios: el más amplio, ubicado a continuación del templo, es el "Patio estudiantes" y está rodeado de aulas. En un cuarto de la cuadra se ubica el "Patio artesanos", y en el otro cuarto el "Patio externos", ambos rodeados de talleres. Además se indican salones diversos, a saber: comedor, salón de actos, aulas para clases y talleres de zapatería, sastrería, talistas (sic), maquinaria, carpintería, herrería, mecánica, electrotécnica, banda, encuadernación, tipografía y anexo y salón de actos.

Así como el templo adjunto inició su construcción en forma tardía en 1948 y quedó inconclusa, el colegio se inauguró en 1925 con el apoyo de uno de los salesianos más activos en el primer cuarto del siglo XX, el padre Lorenzo Massa, el mismo sacerdote que propiciara en Buenos Aires otras obras educacionales en Almagro.

La donación del terreno se produjo en 1916 por parte de la señora Serafina Romero de Nogués en un sector de la ciudad que entonces era la periferia de San Miguel de Tucumán. Luego Manuel García Fernández, dueño del ingenio Bella Vista, financió la obra que lleva el nombre de su malogrado hijo Tulio. La obra se inauguró en 1925 en el mismo lugar donde casi una década antes (en 1916) los salesianos habían fundado el Colegio Manuel Belgrano con el mismo proyecto firmado por el padre Vespignani detallado en la postal.

Massa propuso un primer proyecto educativo vinculado a la enseñanza de artes y oficios tal como podemos apreciar en la distribución de talleres diversos en el plano de Vespignani. En la actualidad, el colegio es de gestión privada de tipo confesional, ajustado a las demandas de los sectores medios de la ciudad. El complejo escolar atendía en 2015 a alrededor de 1.400 estudiantes de los

niveles primario y secundario, y ejercían en él un centenar de docentes. Se considera uno de las instituciones más importantes de la capital provincial.¹⁰⁸

66.- Colegio San José. Rosario. (1917-1922). R

En el Archivo Central Salesiano de Buenos Aires se guarda una tarjeta postal que en el anverso muestra el grabado de un dibujo en tinta sepia de un proyecto firmado por Ernesto Vespignani, con el siguiente epígrafe:

“PROYECTO DEL NUEVO TEMPLO DE MARÍA AUXILIADORA Y
FRENTE DEL COLEGIO SALESIANO ‘SAN JOSÉ’ EN LA CALLE
INFEPENDENCIA – ROSARIO DE S. FE”

Los salesianos llegaron a Rosario en 1890 y se instalaron en una casa en las actuales calles Laprida entre San Juan y Mendoza, hasta que en 1894 pudieron adquirir un terreno a 30 cuadras hacia el norte, en las actuales España entre Salta y Jujuy. Como es costumbre en las fundaciones salesianas, la propiedad se ubicaba en el tejido urbano pero desplazada del casco histórico o del centro neurálgico de la ciudad.

Un primer edificio fue proyectado por el ingeniero Antonio Micheletti, con la construcción a cargo de José Ferrazzoni. Finalmente, en 1895 se inauguró un brazo de todo el proyecto edilicio que consistía en un cuerpo de 55 x 12 metros de profundidad. Meses después se inició la construcción de dos brazos más del edificio, uno de 34 y otro de 14 metros de longitud, ambos con 7 metros de profundidad, y en 1900 se confió al constructor Luis Petroni la realización de un plano definitivo de todo el conjunto.

En 1916 se comprobaron deterioros y materiales precarios en el conjunto edilicio, tales como los describía el presbítero Domingo Sorasio, rector del colegio, al Inspector Vespignani:

“Hay una sola clase abrigada; las demás parecen [otras] tantas heladeras. El primer grado, que está junto a la capilla, por la parte que da al corredor que va a la misma, tiene sólo el tabique alto un par de metros y luego está todo abierto, y con el frío que hace dan lástima esos niños.

Las de los externos y el estudio tienen sólo techos de cinc con cielo raso de tablas abiertas, y es imposible que se pueda formar un ambiente soportable.” (Bruno, 1984, T. III, 177-178).

Cayetano Bruno (1983, T.II, 171) publica una fotografía del antiguo colegio en la esquina de las calles España y Salta. Se trata de una construcción de sencillas características constituida por un edificio de frente continuo de una

¹⁰⁸ Fuente: Diario La Gaceta de San Miguel de Tucumán del 1-7-2015: “En el Tulio se viven días de fiesta: cumple 90 años.”

sola planta de ladrillo sin revocar, modesto basamento y remate aterrazado. El edificio muestra una sucesión de aventanamientos rectangulares.

Ernesto Vespignani recibió el encargo de proyectar un nuevo edificio en 1917. La obra se inició en 1920, y dos años más tarde se pudieron inaugurar los cuerpos más importantes del flamante complejo. El impacto del nuevo colegio en la comunidad fue importante, a tal punto que los medios de la época daban testimonio. El diario La Capital del 26-11-1921 lo elogiaba así:

“La elegante galería cerrada y llena de luz que ocupa el piso alto al lado del grandioso salón de estudio, será destinada al museo escolar, gabinete y exposición de trabajos que se hacen en los talleres del establecimiento.

A la planta baja corresponden las aulas escolares, el locutorio y las reparticiones de la dirección y la administración del colegio, las que dentro de poco se trasladarán del antiguo local que ocupan sobre la calle España.” (citado por Bruno, 1984, T.III, 183).

El nuevo conjunto presenta la tipología propia de los edificios escolares de Vespignani, un estilo *palazzo* renacentista con basamento marcado, dos niveles y remate aterrazado. Revestido con ladrillo en la planta y el primer nivel, deja una larga faja a manera de friso en el remate aterrazado.

En las esquinas presenta fajas verticales en forma de dentadas sin revestir, de ladrillos, a manera de cadenas esquineras como en los *palazzi* del renacimiento, pero en este caso el revestimiento no presenta demasiado volumen, más bien es casi plano. Una fotografía aérea publicada por Bruno (1983, T.II, 173) deja ver un edificio que ocupa la manzana completa que surge de las calles Roca, Jujuy, España y Salta.

Se aprecian un gran acceso de mayor altura que da a la calle Jujuy, y la iglesia en la esquina de Salta y Roca. El conjunto ofrece dos grandes patios que ocupan un cuarto de manzana cada uno, y en la otra mitad de la manzana otro patio al costado de la iglesia.

67.- Colegio-Talleres Don Bosco. Montevideo. R

En el Archivo Central Salesiano de Buenos Aires se halló una postal simple que tiene en su anverso un grabado con el siguiente epígrafe:

“PROYECTO DE AMPLIACIÓN DE LOS TALLERES
DON BOSCO-MONTEVIDEO”

La imagen que se observa es la de un edificio con un gran cuerpo, cuatro niveles con una planta baja con pronunciado basamento constituido por vanos con arcos de medio punto que ritman el edificio, dos niveles intermedios con ventanas rectangulares y un ático con aventanamientos geminados que rematan en cubierta aterrazada. Por sus grandes dimensiones y altura, el conjunto resulta inusual.

En la fachada se distribuyen -a cada lado del acceso que está en el eje de simetría-, 15 arcos. El cuerpo es rectangular, de modo que el edificio tiene ocho arcos de fondo. En el eje de simetría y sobre el acceso se levanta una torre con reloj. El edificio tiene la apariencia de un gran *palazzo* renacentista. El reverso del grabado está impreso con los espacios adecuados para enviar una tarjeta postal.

La obra actualmente en pie en el llamado Cordón, Parque Rodó en la calle Maldonado 2125 de Montevideo, es de iguales características al dibujo de Vespignani de la postal referida, aunque muestra ampliaciones posteriores, ya que al parecer hoy ocupa la manzana completa. En la actualidad se lo conoce como "Talleres Don Bosco", aunque además de talleres, salones, iglesia, teatro y oficinas, alberga dependencias públicas del municipio de Montevideo.

68.- Colegio Domingo Savio. Santa Rosa. La Pampa. (1924-1926). B

Este colegio no figura, hasta el momento, en ninguno de los listados de obras de Vespignani, de manera que lo incorporamos a esta investigación. En 1915 se establecieron en Santa Rosa las hermanas de la congregación, y un año después surgió el interés de fundar un colegio para varones. La idea del padre José Vespignani de que además contuviera una escuela de Artes y Oficios atrasó algunos años la obra. Se decía que había un potencial de 1.500 niños en edad escolar, y que apenas se atendían 40 en el oratorio salesiano.

Ernesto Vespignani envió los planos en 1924, y hacia 1926 ya estaba casi totalmente inaugurado. Cayetano Bruno (1993, T V. Parte II, 262-263) cita críticas en épocas de su edificación, cuestionamientos inéditos a la obra de Vespignani:

“Fabricada en el corazón de un médano, rodeada por médanos en sus cuatro costados... Aislada: un monumento al ladrillo sin comodidades, pésimamente orientada, de manera que recibe todos los vientos... El dormitorio es una verdadera heladera o un horno según la estación... El estudio es un estrecho corredor, incómodo vuelto al sud: otra heladera. Tenemos un aislamiento casi completo. No llega al colegio casi nadie, a no ser alguna lavandera o pordiosero. Ex alumnos, contados. Oratorio, muy pobre y reducido. Externado, misérrimo.”¹⁰⁹

73.- Colegio Salesiano. Las Piedras. Uruguay. R

Las Piedras es una ciudad dependiente del departamento de Canelones que tenía 71.000 habitantes en 2007, según el censo realizado por el Instituto Nacional de Estadística (INE) uruguayo. En la época de la llegada de los salesianos, la localidad no superaba los 7.000 habitantes.

¹⁰⁹ ACS, Bs. As. Obras Caja Santa Rosa 612.5.

El proyecto original de Vespignani se muestra en una postal que se atesora en el Archivo Central Salesiano de Buenos Aires. Se aprecia el grabado de un dibujo impreso en tinta sepia que ofrece el colegio de tres plantas y la iglesia en un extremo, y que describimos aparte. La postal lleva el siguiente epígrafe:

“COLEGIO SALESIANO
SAN ISIDRO
LAS PIEDRAS-URUGUAY“

La iglesia de la referida postal estaba integrada al edificio escolar en uno de los extremos, pero no llegó a construirse y la describimos en el apartado correspondiente a proyectos no realizados. El proyecto del colegio, contiguo a la iglesia, es de tres niveles con una estética semejante al colegio San Francisco de Sales de Almagro en la Argentina. El frente sobre la actual avenida de las Instrucciones del Año XIII, muestra 18 tramos divididos por 17 pilastras revestidas de ladrillos. En cada tramo se abre una ventana de arco carpanel en el nivel inferior, una ventana rectangular en el primer piso y pequeñas ventanas geminadas en el último. El pabellón tiene marcado basamento y cornisa que aparenta remate aterrazado, aunque se trata de un disimulado techo a dos aguas.

En la actualidad, el colegio muestra vestigios del proyecto de Vespignani en la planta baja, pero en los demás niveles fue continuado con recursos más económicos y de factura menos profesional. El segundo nivel no fue realizado y algunos tramos fueron terminados *ad libitum*, de acuerdo con criterios meramente utilitarios.

78.- Monumento a Don Bosco en Bernal. (1916). L

En el Archivo Central Salesiano de Buenos Aires se halló una postal que tiene en su anverso una fotografía en blanco y negro con este epígrafe:

“A MARÍA SANTÍSIMA AUXILIADORA Y A SU APÓSTOL EL VBLE.
DON BOSCO, EN SU CENTENARIO
(EN EL MEDIO LA FOTOGRAFÍA)
MONUMENTO – HOMENAJE
en la Escuela Normal Salesiana de Bernal
(Incorporada a la Escuela N. de la Nación)
RECUERDO DE SU INAUGURACIÓN
Diciembre de 1916.”

El monumento que se muestra en la fotografía es en realidad una construcción a manera de kiosco o refugio, con techo a dos aguas, que se abre en un gran arco de medio punto apoyado en pequeñas columnas de estilo bizantino que a su vez se apoyan en un ancho basamento. Las paredes laterales de la construcción están horadadas con aberturas con arcos de medio punto que no llegan al suelo sino hasta el mismo nivel de basamento, en donde se apoyan las columnas bizantinas.

Dentro del refugio se halla un pequeño busto de Don Bosco sobre un alto pedestal, y en el fondo de la construcción -acompañando la estructura de medio cañón del interior-, se exhibe un gran relieve de María Auxiliadora con el niño Jesús y secundada, a ambos laterales, por ángeles custodios. Al parecer (la foto es en blanco y negro), la construcción es bricroma con ladrillo a la vista y piedra blanca al estilo del neorrománico sencillo y contundente propuesto por algunos edificios de Camilo Boito. En el reverso está impreso el espacio adecuado para enviar una tarjeta postal.

80.- Parroquia María Auxiliadora. Mendoza. (1906). R Demolida ¿?

La ciudad de Mendoza tiene 115.000 habitantes en la actualidad y es la capital de la provincia homónima, en la región argentina de Cuyo. Los salesianos llegaron a Mendoza en 1892, cuando la ciudad contaba con sólo 28.500 habitantes. Como lo hicieron habitualmente, se ubicaron en un lote sobre una calle distante del casco histórico y fueron adquiriendo el resto de las propiedades que componían la manzana constituida por las calles Córdoba, La Rioja, Salta y San Luis, a unas quince cuadras de la plaza Independencia, en el centro de la ciudad. Entre 1892 y 1894 se realizaron algunas modestas construcciones. Cayetano Bruno (1983, T. II, 183 a 185) publica dos fotografías del exterior y del interior de la

“antigua iglesia de María Auxiliadora”.

Por fuera es un edificio con techo a dos aguas con una pequeña espadaña en la cumbre. Por dentro se trata de una planta salón en cuyo ábside se deja ver un retablo de reminiscencias góticas coronado por la imagen de María Auxiliadora. El resto del espacio muestra cierta sobrecarga decorativa. Bruno reseña quejas del inspector Vespignani sobre problemas económicos y de espacio, hasta que en 1905 se adquirió una importante propiedad en la esquina en las calles Córdoba y La Rioja. Allí se comenzó a construir en 1906 la nueva capilla de María Auxiliadora, concluida al año siguiente.

En una tarjeta postal que se atesora en el Archivo Central Salesiano de Buenos Aires se muestra un dibujo impreso en tinta verde olivo con el siguiente epígrafe:

“PROYECTO DEL NUEVO FRENTE DEL COLEGIO DON
BOSCO. CALLE CÓRDOBA 217 - MENDOZA“

En la imagen se aprecia un conjunto edilicio de marcada monumentalidad constituido por dos módulos; un cuerpo correspondiente al edificio escolar que describimos aparte, y otro que retrocede de la línea municipal, es de mayor altura y corresponde a la iglesia.

Se trata de un edificio tripartito de reminiscencias neogóticas o tardorrománicas que expresa la nave central y las laterales en la fachada y está dividido por cuatro pilastras que culminan en agujas. Las dos pilastras que configuran el cuerpo central crecen en altura y coronan, delimitándolo, el techo a dos aguas. En la cumbre se luce una imagen de María Auxiliadora. Las otras dos

pilastras delimitan los cuerpos correspondientes a las naves laterales, que son de menor altura. En lugar de rosetón, se muestra una gran ventana de arco de medio punto con tracería que incluye rosetón superior y ventanas lanceoladas inferiores. A ambos costados del cuerpo central, en los cuerpos menores que expresan las naves laterales, las ventanas son de directriz vertical compuestas por pequeño rosetón o ventanas geminadas lanceoladas. La iglesia tiene tres accesos a la nave central y a las laterales. Carece de campanario y está ubicado hacia la esquina de las calles Córdoba y La Rioja.

Probablemente la “capilla María Auxiliadora, Mendoza” que figura en el listado de iglesias del obituario salesiano publicado con motivo del fallecimiento de Ernesto Vespignani en el periódico “El Templo de San Carlos” de 1925, refiera a este proyecto posiblemente demolido y hoy reemplazado por una iglesia de estética posconciliar.¹¹⁰ De todos modos, no estamos seguros de que el edificio anterior demolido de 1907 corresponda al proyecto dibujado por Vespignani que reseñamos en la postal. La duda surge porque Cayetano Bruno (1983, T. II, 185) describe las dimensiones de la nueva iglesia de modestas medidas: 8 x 12 metros, dimensión que no se corresponde con la iglesia monumental que describimos en la postal hallada.

82.- Colegio Gral. Benito Nazar. Río de Janeiro 1771. Bs. As. (1913). R

Una postal hallada en el Archivo Central Salesiano de Buenos Aires muestra un fotograbado en color sepia de un colegio de características neorrenacentistas, con este título en la parte superior izquierda del impreso:

“ESCUELA: GENERAL BENITO NAZAR
Río de Janeiro 1771, B. Aires.”

La postal lleva la firma, en la parte inferior derecha, de

“PBRO. ERNESTO VESPIGNANI, ARQUITECTO”.

El diseño de Vespignani muestra cuerpo de acceso central en la mitad de la cuadra en eje de simetría de dos niveles con gran puerta con escalinata y aventanamientos lobulados estilo gótico a ambos lados del acceso. A cada lado del cuerpo de acceso se despliegan dos tiras de ventanas con arcos escarzanos de casi equivalentes dimensiones a cada lado, que albergan las aulas y que sólo se ofrecen a nivel planta baja con remate aterrazado.

La obra escolar es atípica en el corpus vespignaniano; al no tener iglesia que acompañe el conjunto, la libertad de composición tal vez se relacione con que el comitente no fue la congregación salesiana sino una asociación civil de beneficencia laica, la “Obra de la Conservación de la Fe”, entidad que luego transfirió el colegio a la congregación religiosa de los Hermanos del Sagrado Corazón en 1956. El edificio de Vespignani fue demolido ente los años 1976 y

¹¹⁰ Seminario Parroquial “El Templo de San Carlos”. Año XXII, n. 2384 del 14 de febrero de 1925., pg. 2.

1986, y reemplazado por un edificio de características racionalistas de inferior calidad, y que actualmente funciona en la avenida Estado de Israel 4230.

83.- Iglesia de María Auxiliadora. La Paz. Bolivia. R ¿?

En la actualidad, en el mismo solar se eleva una iglesia obra del ingeniero Vittorio Aloisio del año 1946, de marcadas características *art decó*. No pudimos obtener información hasta la fecha acerca de si la obra de Aloisio reemplazó a la de Vespignani previa demolición, o si el proyecto nunca fue ejecutado.

86.- Iglesia de los Salesianos en Tucumán. (1916). L

Sólo se construyó la cripta con planos de Vespignani. El resto del edificio se culminó en el siglo XXI. En el Archivo Central Salesiano de Buenos Aires se identificó una postal doble con un grabado de un dibujo en tinta sepia de una iglesia y un colegio en la parte superior de la postal, y el dibujo de un plano de un edificio educativo con colegio en su parte inferior. La composición lleva la firma de “P. Ernesto Vespignani, arq”. Entre ambos dibujos se ubica un epígrafe que dice:

“COLEGIO SALESIANO ‘GENERAL BELGRANO’ DE ARTES Y OFICIOS
TUCUMÁN”

Según el dibujo superior y el plano inferior, la iglesia ocuparía la esquina del conjunto, al parecer la de las calles Mitre y Córdoba, con el frente dando a Mitre.

Se trata de un edificio de campanario único central que termina en cupulín piramidal estilizado, y base con triple acceso. El acceso principal que forma parte del cuerpo del campanario, avanza y parece expresar la nave central, y los accesos laterales las naves menores. La planta de la iglesia parece de cruz latina con seis aventanamientos de cada lado ritmados por pilastras. En el celestorio se abren óculos circulares. La iglesia presenta una altura pronunciada respecto de los cuerpos de los edificios escolares, triplicando por ejemplo la altura del campanario a los edificios aledaños. El colegio ocupa el resto de la cuadra y es de dos plantas. La imagen inferior es un plano que refiere al colegio Manuel Belgrano, hoy denominado Tulio García Fernández, que ya hemos caracterizado en el apartado dedicado al colegio homónimo.

Ernesto Vespignani llegó a Tucumán en 1918 para elaborar los planos del edificio escolar adjunto a la iglesia que sí se terminó exitosamente (Bruno, 1989, T. IV, 371). Con respecto a la iglesia, lo único que se logró construir tardíamente, a partir de 1948 y con planos de Ernesto Vespignani, fue la cripta que en la actualidad es un “Centro Cultural” denominado “Espacio Cripta”. La página web del lugar indica:

“La Cripta funcionó como Iglesia hasta el año 1962, cuando las napas freáticas inundaron el edificio. El agua se mantuvo en un nivel de dos metros durante casi 40 años. En el año 2008, desalojado el líquido a través de un sistema de bombeo, las

autoridades de la institución Salesiana deciden reabrir el templo bajo la denominación de Espacio Cripta, asumiendo un nuevo perfil: un espacio destinado a la exhibición de propuestas artísticas dirigidas a un público amplio y diverso. En esta instancia, la acción del colectivo artístico Cúmulo en el espacio tuvo un papel relevante. Tecnología, arte y religión, identidad difusa –en el sentido de múltiple y heterogénea–, vocación de inclusión, exploración de la periferia e interacción con el espacio (físico y social) configuran el ADN espiritual de Espacio Cripta y sus emanaciones artísticas.”¹¹¹

Durante el tiempo que la iglesia permaneció inconclusa, la parroquia funcionó en el teatro del colegio ubicado hacia la esquina de Mitre y San Juan. En la década del 90 se retomaron las obras con proyecto de la arquitecta Ana Etkin, de la provincia de Córdoba.¹¹² Entre 2003 y 2006 se culminó el edificio de aspecto moderno orgánico, con techo abovedado, y la totalidad del templo se inauguró en 2014.

87.- Iglesia del Colegio Ángel Zerda. Salta. (1911). L

Probablemente la “Iglesia Anexa Colegio Salesiano, Salta” que figura en el listado de iglesias del obituario salesiano publicado con motivo del fallecimiento de Ernesto Vespignani,¹¹³ se trate de la iglesia de María Auxiliadora proyectada para el Colegio Ángel Zerda de Salta, finalmente no construida. En una postal atesorada en el Archivo Central Salesiano de Buenos Aires se muestra un dibujo en tinta sepia constituido por un conjunto edilicio integrado por el colegio y la iglesia. La postal luce el siguiente epígrafe:

“PROYECTO DEL NUEVO TEMPLO DE MARÍA AUXILIADORA Y
FRENTE DEL COLEGIO SALESIANO “ANGEL ZERDA” EN LA
CALLE CASEROS – SALTA”

La iglesia es de cierta monumentalidad respecto del edificio, ya que lo triplica en altura y se ubica en el extremo izquierdo hacia la esquina de la calle Caseros y Simón Bolívar. La iglesia de Vespignani es de campanario único central de marcada verticalidad, al estilo del templo de San Carlos de Almagro. La fachada expresa la nave central, y las laterales cada una con sus puertas de acceso. La central es porticada a manera de marquesina, con remate en gablete. Hay una gran ventana de arco de medio punto y de marcada verticalidad en el cuerpo que corresponde al campanario central, y luce un pequeño rosetón. La torre tiene ventanas con persianas a manera de tornavoz. Al parecer es de planta de cruz latina porque se deja ver un transepto y en el crucero un cimborrio de planta octogonal, a la manera de San Carlos de Almagro.

¹¹¹ Sitio web consultado el 27-5-2016 <http://espaciocripta.blogspot.com.ar/>.

¹¹² Diario La Gaceta de Tucumán del 1-7-2015.

¹¹³ Seminario Parroquial “El Templo de San Carlos”. Año XXII, n. 2384 del 14 de febrero de 1925., pg. 2.

La iglesia proyectada por Vespignani no se llegó a realizar como erróneamente suele figurar en distintos listados. El templo hoy erigido es un edificio de estilo neocolonial algo desproporcionado, con torre campanario único a la derecha que se eleva en el mismo solar en donde debería estar la iglesia no realizada por Vespignani.

El interior de la iglesia, hoy llamada “capilla de María Auxiliadora”, no tiene nada que ver con el frente; más bien posee las características de un gimnasio o salón de actos en donde se distribuyen sin orden ni concierto retablos, altar y bancos de madera más acordes con una iglesia vespignaniana que con el feo salón en el cual se dispersan.

88.- Parroquia de San Francisco de Sales en Puerto Deseado. L

La iglesia construida y erigida en la actualidad es la parroquia Nuestra Señora de la Guarda a cargo de los salesianos, y cuyo campanario es un faro (Faro Beauvoir). En el Archivo Central Salesiano hay una postal con la imagen de un dibujo a una tinta con una iglesia diferente de más modestas dimensiones. El epígrafe de postal dice:

“PROYECTO DE IGLESIA PARROQUIAL
DE SAN FRANCISCO DE SALES
EN PUERTO DESEADO.
Territorio de Santa Cruz.”

La iglesia del grabado tiene campanario central con un solo acceso de arco de medio punto con archivoltas a manera románica, pequeño rosetón y torre de dos niveles, en el primero ventana con arco de medio punto y tornavoz y en el segundo pequeña ventana con coronamiento piramidal de acusada pendiente. La construcción parece de piedra, con cadenas esquineras, guardas y aventanamientos pequeños de medio punto en los laterales del edificio. La presencia de dos pequeñas ventanas a ambos lados del acceso sugieren corresponder a las naves laterales, que serían tres. La imagen de esta postal es igual a otra que también se encuentra en el mismo archivo, con el epígrafe

“TEMPLO VOTIVO S. ANTONIO B. AIRES
HOMENAJE POPULAR
EN EL CINCUENTENARIO DE LA OBRA DE DON BOSCO”

89.- Colegio Don Bosco en Mendoza capital. Calle Córdoba 217. L

En la actualidad se presenta un edificio escolar salesiano de características racionalistas. Sin embargo, en una tarjeta postal que se atesora en el Archivo Central Salesiano de Buenos Aires se muestra un dibujo impreso en tinta verde olivo con el siguiente epígrafe:

“PROYECTO DEL NUEVO FRENTE DEL COLEGIO DON
BOSCO. CALLE CÓRDOBA 217 – MENDOZA.”

La iglesia de la referida postal ya ha descrita en la parte correspondiente a iglesias proyectadas por Vespignani. El colegio, que avanza hacia la calle dejando a la iglesia con una vereda más ancha a manera de atrio, está constituido por un edificio de dos plantas. El frente ofrece un basamento y los dos niveles están constituidos por una serie de aventanamientos simples rectangulares de directriz vertical. Pareciera expresar dos accesos; uno a la mitad de la cuadra con un portal que se distingue del resto del edificio por lucir un coronamiento rectilíneo a manera de pequeña torre con almenas, y otro hacia la esquina opuesta a la de la iglesia, donde el coronamiento es rectilíneo pero carece de la pequeña torre y sí ofrece ventana termal. No sabemos si el proyecto se llevó adelante o si se demolió para reemplazarlo por el edificio actual, de inferior calidad estética y material.

90.- Iglesia de San Isidro en las Piedras. Uruguay. L

En la actualidad se presenta una iglesia de carácter ecléctico con doble campanario que, al parecer, no tiene relación alguna con la estética de Ernesto Vespignani y además no está en la misma ubicación proyectada por el salesiano. En efecto, la iglesia hoy presente está sobre la calle Lavalleja, casi esquina avenida de las Instrucciones, del Año XIII, y el proyecto de Vespignani ubicaba la iglesia en la última calle citada pero hacia la esquina de la calle Garibaldi.

La iglesia de San Isidro Labrador actualmente erigida es, en realidad, un edificio mucho más antiguo a la llegada de los salesianos. Se trata de una de las obras religiosas más importantes del Uruguay en cuanto a monumentalidad, y es obra de los catalanes Fongibell y Mayol (Barrios Pintos, 1981, T.I, 55). La iglesia referida fue iniciada en 1855 y terminada en 1868. No se comprende bien por qué Vespignani proyectó una iglesia a la vuelta de la esquina cuando los salesianos ya estaban a cargo de la parroquia mencionada.

El proyecto eclesiástico de Vespignani se muestra en una tarjeta postal que se atesora en el Archivo Central Salesiano de Buenos Aires. En la imagen se aprecia el grabado de un dibujo impreso en tinta sepia de un colegio de tres plantas que describimos aparte, y la iglesia en un extremo. La postal lleva el siguiente epígrafe:

“COLEGIO SALESIANO
SAN ISIDRO
LAS PIEDRAS-URUGUAY”.

La iglesia de la referida postal estaba integrada al edificio escolar en uno de los extremos, y el dibujo muestra una iglesia más pequeña que la actual y de claras líneas neogóticas. En la fachada hay un único acceso de doble puerta con pilastras y gablete decorativo, y exhibe un pequeño campanario que es casi como una aguja que secunda a dos agujas menores. EL costado de la iglesia muestra cinco aventanamientos laterales que ritman en tramos la

extensión de la única nave. El techo es a dos aguas y la apariencia modesta y refinada.

91.- Santuario Nuestra Señora de Itatí en Corrientes. R

Con frecuencia se atribuye el actual santuario de Nuestra Señora de Itatí a Ernesto Vespignani, pero en realidad el proyecto ejecutado es de 1950, basado en uno de 1937 atribuido al arquitecto Felipe Bergamini, con dirección de obras de Pedro Azzano (Petriella, 1979).

El primer proyecto fue efectivamente dibujado por Vespignani, pero la muerte del salesiano y posteriores desafortunadas circunstancias retrasaron las obras de diseño y ejecución del santuario. En el Archivo Central Salesiano se atesoran imágenes diversas del proyecto de Vespignani y una postal con un dibujo sin firma que aparenta ser el proyecto original de su autoría.

Se trata de una construcción de estética barroca con doble campanario frontal y acceso mediante una gran arcada de medio punto a manera de arco cobijo. Remata la fachada un coronamiento con curvas y contracurvas fantasiosas, y se sugiere una planta de cruz latina con campanario con linterna hacia el final. En el anverso de la postal figura una cartela superior con guardas apergaminadas, que dice:

“SANTUARIO DE N. SEÑORA DE ITATI -CORRIENTES-”

El epígrafe inferior repite el texto informativo superior aclarando que se trata de una perspectiva. Miguel González Azcoaga, presidente del Instituto de Investigaciones Históricas y Culturales de Corrientes, asegura:

“El proyecto Vespignani era realmente interesante, no por la monumentalidad en sí de la obra, sino por el estilo neocolonial que se le imprimiría en un momento de ‘restauración nacionalista’ y reivindicación del pasado hispanoamericano, proyecto que se ajustaba así a los orígenes históricos de la vieja Reducción Franciscana. Lastimosamente, la muerte de Vespignani en 1925 retrasó sensiblemente la obra, al mismo tiempo que el padre Zoni era trasladado de Itatí, perdiéndose con su partida a uno de los más entusiastas propulsores del proyecto.”¹¹⁴

Posteriormente fueron convocados, sucesivamente, los ingenieros Miguel Berón de Astrada y Walter Durando sin que se avanzara con ninguna propuesta, hasta que en 1938 se iniciaron las obras proyectadas el año anterior por el arquitecto Felipe Bergamini y el ingeniero Pedro Azzano. Según González Azcoaga,

“el nuevo proyecto ejecutado ofrece un estilo renacentista tardío, con dimensiones ciertamente notables, en una época histórica mundialmente identificada con los totalitarismos y la guerra que,

¹¹⁴ Diario La República del 16-7-2007: “El Santuario y la Basílica de la Virgen cumplen 57 años”.

no obstante, no cegaron el proyecto, cuyo mayor empuje se logró entre 1938 y 1950”.¹¹⁵

92.- Templo de “La Victoria”(La Merced). Tucumán. R

Una postal hallada en el archivo Central Salesiano de Buenos Aires muestra un templo de doble campanario ecléctico de similares características al proyecto de la Catedral de La Paz, Bolivia, de Ernesto Vespignani. El edificio actual efectivamente erigido en Tucumán es también ecléctico, pero del año 1947, proyectado por el arquitecto Manuel Luis Graña (1916-1991).

93.- Capilla de Alta Gracia. Córdoba. (1924). B

Esta obra no figuraba en ninguna lista anterior a la que presentamos. Hallamos por primera vez una referencia a este proyecto en Cayetano Bruno (1989, T.IV, 401), donde detalla:

“Estando ya todo en regla, enviaba el padre Ernesto Vespignani al padre Tantardini, desde Buenos Aires, en julio siguiente [1924], el plano de la casa. De 40 metros por 12 sobre la calle Moreno, distante 8 ó 10 metros de ésta última, mirando hacia el norte. Se dejaría terreno para la futura capilla de 27 metros por 13.”

El historiador publica en la misma obra una fotografía de un edificio de planta baja y primer nivel constituido por cinco arcos de medio punto en el nivel del suelo a manera de galería, y otros cinco arcos para otra galería en el primer nivel. El edificio tiene un coronamiento estilo barroco que le imprime al conjunto una estética neocolonial. Hay un mirador del lado izquierdo, en un segundo nivel.

94.- Basílica de Luján (Intervención bóvedas de cemento armado). R

La basílica de Nuestra Señora de Luján es considerada la iglesia más representativa e importante de la Argentina. Se trata de un proyecto de Ulrico Curtois que se edificó entre 1887 y 1935 con la participación de numerosos y destacados profesionales a lo largo del tiempo. Se estima que Ernesto Vespignani participó en la construcción de la nave principal de la obra, realizando las bóvedas de cemento armado. En el Archivo Central Salesiano se pueden apreciar algunas fotografías que dan testimonio de andamios, cerchas y armaduras apropiadas para ese tipo de construcciones.

96.- Iglesia de Mater Misericordiae. Remodelación frente. (1915). W

En la segunda mitad del siglo XIX, dos iglesias concentraban la atención de los inmigrantes italianos en Buenos Aires: la iglesia de San Juan Evangelista en la Boca, edificio de 1872, y la Iglesia de *Mater Misericordiae*, del año 1870. Esta última fue llamada en su época como “capilla de los italianos”. Hugo Wast

¹¹⁵ Ibidem nota anterior.

(1948 b) en su biografía de José Vespignani la menciona como una de las obras de su hermano Ernesto.

La Iglesia de Mater Misericordiae ubicada en la calle Moreno 1687 fue el primer asiento que tuvieron los salesianos al llegar a la Argentina en 1875 y que, luego de sucesivas ampliaciones, remodelaciones y adquisiciones de terrenos, hoy forma parte de un complejo salesiano en la misma manzana que contiene al colegio Don Bosco, a la vuelta sobre la calle Solís 252.

Ni la iglesia ni el colegio actual fueron proyectos de Ernesto Vespignani; la iglesia porque es anterior a su llegada a la Argentina, y el colegio porque se construyó luego de su muerte y es de estilo *art decó*. La Iglesia data de 1870 y el colegio tuvo dos proyectos; uno, del arquitecto Luis Petrone, es de 1898 y, al parecer, fue demolido, y el edificio actual, de estilo *art decó*, es de los años '30. Sin embargo, Vespignani será autor de una importante remodelación del templo, como analizaremos a continuación.

Según el presbítero Raúl Entraigas (1969, T.I, 37), la fundación de la iglesia es consecuencia de una cadena de acontecimientos que responden a la tradición oral más que al dato documentado. Se dice que el inmigrante savonés Francisco Bozzano

“recibió el encargo de Juan Manuel de Rosas de hacerle unas macetas para su jardín. El italiano se esmeró en hacerlas a pedir de boca. Terminadas que fueron, las pintó de celeste y se las llevó al dictador. Cuando éste vio el color que era característico de los unitarios, se puso furioso. Creyó que era un desafío del buen Bozzano. Y éste fue a dar con los huesos a la cárcel”.

Se dice que el preso se puso en manos de la virgen de Mater Misericordiae, patrona de Savona, su ciudad natal, y obtuvo la libertad. Más tarde, en agradecimiento a la virgen, decidió difundir la devoción en Buenos Aires trayendo una imagen pintada de Savona que se expuso en la basílica de Santo Domingo.

La devoción fue en aumento y se constituyó, en 1855, la Cofradía de *Mater Misericordiae*, trasladando su sede de Santo Domingo a la capilla de San Roque. Pero las procesiones devocionales a la virgen se vieron interrumpidas por la epidemia de fiebre amarilla, y la cofradía se trasladó a la primera iglesia de San Nicolás de Bari. En vista de tantos traslados, la cofradía le pidió permiso al arzobispo para construir su propia sede, a la que deseaban poner al servicio de todos los inmigrantes de su mismo origen. Por eso pidieron que se demonimara “*Chiesa degli italiani*”. Por fin, se dio la posibilidad de comprar un terreno que perteneciera al general Tomás Guido (1788-1866), y que es la actual ubicación.

El edificio fue inaugurado en 1870 con planos del profesor Emilio Rosetti (1839-1908). Resulta de interés detenernos en la figura olvidada por nuestra historiografía local de quien fuera predecesor de Vespignani, aunque nacido en su misma región. En efecto, según datos del Archivo Histórico Municipal de

Forlimpopoli y de la *Fondazione Ítalo-Argentina*, Emilio Rosetti fue un destacado ingeniero y matemático nacido en la ciudad de Forlimpopoli, en la Romagna italiana.

Rosetti llegó a la Argentina luego de realizar estudios de arquitectura en Bolonia y de ingeniería en Turín, donde presentó una tesis sobre el diseño de una locomotora de carga. Luego de recibirse en 1864, recibió una oferta del rector Juan María Gutiérrez para hacerse cargo en la Argentina de una cátedra en el departamento de Ciencias Exactas de la Universidad de Buenos Aires. En 1872 fundó la Sociedad Científica Argentina, realizó numerosas publicaciones y contribuyó al desarrollo del ferrocarril trasandino y a la edificación de numerosas obras en nuestro país. Además de la iglesia de *Mater Misericordiae*, proyectó la iglesia y la municipalidad de San Martín, en la provincia de Buenos Aires, el monumento a Vélez Sarsfield en Recoleta y obras hidráulicas y portuarias de importancia. Regresó a Italia en 1889.

Para la iglesia de *Mater Misericordiae*, Rosetti diseñó una fachada de influencia palladiana que tenía un frontón completo (que luego fue interrumpido) y está apoyado en dos pares de columnas jónicas adosadas, sin estrías. Las bases de las columnas están a su vez apoyadas en altos pedestales que flanquean el acceso. Según Schenone (2006, T.2 Primera parte, 61 y 62),

“originariamente tanto el tímpano como el entablamento eran rectos y debajo de la superficie del intercolumnio había una representación de la patrona del templo enmarcada en un cuadrado”.

El acceso original consistía en una entrada de doble puerta recuadrada por un dintel sobre el cual estaba el cuadro con la imagen de la misericordia. El frente original recordaba la apariencia de la Iglesia de *San Giorgio Maggiore* en Venecia, de 1575, de Andrea Palladio, y cuya fachada fuera completada por Vincenzo Scamozzi en 1610.

La fachada actual es el resultado de una intervención de Ernesto Vespignani en 1915, que consistió en interrumpir el frontis en su base para dar espacio a un grupo escultórico que había sido diseñado por Quintino Piana pero nunca llegó a realizarse. En la actualidad, en ese espacio se exhibe un gran mosaico aún sin catalogar que, pese a su importancia y a su refinada confección, no llama la atención de la historiografía, motivo por el cual nos detendremos en él. En efecto, resulta por lo menos extraño que el mosaico no haya sido seleccionado por Héctor Schenone como obra destacada para integrar el catálogo patrimonial que llevó a cabo de la iglesia en el 2006, dada su manifiesta calidad artística, su estilística poco frecuente y sus dimensiones.

El mosaico de la fachada es del destacado artista holandés especializado en la técnica del mosaico Ernst Unertl, que además tiene obras en el interior del país como, por ejemplo, en la provincia de Salta, en la fachada de una desaparecida distribuidora de vinos en las calles Necochea y 20 de Noviembre,¹¹⁶ donde

¹¹⁶ Fuente: Diario El Tribuno de Salta del 25 de agosto de 2013. Nota de Marita Simón: “Tres verdaderas obras de arte que permanecen escondidas”.

reproduce en mosaico tres cuadros del pintor León Gillar relativos a la actividad vitivinícola. Puesto que el edificio salteño es de los años '60, podemos estimar que el mosaico de la Virgen de la Misericordia de la iglesia que nos ocupa se impuso con posterioridad a las remodelaciones de Vespignani, o bien en una etapa juvenil del artista.

El mosaico está formado por tres personajes en composición piramidal, constituido por la Virgen María sobre una piedra flanqueada por un ángel y un pastor. La composición contiene los mismos elementos y personajes que la que se exhibe en la iglesia del *Sacro Cuore* en Savona, pintada en 1877, y que la imagen escultórica de la Virgen que se luce en el interior de la iglesia, en el altar mayor, obra de Antonio Brilla.

La tradición cuenta que la Virgen se le apareció en 1536 a un pastor llamado Antonio Botta en el valle de San Bernardo en Savona, cerca de Génova, en la región de la Liguria, y le dijo: "Misericordia quiero, hijo y no castigo para los pecadores". (Rodríguez, 2003, 161). Debajo de la virgen surge un arroyo que desemboca al pie del conjunto. La Virgen está vestida con manto celeste y túnica blanca y luce coronada y con resplandores que surgen de detrás de todo su cuerpo, y destaca tanto por sus colores brillantes como por sus dimensiones. La coronación de la Virgen es también significativa, ya que fue realizada en 1815 por el papa Pío VII en agradecimiento a la Virgen por su liberación de Napoleón. En 2015, al cumplirse el bicentenario de su coronación, el mismo papa Francisco -quien fuera arzobispo de la ciudad de Buenos Aires-, envió una carta al santuario de Savona:

"En un momento fuertemente dramático de la historia de Europa - afirma- el papa Pío VII, secuestrado por Napoleón y encarcelado en Savona, obtuvo desplazarse al santuario de Nuestra Señora de la Misericordia y formuló el voto de que una vez liberado, habría regresado para coronarla, lo que sucedió el 10 de mayo, y el 24 de mayo instituyó la fiesta de María Santísima 'Auxilio de los Cristianos'. En efecto, la Madre de la Misericordia está siempre cerca y socorre a todos sus hijos que se encuentran en peligro y, como tantos en nuestros días, sufren discriminaciones y persecuciones. Espero, por tanto, que mientras nos acercamos al Año Santo Extraordinario, en toda la Iglesia se haga más profunda y se difunda la entrega a la Madre de la Misericordia que en esta tierra ha dado un signo perenne de su ternura y de su cercanía al pueblo de Dios peregrino en el mundo." (Agencia de Noticias del Vaticano, www.news.va del 10 de mayo de 2015).

El especialista en mariología Emilio Rodríguez (2003,62) afirma que la devoción a la Virgen de la Misericordia es difundida por un grupo de 15 religiosas de la congregación "Hijas de la Señora de Nuestra Misericordia" enviadas por santa María Josefa Roselló en 1875. Sin embargo, la advocación en esta iglesia es anterior, ya que se venera desde 1867, antes de la erección de la iglesia en 1870.

Vespignani modificó el acceso que hoy consiste en un pequeño pronaos apenas sobresaliente con una puerta doble recta coronada por un tímpano curvo en donde se iba a apoyar el grupo escultórico no ejecutado. Debajo del tímpano sobresale un entablamento que, apoyado en dos columnas adosadas de capiteles corintios y fuste liso, enmarcan las puertas de acceso. La fachada se completa con una cruz en el vértice del frontón y dos vasos en los extremos del triángulo. Aún conserva la inscripción *Chiesa Italiana-Mater Misericordiae*.

En la parte posterior del templo se ubica la torre del campanario con remate en cupulín peraltado recubierto de mayólicas celestes y que no se aprecian desde la fachada porque la escala visual no lo permite, y porque se encuentra ahora casi sobre la medianera de un adyacente edificio de renta horizontal. Schenone dice que el campanario se ubica en la parte posterior izquierda del templo siguiendo el ejemplo del santuario de Nuestra Señora de la Misericordia en Savona, pero tal vez el modelo haya sido tomado de la ubicación del campanario de la Iglesia San Giorgio Maggiore en Venecia, antes mencionado.

El edificio es de planta salón de una sola nave cubierta con bóveda de arista con arcos perpiños e iluminada por vanos a modo de lunetos. La bóveda se apoya sobre un entablamento corintio sostenido por tres intercolumnios arqueados que dan lugar a los retablos en cuatro altares laterales que se suman al altar principal en el ábside y el presbiterio.

Un aspecto interesante de esta iglesia es el Retablo Mayor, cuyo autor es el conocido arquitecto turinés Carlo Ceppi, del que Vespignani tomó algunos modelos de iglesia, como por ejemplo la Iglesia del *Sacro Cuore* de Turín para su basílica Nuestra Señora de los Buenos Aires. El altar tiene numerosa variedad de mármoles tallados y taraceados, tal como suelen lucir en las iglesias de Turín, mide 8 metros de alto por 4,90 de ancho y fue realizado por la casa Repetto de Lavagna con diseño de Ceppi.

No lo podemos aseverar, pero posiblemente haya sido el mismo Ernesto Vespignani quien haya encargado el altar a Ceppi, su antiguo maestro turinés, cuando tuvo que remodelar el edificio, ya que en publicaciones posteriores el salesiano destacó al altar como uno de los más importantes de Sudamérica, tanto por su diseño como por la riqueza de sus mármoles.¹¹⁷ Schenone (PAN. T.II primera parte, pg. 272) describe el altar de Ceppi con lujo de detalles:

“Neoclásico, forma un cuerpo prismático-rectangular de elevada altura. Consta de mesa –decorada frontalmente con teoría de pilastras jónicas estriadas-, banco compuesto de tres gradillas que se expanden lateralmente formando un trapecio, y sagrario rectilíneo concordando con la traza general. El cuerpo de una sola calle se alza sobre el estilóbato cuyas bases, cuadrangulares, soportan los pares de columnas pareadas dispuestas en torno del gran nicho que alberga la imagen de la virgen patrona. Cabezas de querubines exornan las enjutas de esta hornacina y coronan los entrepaños. Sobre el entablamento apoya el ático con tímpano

¹¹⁷ Publicación “L’Italia a Luján” del 27-11-1927.

en forma de arco, decorado con el Espíritu Santo irradiante, y timbrado por cruz flordelisada. Vasos de adorno rematan los extremos. El retablo se distingue por la combinación de mármoles negro, rojizo, gris y blanco y por las labores taraceadas que forman guardas con diversos elementos ornamentales. Fue construido por la casa Repetto, de Lavagna (Italia), con proyecto del arquitecto Conde Carlos Ceppi.

Con la nueva liturgia se colocó una mesa de altar exenta, de líneas rectas, decorada con relieve de la Santa Cena flanqueando por pares de pilastras jónicas y efigies talladas de San Pedro y de San Pablo. La mesa, procedente del instituto salesiano de Ramos Mejía, se alza sobre un zócalo y tiene el borde del tablero superior exornado con guirnalda de flores.”

La imagen del altar de la Virgen de la Misericordia es una réplica de la imagen de la que está en el Santuario de Nuestra Señora de la Misericordia en Savona y que es, como mencionamos, obra de Antonio Brilla (1813-1891), importante escultor y pintor de la Liguria de la segunda mitad del siglo XIX, con numerosas obras de carácter religioso en Savona, Génova y otras ciudades. La composición fue tomada en cuenta para la realización del mosaico de la fachada por parte del mosaquista holandés Ernst Unertl.

En una ampliación previa a la intervención de Vespignani se agregaron pinturas de Pío Bianchi en la cuales aparece la coronación de la Virgen de la Misericordia en Savona por parte de Pío VII en presencia de los príncipes de Saboya en el momento histórico en el que el papa se libraba de la cautividad napoleónica.

99.- Reformas en San Benito de Palermo en Paysandú. Uruguay. L

La iglesia es de 1860, pero fue bombardeada y gravemente destruida en el llamado “Sitio de Paysandú” por la artillería del Brasil en 1873. Desde 1881 quedó a cargo de la congregación salesiana y continuó su reconstrucción. Al parecer Ernesto Vespignani realizó importantes terminaciones en el interior y el exterior de la basílica. En el Archivo Central Salesiano de Buenos Aires se atesoran algunas imágenes del templo.

101.- Campanario de la Iglesia del Sagrado Corazón de La Plata. (1913).

Con características románicas y elementos decorativos bizantinos, se suele atribuir su autoría, en forma errónea, a Ernesto Vespignani (Borrazás, Maggi, 2009, 174). Cayetano Bruno informa que la iglesia es de estilo bizantino de tres naves y con una altura de la fachada de 21 metros, con una nave de 47,5 metros de largo por 10 de ancho. La superficie cubierta es de 1.925 m² (1983, T.II, 146-147), y cita al inspector José Vespignani refiriéndose a la obra en 1899:

“Una subvención de la lotería permitió pensar seriamente en la nueva iglesia del Sagrado Corazón. Se tomó el antiguo plano de [Sebastián] Del Piano [salesiano de la inspectoría uruguaya]; y, como quedaba algo reducida, se encargó al señor [Luis] Petroni, [constructor], para que las pudiera ensanchar, dándole las debidas proporciones.”¹¹⁸

Según Bruno, Vespignani sólo diseñó el altar mayor de mármol, aunque la inauguración de la torre se produjo en 1913, tal vez con intervención de este último. La planta es basilical con nave central y laterales. Cubierta interior de bóveda de crucería y exterior de chapa acanalada.

108.- Iglesia de San Francisco de Sales en Almagro. (1900). L

El oratorio de San Francisco de Sales fue una de las primeras fundaciones de los salesianos en Almagro en 1878. Sin embargo, los terrenos para desarrollar las actividades se adquirieron en 1882, y la iglesia se edificó en 1892, antes de la llegada de Ernesto Vespignani a la Argentina. Así describe el oratorio y la iglesia de San Francisco de Sales un texto anónimo de 1895 de la congregación que Cayetano Bruno atribuye al padre inspector José Vespignani:

“La iglesia, que sirve también para el oratorio festivo y que se construyó con este fin, tiene 33 metros de largo y 13,80 de ancho. Es esbelta, bella y de estilo gótico. Frecuentan dicho oratorio más de 1.000 chicos.” (Bruno, 1983, T.II, 56).

La iglesia que se presenta en la actualidad en el mismo lugar, en la avenida Belgrano 3863, es un edificio de carácter neoclásico con fachada con frontón apoyado en pilastras pareadas a ambos lados del acceso, que es una puerta doble con arco de medio punto. Arriba de la puerta, enmarcado por un nicho rectangular de directriz vertical, se ubica una imagen de Cristo con la mano derecha levantada a manera de pantocrátor, y en la izquierda sosteniendo una cruz ligeramente inclinada. La imagen se apoya en un globo terráqueo que emerge de una base que parece decir “Regis Buenos Aires 1900”. En el centro del frontón surge la imagen del ojo de la providencia o delta luminoso.

La fachada de sencillo y casi plano frente neoclásico pareciera evocar, muy modestamente, la fastuosa fachada de la casa matriz de los salesianos en Turín, con frontón monumental apoyado en pilastras pareadas. La descripción realizada en 1895 como iglesia de “estilo gótico” no parece compadecerse del estilo de la fachada actual, que lleva en la entrada el sello de año de 1900. Por otra parte, recordemos que el colegio de San Francisco de Sales actualmente en pie y que se ubica en la misma cuadra de la iglesia, fue el diseñado por Ernesto Vespignani en 1915 y luego sucesivamente ampliado. Estas tres cuestiones -iglesia clasicista actual frente a una versión gótica, fecha explícita en fachada de 1900 y realización de las obras del nuevo colegio a principios de

¹¹⁸ ACS Bs. As. Obras, caja Sagrado Corazón. La Plata 611,9 (Citado por Bruno, 1983 T.II, 146).

siglo XX-, nos permiten atribuir por lo menos una remodelación del templo a cargo del padre Ernesto Vespignani.

109.- Oratorio en barrio San Vicente. Ciudad de Córdoba. L

Hacia 1920 existía un oratorio dominical dependiente del colegio Pío X del centro de la ciudad de Córdoba. En 1921 se pidió que se habilitara una iglesia en aquel barrio obrero, y una donante, Petra Arrejes Rojas de Pera Muñoz, financió la construcción de una iglesia. El presbítero Pedro Tantardini informaba al inspector ese mismo año:

“La misión de San Vicente, según afirmación de los misioneros, es un éxito (...). La iglesia aun como está (sin acabar) es sumamente acústica: se oye perfectamente.” (Bruno, 1983, T.III, 240).

110.- Iglesia de N. S. de la Merced en Victorica, La Pampa. L

Victorica fue fundada en 1882. Existe una iglesia de campanario único central muy modificada a lo largo del tiempo que se relaciona con la presencia salesiana en la provincia de La Pampa, región que estaba a su entero cargo. Hasta 1922 la actividad religiosa permaneció casi inactiva y el colegio cerrado. En 1923 se inauguró el colegio adjunto que poca armonía guarda con la parroquia.

111.- Iglesia de N. S. del Carmen. Trenal. La Pampa. (1911). L

Paraje próximo a Victorica, Trenal fue fundado por el inmigrante francés Alfonso Capdeville en 1901, a causa de desavenencias con vecinos de la localidad mencionada. La atención espiritual del nuevo pueblo fue requerida a los salesianos por dicho colono, quien recolectó donativos para la construcción de una iglesia dedicada a Nuestra Señora del Carmen.

Trenal está a 158 kilómetros de Santa Rosa en dirección noroeste y tiene en la actualidad 1.240 habitantes según el censo de 2010. Se trata de una localidad que surge de uno de los cien lotes de 10.000 hectáreas correspondientes a una de las veintiséis secciones en las que se dividió La Pampa Central en 1881 y que fueron ofrecidos por el Estado nacional en pública subasta, incluso en casas comerciales de París y Londres, para financiar los gastos de la conquista del desierto y deudas pendientes de la Guerra contra el Paraguay.¹¹⁹

La piedra fundamental se bendijo en 1908, y en 1911 la obra estaba casi concluida. Por falta de sacerdotes, la iglesia raramente abría sus puertas, hasta que en 1916 tuvo uno fijo con el salesiano José Durando, quien supo lamentarse de la escasa concurrencia de feligreses al templo.

Cayetano Bruno (1984, T.III, 528) publica una imagen de la iglesia desde el ábside que muestra características neorrománicas con campanario único

¹¹⁹ Datos consultados el 26-5-2016 en <http://www.telen-lapampa.com.ar/Telen/historia1.htm>.

central similares a uno de los patrones de Ernesto Vespignani. La iglesia luce sin revocar, con sus muros de ladrillos a la vista.

En el Archivo Central Salesiano, entre los papeles privados del padre Florencio Martínez se halló una postal con una fotografía en tinta negra con el epígrafe que indicaba la advocación a Nuestra Señora del Carmen en Trelén. La imagen muestra un templo concluido aunque con ladrillo a la vista sin revocar, que expresa una planta salón rectangular con ancho campanario central de planta cuadrada. El campanario tiene dos vanos a manera de ventana aspillera en cada uno de sus cuatro lados.

La fachada tiene un frontón y acceso por doble puerta con arco de medio punto con tímpano. Los muros laterales muestran cinco paños divididos por pilastras simples. Cada paño expresa aberturas angostas de directriz vertical y arco de medio punto.

112.- Iglesia de la Inmaculada Concepción de Gral. Acha. La Pampa. B

General Acha tenía en 2010, según el censo del Indec, 12.184 habitantes, pero unos pocos cientos a fines del siglo XIX cuando la ciudad era capital del territorio nacional de La Pampa. La iglesia forma parte de la manzana salesiana en el centro de la ciudad, frente a la plaza General Belgrano. Tiene la apariencia de la iglesia de San José en Colonia Barón, en la misma provincia de La Pampa, pero la abertura del ingreso es ojival, característica no utilizada por Vespignani. Desde 1998, la iglesia es Monumento Histórico Provincial.

CAP. 7 EL LEGADO DE ERNESTO VESPIGNANI: LA OFICINA TÉCNICA

7.1 RESUMEN DEL CAPÍTULO

La influencia de la arquitectura salesiana, en general, y de la obra de Ernesto Vespignani en particular, fue significativa en el posterior desarrollo de la historia de la arquitectura religiosa del siglo XX de la Argentina y en la imagen marcaria de la congregación. Para determinar el grado de influencia de las ideas estéticas y arquitectónicas de Ernesto Vespignani es necesario poner en evidencia los discípulos que formó y el estudio que continuó su obra. Según su hermano José, en el obituario “In Memoriam” que difundió como folleto tres días después de su muerte el 7 de febrero de 1925 (Vespignani, 1925), a Ernesto

“le pesaba no haber podido, por varias circunstancias, formar una Escuela numerosa de Arquitectura sagrada; pero se consolaba recordando uno por uno sus aprovechados discípulos (tanto Salesianos como ex-alumnos), que en varias naciones siguen levantando Templos y Colegios del mismo estilo tradicional salesiano”.

Es cierto que Ernesto Vespignani no dejó una nueva generación de arquitectos religiosos que desarrollaran bajo su influencia directa un marcado “estilo Vespignani” que permitiera reconocer en forma nítida, tanto en templos como en colegios, sus ideas estéticas. Sin embargo, en el desarrollo de las investigaciones para esta tesis hemos hallado un cuantioso archivo de planos y memorias técnicas de proyectos realizados y sin realizar de iglesias y establecimientos educativos para la Argentina y el exterior, llevados a cabo luego de su muerte por la Oficina Técnica que dejó a cargo de su discípulo, el padre Florencio Martínez.

A continuación nos referiremos al desarrollo del Estudio de Arquitectura Religiosa de Vespignani luego de su fallecimiento, por ser el único legado que dejó en funcionamiento para la posteridad. Confeccionamos el primer listado de obras realizadas post mortem o bien proyectadas por Vespignani o bien diseñadas en la oficina técnica bajo su inspiración. E incorporamos un elenco de artistas y artesanos que participaron en las distintas etapas constructivas de sus edificios, además de reseñar la obra de otros arquitectos salesianos de su generación, a los efectos de entrever rupturas y continuidades estéticas.

CARTA PUBLICITARIA REDACTADA POR FLORENCIO MARTÍNEZ

“Buenos Aires, Enero de 1938

Muy Señor nuestro:

La Obra Salesiana de Don Bosco en Buenos Aires cuenta entre sus múltiples actividades con un antiguo y renombrado Estudio de Arquitectura especializado en Arte Eclesiástico.

Su fundador, el eximio Arquitecto Salesiano Pbro. Ernesto Vespignani, de fecunda actuación artística en el país y en el extranjero, impuso su Arte venciendo en públicos concursos y erigiendo preciosas Catedrales, centenares de Iglesias, Capillas, Colegios, Mausoleos o Monumentos que son la admiración de los expertos y de cuantos los estudien.

Simultáneamente creó “su Escuela” para perpetuar la sagrada llama que ardía en su alma de Sacerdote y de Artista; en medio del afán diario de las realizaciones, como en las afebradas horas de meditación y estudio transmitía a sus alumnos enseñanzas luminosas, anhelos e inquietudes para orientarlos hacia el Arte y salvarlos del frívolo utilitarismo contemporáneo que nos agobia.

Esa, “su Escuela”, empeñada en proseguir tesoneramente tras las huellas del Maestro, recogió como preciosa herencia el “Estudio de Arquitectura Sacra Pbro. Arqto. E. Vespignani” que él había fundado y desde hace quince años prosiguió la Obra Artística proyectando y realizando multitud de edificios relacionados con el Arte Eclesiástico. Enorme es la cantidad de Catedrales, Iglesias, Capillas, riquísimas y modestas, Casas parroquiales, Colegios, Seminarios, Mausoleos, Altares, Monumentos y muebles de iglesia, etc., que desde entonces se han proyectado y realizado con las características de la Escuela del Vespignani.

Al entrar en el trigésimo octavo año de su existencia, este Estudio de Arquitectura Sagrada ofrece a Ud. sus servicios profesionales poniendo a su entera disposición personal especializado para dar fácil solución a los problemas de sus nuevos edificios en proyecto. Nuestros Arquitectos, Ingenieros y Constructores proporcionarán a Ud. honda satisfacción al resolverle sus proyectos con atención, capacidad, tecnicismo, economía y Arte.

Si quiere concretar con éxito sus proyectos, consúltenos; pues, desde ya, ponemos a su entera disposición los servicios profesionales del “Estudio de Arquitectura Pbro. Arqto. E. Vespignani.

Oficina Técnica “Pbro. Arqto. E. Vespignani.

Colegio Pío IX.

Adolfo Berro 4050 – Buenos Aires. “

7.2 LA OFICINA TÉCNICA: FLORENCIO MARTÍNEZ, DISCÍPULO INVISIBLE (Lámina 62)

A la muerte de Ernesto Vespignani quedó organizada la Oficina Técnica a cargo de su más cercano colaborador y discípulo, el presbítero Florencio Martínez (1894-1971),¹²⁰ quien culminó las obras inconclusas y aceptó tomar numerosos nuevos encargos. Sin embargo, Florencio Martínez nunca figuró como autor, tal vez opacado por la mítica sombra de su maestro. Numerosos edificios realizados entre 1925 y 1962 se le atribuyen a Vespignani aunque la mayoría de los proyectos, dibujos y planos se hicieron bajo la responsabilidad exclusiva de Martínez. Es cierto que éste culminó obras muy significativas iniciadas por Vespignani como la basílica de Nuestra Señora de los Buenos Aires sin intervenir demasiado como autor intelectual, papel que el mismo discípulo atribuye a su maestro; pero es innegable que Martínez también contribuyó como autor, con ideas propias, en la finalización de muchas otras obras iniciadas por su predecesor.

Además, cientos de proyectos salieron con exclusividad de su autoría y gestión, aunque nunca figure como tal. Pareciera que Martínez permitiera que las obras proyectadas por él fueran atribuidas a su maestro como una suerte de ofrenda póstuma o como forma de legitimar su labor. O tal vez Florencio Martínez haya padecido el “síndrome de Borges-Bioy”, por usar una metáfora ajena a lo religioso pero muy representativa de nuestro medio literario. Así como en el campo de la literatura argentina la gigantesca figura de Jorge Luis Borges opacó de algún modo la obra de su joven amigo y discípulo Adolfo Bioy Casares, es probable que la fama póstuma de Vespignani haya oscurecido la cuantiosa obra de su discípulo. Bien merece que descubramos entonces la labor de este autor hasta ahora anónimo, invisible, que figura dentro de los arquitectos medievales. Lo que sigue constituye, por lo tanto, la primera vez que en la historiografía figure Florencio Martínez, e incluso intentaremos una reseña biográfica de un autor jamás citado en los anales de la arquitectura argentina pese a sus cientos de proyectos y obras efectivamente realizadas. Florencio Martínez nació en 1894 en Alcáñiz, provincia de Teruel, en la región de Aragón, España. A principios del siglo XX el pueblo contaba con alrededor de 8.000 habitantes y todavía sufría los ecos de las guerras carlistas, puesto que por mantenerse fiel al gobierno isabelino, fue sitiada en tres oportunidades.

Martínez emigró a la Argentina en 1907, a los 12 años, e ingresó al Colegio Pío IX ni bien se asentó en Buenos Aires. Durante sus estudios en la escuela de artes y oficios salesiana comenzó a colaborar con Ernesto Vespignani en calidad de aprendiz. En 1913, al cumplir la mayoría de edad inició sus estudios en el noviciado de la congregación salesiana de Bernal, para ordenarse sacerdote en 1920.

¹²⁰ Ante cierta diversidad de datos por parte de fuentes primarias como manuscritos de discurso fúnebres y cartas inéditas, tomamos como fecha y lugar de nacimiento de Florencio Martínez las que figuran en la partida de defunción del Registro Civil de la oficina de defunciones de la Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires, fechada el 12 de marzo de 1971 (Tomo 1, número 632).

Una vez graduado, se desempeñó en el seminario salesiano de Bernal como profesor de latín, dibujo y cartografía, y al cabo de dos años de ejercicio docente regresó a la residencia salesiana vecina al colegio Pío IX, donde se desempeñó desde 1922 y hasta su retiro, en 1962, en la Oficina Técnica de arquitectura fundada por Ernesto Vespignani. Desde enero de 1924 hasta diciembre de 1962, durante nada menos que 38 años, ocupó el cargo de Director de la Oficina Técnica. En definitiva, durante 17 años fue discípulo, aprendiz, dibujante, ayudante y secretario de Ernesto Vespignani hasta que, con la muerte del maestro, tuvo que hacerse cargo de la dirección de la Oficina, lo que ostentó durante 38 años más. Así es que a su fallecimiento, Florencio Martínez había ejercido la actividad de proyectista y director de obra durante 55 años, sin obtener nunca el título de arquitecto aunque sí, como en su momento su maestro, el título de profesor de dibujo. El vínculo entre Ernesto Vespignani y el que sería su sucesor era casi de hermandad, como lo demuestra la numerosa correspondencia privada entre ambos sacerdotes. He aquí una carta manuscrita de Vespignani a Martínez que expresa este vínculo:

“Mi querido Hermano Florencio:

Me gusta tanto llamarte con este título ahora que lo somos en la religión y en el sacerdocio y me complazco por haberlo esperado tanto como te recordarás (...)

Ernesto Vespignani.”¹²¹

A su vez, la empatía entre Martínez y Vespignani queda de manifiesto en el discurso fúnebre que el primero pronunció en ocasión del sepelio de su maestro y en donde llega a citar sentencias que compartieron en vida:

“Alma predilecta del Señor, debiste probar a menudo el amargo cáliz de la tribulación en la que se acrisolan las almas nobles y los que te conocimos en la intimidad quedamos edificados y admirados de tu humildad y de tu resignación a la voluntad de Dios. (...) Sacerdote del arte, fuiste el poeta de las líneas arquitectónicas que dan gloria a Dios, tu larga actuación de arquitecto fue fecunda; puedes ser llamado con gloria el arquitecto de los templos de María.”¹²²

Florencio Martínez recuerda también una sentencia que repetía Ernesto Vespignani a su entorno de la Oficina Técnica:

“Todo sería felicidad en este mundo si la Divina Providencia no distribuyera con tanto acierto las cruces y éstas son el estímulo para mantenernos humildes.”¹²³

¹²¹ Carta manuscrita de Ernesto Vespignani a Florencio Martínez del 16 de mayo de 1923. [partes ilegibles]. AGS. CAJA 77.8 Florencio Martínez.

¹²² Semanario Parroquial “El Templo de San Carlos”. Año XXII N. 2384, pg. 10.

¹²³ Ídem nota 86.

Como señalamos, de los sesenta y dos años de vida de la Oficina Técnica fundada por Ernesto Vespignani, Florencio Martínez compartió cincuenta y cinco de continua actividad, diecisiete con su maestro y treinta y ocho con el máximo cargo, período durante el cual se proyectaron más de setecientos edificios religiosos y educativos salesianos. Trescientos de esos proyectos vieron la luz proyectados bajo la gestión de Vespignani en vida, pero muchos concluidos en la etapa de Martínez como director, *post mortem* su maestro, y alrededor de cuatrocientos edificios más salieron exclusivamente de la iniciativa de Martínez y sus colaboradores,

“con sus detalles, pliegos y dirección correspondiente: obras que quedan por aquí y por allá construidas en el país y en el exterior como fruto de la Escuela del Padre Vespignani”.¹²⁴

Florencio Martínez también tuvo inquietudes en el campo de la literatura, y dejó inédito un manuscrito de memorias que tituló “Rutas Inolvidables” y que narra las vicisitudes de sus viajes por Europa. Parte del texto fue mecanografiado con fecha de 1953 y con un estilo muy adjetivado describe con minuciosidad la arquitectura de las ciudades visitadas en sus diversos viajes, los que se enfocaban especialmente en Italia y España.¹²⁵

Durante casi medio siglo el estudio siguió funcionando bajo la denominación de “Oficina Técnica Pbro. Arq. E. Vespignani”, con domicilio en el segundo piso de la sede que ocupara el Colegio Pio IX en la entonces calle Adolfo Berro 4058 (actual Don Bosco) del barrio de Almagro, en la ciudad de Buenos Aires. El edificio sufrió diversas ampliaciones y remodelaciones, y hoy alberga a las máximas autoridades de la Inspectoría Salesiana de Buenos Aires y al Archivo Central Salesiano.¹²⁶

La fidelidad y la admiración que Florencio Martínez manifestaba hacia su maestro queda de manifiesto en otra carta manuscrita que Martínez le dirige al hermano de Ernesto, José, quien como sabemos fuera la máxima autoridad de la congregación salesiana en la Argentina. La carta no está fechada, pero por el contenido deducimos que fue escrita en vísperas de la muerte de Ernesto. A la fecha del envío de la misiva, José había sido ascendido de Inspector de las casas salesianas de la Argentina a Visitador Extraordinario para toda América Latina:

“Muy querido Padre:

En medio del dolor en que había quedado, en medio de la horfandad (sic), me alentaba la esperanza de que el señor,

¹²⁴ Nota mecanografiada y mimeografiada de Florencio Martínez dirigida a proveedores y clientes de la Oficina Técnica con fecha de 1962. (AGS Caja 77.4 Florencio Martínez).

¹²⁵ Copia al carbónico de texto mecanografiado ACS Caja 77.3 Florencio Martínez.

¹²⁶ Cfr. BRAMBILLA, Dante. “Historia del antiguo Colegio Pio IX”. Buenos Aires. 2015.

escuchando tantas oraciones y sufragios, ya tendría en su santa Gloria al inolvidable y querido Don Ernesto, tanto más que yo sabía el alma de santo que él tenía.”

Martínez relata varios episodios casi milagrosos, destacando la santidad de su maestro, y pasa a detallarle a su hermano José cómo quedaría organizada la Oficina Técnica luego de su reciente fallecimiento:

“[Francisco] Borlenghi continúa como empleado regular del Colegio para la Oficina Técnica de Dibujo y al mismo tiempo continúa con el dibujo industrial para los gráficos artesanos, todo con un sueldo de \$ 250.- al mes.”¹²⁷

Tres años después de la muerte de Ernesto, hallamos otra carta de Florencio Martínez a José Vespignani, quien entonces se encontraba en Turín con uno de los cargos más elevados de la congregación. La carta, de 1928,¹²⁸ le anuncia que continúa con distintas actividades en homenaje a su maestro, tales como la imposición de placas de bronce recordatorias realizadas por el escultor Quintín Piana para la entrada de la Iglesia de San Carlos y para enviar a Lima, Perú y Turín como describiéramos con más detalle en la reseña biográfica de Ernesto Vespignani (cfr. Cap. 4, “¿Qué sabemos del Padre Vespignani?”).

También menciona un monumento en mármol de los talleres de la casa de Federico Bonetti en Pietrasanta. Se aclara que ambos homenajes escultóricos fueron recibidos como obsequio por parte de estos antiguos proveedores de Vespignani en materia de estatuaria religiosa. Martínez tenía un carácter retraído, producto de su obesidad según testimonios de quienes lo conocieron de cerca, como por ejemplo el coadjutor salesiano Dante Brambilla (1927), estudiante de la Escuela de Arte y Oficios del Colegio Pío IX entre 1939 y 1941 y, tal vez, en la actualidad [2016], el único testimonio oral vivo sobre la Oficina Técnica.

Brambilla manifestó al tesista:

“El padre Martínez trabajaba intensamente pero raramente hablaba y, si bien inspeccionaba algunas obras, enviaba a su vez a sus colaboradores a que recorrieran los obradores.”¹²⁹

En 2016, Brambilla se encuentra a cargo del Archivo Central Salesiano de Buenos Aires con la esperanza de poder ordenar algún día los numerosos

¹²⁷ Carta de Florencio Martínez a José Vespignani (s/f) c. 1925? (En: ACS Buenos Aires. Caja 77.5 Martínez, sac. Florencio. Trabajos de la Oficina Técnica. Documentación Varia.).

¹²⁸ Carta de Florencio Martínez a José Vespignani del 4 de julio de 1928. (En: Caja 77.5 Martínez, sac. Florencio. Trabajos de la Oficina Técnica. Documentación Varia. Archivo Central Salesiano de Buenos Aires.).

¹²⁹ Entrevista oral realizada por el doctorando el 8 de septiembre de 2014 en el archivo de la inspectoría salesiana de Buenos Aires que estuvo a cargo del hermano Marino hasta 2015 y que a partir de esa fecha quedó a cargo del Hermano Dante Brambilla.

planos sin clasificar de la Oficina Técnica que dibujaron tanto Vespignani como Martínez y sus colaboradores durante décadas de silenciosa labor.

COLABORADORES DE LA OFICINA TÉCNICA (Láminas 63, 64 y 65)

Numerosos pintores, escultores, decoradores, vidrieristas y ebanistas participaron de las obras de la Oficina Técnica, ya sea bajo el mandato de Ernesto Vespignani o de su sucesor Florencio Martínez. Los artistas podían participar en forma extraordinaria, enviando el encargo desde sus talleres de Italia o la Argentina, o podían ser autores contratados en forma habitual que trabajaban día a día en contacto con la Oficina Técnica.

El turinés Enrico Reffo (1831-1917) fue uno de los pintores italianos más destacados en su época en materia religiosa. Reffo fue convocado por Vespignani para importantes trabajos decorativos y pinturas murales en la Basílica de María Auxiliadora y San Carlos Borromeo y en la iglesia de San Juan Evangelista, en la Boca, ambas a cargo de los salesianos.

Enrico Reffo fue hermano del religioso Eugenio Reffo (1843-1925) co-fundador de la congregación de San José en Turín y autor de numerosas obras, casi todas de carácter religioso. Reffo estuvo muy activo en Turín a partir del último cuarto del siglo XIX y hasta su muerte. Fue uno de los pintores preferidos del mismo Don Bosco y es posible que haya sido uno de los maestros de dibujo del mismo Vespignani.

En Turín realizó las pinturas murales e imágenes de santos de varias iglesias que enumeramos a continuación. Realizó la cúpula de los Santos Ángeles Custodios y las pinturas murales de la nave central, el presbiterio y, también, entre 1881 y 1882, el ábside en la iglesia de San Juan Evangelista. Esta iglesia es muy importante para la congregación salesiana por haber sido construida por encargo de Don Bosco -entre 1878 y 1882- por el arquitecto Eduardo Arboio Mella (1808-1884) en un estilo neorrománico que pudo servir de inspiración al mismo Vespignani para San Carlos en Buenos Aires.

Reffo es también autor de la imagen de Santa Lucía (1910) en la iglesia de Santo Domingo, y de una imagen de San Andrés (1904) en la célebre iglesia de la Consolata, próxima a la casa matriz de los salesianos en Valdocco, Turín.

En Buenos Aires se le atribuyen las pinturas murales del presbiterio de San Carlos, donde aparecen los doce apóstoles pero con rostros algo esquematizados. Hace pocos años, en 1992, esta pintura fue restaurada en su totalidad. Según Schenone (2010, 18), Enrico Reffo en su obra de Buenos Aires

“revela sus cualidades de buen dibujante en el lienzo que integra el retablo mayor de María Auxiliadora y una notable competencia en su oficio, pues sobre el fondo dorado presenta, a modo de friso y en diversas actitudes, una serie de santos y de santas ligados a la devoción del Sagrado Corazón de Jesús. Atributos y vestimentas los identifican detalladamente, y según los expertos

de su obra, ello tiene que ver con los estudios de escenografía que realizó en la Academia Albertina. Otra obra de su mano es la Inmaculada del mismo templo pintada en Turín, que ocupa el nicho principal del altar del baptisterio”.

El escultor argentino Américo Bonetti (1864-1931), nacido en la Boca, barrio de inmigrantes italianos, colaboró con las puertas de la Iglesia Nuestra Señora de la Guarda en Bernal y con el crucifijo de la iglesia de San Pedro en la Boca, aunque se dice que esta imagen no fue un encargo especial para este templo de Vespignani sino que fue traída de la iglesia de San Juan Evangelista. Bonetti era hijo de un tallista italiano discípulo del escultor Francisco Parodi. (Gesualdo, 1968, T.3). Otros artistas colaboraron en forma circunstancial. Escultores como el siciliano Michele Tripisciano (1860-1913) y el francés Paul-Francois Belouin proveyeron imágenes escultóricas desde sus talleres europeos.

Tripisciano, discípulo en Roma del escultor Francesco Fabi-Altini, realizó numerosas obras en la capital italiana, siendo recordado por las estatuas de jurisconsultos que están en el exterior del Palacio de Justicia de Roma. Su fama llegó a tal punto que en la actualidad existe un museo conmemorativo de toda su obra en su ciudad natal, Caltanissetta, en Sicilia. Tripisciano, por encargo de Vespignani, realizó las dos pilas bautismales en mármol blanco estatuario de Versilia de la basílica de María Auxiliadora y San Carlos Borromeo con el mismo carácter de refinamiento, plasticidad y belleza idealizada que heredara de su maestro Fabi-Altini.

Belouin fue el autor de la imagen de María Auxiliadora que preside el camarín arriba del ábside de la misma basílica. Se trata de artistas que no colaboraron asiduamente con Vespignani, sino que enviaron sus trabajos desde Europa bajo pedido especial.

El estudio también contaba con la ayuda habitual de una red de proveedores varios que se iniciaron en la época de Ernesto Vespignani y continuaron trabajando con Florencio Martínez. Casi todos fueron traídos de Italia y, los menos, también de origen italiano, ya estaban establecidos aquí con un prestigio ganado.

Martínez además fue constituyendo un reducido equipo de colaboradores estables, siendo el más eficaz el dibujante y proyectista Francisco Borlenghi, quien dibujó numerosos anteproyectos de iglesias y capillas que no se llegaron a concretar. Su labor no se limitó al diseño, sino que también llegó a ocupar el cargo de presidente de la Acción Católica Argentina y a asesorar en materia estética al cardenal Santiago Copello (1880-1967). Martínez, con la ayuda de Borlenghi, además de continuar las obras inconclusas por la muerte de Vespignani, proyectó obras propias, remodelaciones, ampliaciones e incluso brindó asesoramiento en materia estética y estilística en templos ya construidos.

Quintino Piana (1879-1950), escultor; Camilo Limone, pintor decorador; Davide Bassi, ebanista; Luigi Riva, tallista; Francesco Geronazzo, decorador,

escenógrafo y fotógrafo, y Francisco Pini, constructor, son sólo algunos de los colaboradores más destacados de un cuantioso elenco de artistas y artesanos que participaron en la realización de los numerosos proyectos de la Oficina Técnica. Un colaborador fundamental, si bien externo al estudio, fue el mencionado Quintino Piana, el escultor preferido de Ernesto Vespignani. La cuantiosa obra realizada en la Argentina y la calidad de la misma contrasta con el olvido por parte de la historiografía local, ya que no figura en ningún listado ni en ninguna reseña biográfica.¹³⁰ A su muerte, sin embargo, mereció homenajes, discursos fúnebres y reseñas periodísticas.¹³¹

Piana había nacido en Italia en 1879 y se había formado con maestros italianos como el también ya mencionado Enrico Reffo, Federico Siffredi y el propio Ernesto Vespignani en Turín. Sus inicios modestos, seguidos de una exitosa carrera artística y empresarial, lo exponen como el paradigma del inmigrante italiano. Los primeros encargos se los hace la congregación salesiana para la Iglesia de San Francisco de Sales en Valsalice. Profesor de Dibujo Profesional y Técnico en el Oratorio Salesiano de Turín, fue distinguido con medallas de oro en exposiciones de Milán y Turín y por sus ilustraciones en el catecismo de Pío X. En 1907 fue llamado a la Argentina por Ernesto Vespignani. Según Florencio Martínez:

“Desde entonces Quintino Piana fue un volcán de producción fecunda y crecientemente artística; fue en la República Argentina donde a pasos de gigante puso de manifiesto sus dotes de Artista templado en la Escuela Clásica. Ora como Escultor, ora como Pintor, Decorador o Figurista, colaboró con el Padre Vespignani.”¹³²

Un documento manuscrito a manera de contrato del 14 de marzo de 1912 con membrete del Oratorio de San Francisco de Sales situado en Via Cottoloengo 32 de Turín, establece que Quintino Piana podría continuar ocupando un estudio para ejercer su profesión de escultor al servicio de José Vespignani en Buenos Aires por un período de dos a tres años más en la calle Victoria de Buenos Aires.

El citado contrato pone de relieve tanto la importancia del escultor para los salesianos de Italia como sus orígenes modestos. El documento está firmado nada menos que por quien sería el tercer sucesor de Don Bosco, Filippo Rinaldi (1856-1931) y por el mismo Quintino Piana. Además, Rinaldi

¹³⁰ En ninguno de los diccionarios biográficos ni generales ni de arte editados en la Argentina figura su nombre. Tampoco en obras específicas de la colectividad italiana como la de Dionisio Petrella, “Los italianos en la Historia de la Cultura Argentina”.

¹³¹ Cfr. Diario “El Pueblo” del 31 de agosto de 1950. Año LI n. 17.078, pg. 4 (con fototipía retrato de Quintino Piana).

¹³² Datos biográficos tomados de manuscrito y texto mecanografiado firmados por Florencio Martínez que aclara al pie: “Oración fúnebre leída antes de proceder a la inhumación de los restos de Quintino Piana en el Cementerio del Oeste. Buenos Aires. 31 de agosto de 1950. (En: ACS de Buenos Aires. Caja n. 105 PIANA, Quintín. Contrato con Don Felipe Rinaldi. 105).

(representando al Inspector de Buenos Aires, José Vespignani) le concede el derecho a casa y comida en dependencias salesianas a su retorno a la Argentina:

*“Concede al medesimo sig. Piana che turante cinque mesi incominciando dal suo arrivo a Buenos Aires reiceva gratuitamente il vitto comune del Collegio Pío IX di quella città.”*¹³³

Luego de su etapa de alojamiento y comida gratuita con los salesianos, pocos años más tarde ya ocupaba un local propio en Yapeyú 205, con acceso por Victoria 3950 (hoy Hipólito Yrigoyen),¹³⁴ domicilio particular frente a las dependencias de los Salesianos en Almagro.¹³⁵ También conformaría una familia con tres hijos, Alfredo, Silvia y Teresa, que continuarían con las empresas familiares que dejaría funcionando a su muerte.

Su obra puede dividirse en dos etapas significativas. Una primera etapa al servicio de su mentor, el padre Ernesto Vespignani, y una segunda posterior a la muerte de éste en 1925, al servicio de la Oficina Técnica a cargo de Florencio Martínez. Entre las obras de la primera etapa se destaca la decoración escultórica de las tres más importantes iglesias proyectadas por Ernesto Vespignani: las Basílicas de San Carlos de Almagro, del Santísimo Sacramento y de Nuestra Señora de los Buenos Aires. También ornamentó la capilla del Sagrado Corazón del noviciado de Bernal y la Iglesia de San Patricio de Carmen de Areco.

En la segunda etapa -que abarcó el cuarto de siglo entre 1925 y 1950-, realizó la estatua de la virgen del Carmen para la iglesia parroquial de Carmen de Patagones, las puertas de bronce historiadas para la Catedral de La Paz en Bolivia, para la basílica de Nuestra Señora de los Buenos Aires y para la Basílica de Luján. Todas estas puertas son de carácter monumental y, por sus dimensiones y cualidades artísticas, llevaron varios años de elaboración.¹³⁶

Además ejecutó las esculturas de las fachadas de las basílicas de San José de Flores y de la mencionada Nuestra Señora de los Buenos Aires. Realizó asimismo la escultura en mármol de Carrara dedicada al Sagrado Corazón de Jesús que está en la fachada de la Basílica de María Auxiliadora y San Carlos

¹³³ Cfr. *“Convenzione il giorno 11 marzo del presente anno 1912 tra il revmo. Sig. G. Filippo M. Rinaldi, Prefetto Gen. Della Pia Società de S. Francesco di Sales es il sig. Quintino Piana.”* Manuscrito a tinta. (En: ACS de Buenos Aires. Caja n. 105 PIANA, Quintín. Contrato con Don Felipe Rinaldi. 105).

¹³⁴ Una carta de 1933 manuscrita y firmada por Piana tiene un membrete que dice “QUINTINO PIANA – ESCULTOR Yapeyú 205- Victoria 3950”. (En: ACS de Buenos Aires. Caja n. 105 PIANA, Quintín. Contrato con Don Felipe Rinaldi. 105).

¹³⁵ En el domicilio de Hipólito Yrigoyen 3950, en la actualidad funciona la FACA, *Federazioni di Associazioni di Calabresi in Argentina*.

¹³⁶ En el ACS figuran numerosas cartas, presupuestos, dibujos y croquis relacionados con estas puertas monumentales.

Borromeo y que durante muchos años fue dibujada por Piana en las portadas de publicaciones de la Congregación como imagen corporativa. En la Iglesia de San Pablo de Mar del Plata realizó entre 1948 y 1949 todas las esculturas interiores y exteriores.¹³⁷

Con una estética menos academicista y más próxima al *art nouveau* ejecutó las puertas de la cripta de la Basílica de María Auxiliadora y San Carlos Borromeo, a nuestro juicio, una de las grandes obras maestras en materia de puertas monumentales. Realizó además numerosos retratos dedicados a Don Bosco, como el monumento público que está ubicado en la ciudad de La Plata,¹³⁸ y numerosas imágenes de figuras veneradas por los salesianos como la Beata Mazarello y Domingo Savio, pero también de culto universal tales como San José, María Auxiliadora y San Francisco de Asís.

Retrató con cuidado realismo a personalidades de la congregación tales como Ernesto y José Vespignani, esta última en el descanso de la escalera que conduce al subsuelo de la Inspectoría Salesiana en Buenos Aires, y de autoridades como el Cardenal Cagliero, monseñor Costamagna y Don Rúa, sucesor de Don Bosco. Realizó varios monumentos dedicados a próceres como los monumentos a San Martín y a Mercedes de San Martín de Balcarce. Relieves de Belgrano y San Martín se muestran en la actualidad en el hall de distribución de la Inspectoría Salesiana de Buenos Aires. También colaboró con el escultor Juan Ferrari (1874-1916) en el proyecto y ejecución de uno de los monumentos más grandes de la Argentina, el “Monumento al Ejército de los Andes del Cerro de la Gloria” (1914), en Mendoza.

Diseñó y realizó gran cantidad de altares en la Argentina, entre los que figuran los del templo de San José en San Isidro, además de las numerosas iglesias ya mencionadas. En 1949 realizó una exposición de dibujos, pinturas, esculturas y proyectos decorativos en el Salón de la “Galería Argentina”. Una de sus últimas obras, inaugurada poco antes de su muerte, fue el monumento a la Virgen del Carmen de Cuyo que está ubicado en la Plaza Grand Bourg en Palermo, Buenos Aires.

Quintino Piana se destacó además como medallista, ejecutando centenares de obras y, muy probablemente, dejando el precedente de una de las empresas medallísticas con mayor trayectoria en la Argentina como lo es Casa Piana.¹³⁹

¹³⁷ Nota manuscrita sobre contrato con el Sr. Quintino Piana en controversia *post mortem* sobre trabajos a proveer y cobranzas por acreditar. AGS. Caja 77.7 Florencio Martínez.

¹³⁸ En una carta del 5 de diciembre de 1933 de Quintino Piana al Pbro. Nicolás Esandi, Inspector del Colegio Pío IX, le reclama certificados impagos por parte de la Comisión del Monumento a Don Bosco en La Plata. (En: Archivo Central Salesiano de Buenos Aires. Caja n. 105 PIANA, Quintino. Contrato con Don Felipe Rinaldi. 105).

¹³⁹ El vínculo entre el escultor Quintino Piana y la célebre Casa Piana dedicada a la acuñación de medallas fue establecido a partir de fuentes orales de artesanos y coleccionistas dedicados a la medallística pero, hasta la fecha, el tesisista no encontró documentación fehaciente que acredite tal vínculo. Casa Piana fue una empresa de gran trayectoria, luego fallida por la conducta de uno de sus nietos, Enrique Piana, involucrado en la llamada “Mafia del Oro” entre 1993 y 1995. cfr. CIANCAGLINI, Sergio, “Confesiones de Oro”. Editorial Sudamericana. Buenos Aires. 2002.

Además fue fundador y socio de una empresa constructora muy activa a mediados del siglo XX: “Piazza y Piana”.

Camilo Limone (1881-1927) fue uno de los principales muralistas que trajo Vespignani desde Italia. Nacido en Casale Monferrato en 1881, había entrado al Oratorio Salesiano de Turín. Dueño de una natural inclinación hacia la pintura, había tomado los cursos de dibujo que dictaba en aquella época Ernesto Vespignani. Siendo su alumno destacado, había colaborado en la decoración de la iglesia de San Francisco de Sales en Turín.

En 1903, su maestro lo trajo a la Argentina para realizar diversas obras decorativas para los salesianos. Además decoró importantes edificios religiosos tales como la Cripta y el templo de San Carlos, la iglesia parroquial de la Boca, San Juan Bautista, la capilla interna de los salesianos en Bernal e incluso iglesias en zonas patagónicas como la iglesia de los Salesianos en General Acha, La Pampa. En los últimos años de su vida comenzó a incursionar en la escenografía, preparando decorados para representaciones teatrales de los salesianos.¹⁴⁰

Además de pintores y escultores, la Oficina Técnica contaba con colaboradores de especialidades tales como ebanistería, talla y marmolería, ya que no sólo se diseñaban edificios sino también mobiliario litúrgico, bancos, confesionarios, altares y hasta púlpitos. Casi todos los artesanos eran nacidos en Italia, país al que regresaban una vez retirados de la actividad. En el Colegio salesiano “Dr. Juan Segundo Fernández” de San Isidro funcionaron las “Escuelas Profesionales Incorporadas a la Universidad de Tucumán” donde se impartía enseñanza gratuita de oficios. Allí trabajaron especialistas en carpintería y ebanistería como los Coadjutores Davide Bassi y Luigi Riva.

Riva (1923- 1967?) nació en Arosio, Como, Italia, y ya era un maestro tallista reconocido cuando llegó a Buenos Aires, puesto que su desembarco fue reseñado por los diarios de la época.

Davide Bassi (1910-1988) había nacido en Nespolo di Lestizza, Friule, en 1910. Comenzó a formarse como ebanista en 1929 en las escuelas de Cumiana y Rebaudengo en Turín, en donde estaban los centros de formación de los coadjutores salesianos. En 1947 fue invitado a dirigir los talleres de Artes y Oficios de la escuela salesiana de San Isidro “Juan Segundo Fernández”, desde donde se produjeron todo tipo de muebles litúrgicos. En 1958 regresó a Italia llamado por la superioridad para hacerse cargo de importantes trabajos para la congregación:

“Era la época de las grandes construcciones en Turín y en Roma, y de los colegios Don Bosco. Bassi fue parte de ese pequeño grupo de expertos técnicos, fieles guardianes y ejecutores de esos

¹⁴⁰ Obituario publicado en “El Templo de San Carlos. Semanario Parroquial” Año XIV, n. 2519 del 24 de septiembre de 1927. Pg. 308.

vastos planes de construcción, intérpretes fieles de los intereses de la Congregación frente a los proveedores y trabajadores." ¹⁴¹

Los talleres salesianos llegaron a producir mobiliario de exportación, y un ejemplo es el púlpito de madera realizado por el ebanista Bassi y el tallista Riva y que fue enviado a Montevideo en 1957 por Florencio Martínez:

"El púlpito ha quedado muy bien y espero que agrada a todos; pues resultó artístico... en caoba lustrada y las estatuitas, águila y cabecitas de ángeles en guatambú (madera blanca) patinado." ¹⁴²

El púlpito -que medía 2,10 x 1,40 metros-, estaba preparado para estar suspendido. La base del mismo, octogonal, está armada con nervaduras con el tallo enroscado a la manera de columnas salomónicas. Las secciones de la base conforman triángulos en cuyo centro se ubican tréboles cuatrefoliados. En los chaflanes hay ocho pilastras con fustes salomónicos y capiteles lotiformes que se apoyan en una cornisa de la cual sobresalen cabecillas de serafines.

En cada panel se presentan tallas de imágenes de santos que se alternan con águilas con alas desplegadas. En las imágenes y croquis que se guardan en el archivo salesiano no se presentó ningún portavoz ni espaldar, ni escalera de acceso. El mueble religioso fue obsequiado en 1957 por los salesianos de la Argentina a los de Uruguay para la iglesia parroquial de María Auxiliadora que había sido proyectada en vida por Ernesto Vespignani.

Francisco Geronazzo (1905-1984)¹⁴³ nació en Vidor, Treviso, Italia, y falleció en Bahía Blanca, Argentina, en 1984. A los 17 años llegó a Buenos Aires convocado por el Inspector salesiano de la Patagonia, padre Luis Pedemonte. Se formó en la escuela de Artes y Oficios que funcionaba en el colegio San Francisco de Sales de Viedma. En 1928 ingresó a la Oficina Técnica fundada por Ernesto Vespignani. Estudió arquitectura y fue profesor de dibujo. Se destacó como calígrafo y decorador, y sus obras más importantes fueron las que concretó en el templo parroquial de Rawson y en la capilla del colegio "La Divina Providencia" de Stroeder, en el partido de Patagones. Fue además fotógrafo oficial en los acontecimientos más importantes de la congregación.

Otros colaboradores no salesianos fueron los integrantes de estudios de escultura como el de Lerma, Cafaro y Cía., que funcionaba en las

¹⁴¹ FANTOZZI, Aldo, sac. "Carta necrológica del Coad. Bassi, Davide". 18 de junio de 1988. Casa Generalizia Beato Michele Rua. Roma. Italia. El original en italiano dice así:

"Era il periodo delle grandi costruzioni a Torino, a Roma e Colle Don Bosco. Bassi faceva parte di quel gruppetto di tecnici esperti, fedele custodi ed esecutori di quei vasti piani edilizi, fedeli interpreti degli interessi della Congregazione di fronte ad imprese, fornitori e operai."

¹⁴² Carta de Florencio Martínez al Pbro. Jacinto Avellá a Montevideo, Uruguay, del 30 de octubre de 1957. AGS. Caja 77.7 Florencio Martínez.

¹⁴³ DUMRAUF, Antonio Alberto. "Pertenece al Señor" T. IV. Archivo Histórico salesiano de la Patagonia Norte. Bahía Blanca. 1996.

inmediaciones del cementerio de la Chacarita, en la calle Roseti 1123, y que se encargaba de proveer elementos decorativos arquitectónicos en mármol como balaustradas, columnas, capiteles y barandas. Este estudio también se hizo cargo de complementar trabajos de escultura y decoración cuando proveedores como el escultor Quintino Piana no daban abasto.

Tal vez el contratista más destacado que tuvo la Oficina Técnica haya sido el constructor Francisco Pini (1869-1939). Nacido en Maccio, provincia de Como, en Italia, es el paradigma del empresario italiano de la construcción de fines del siglo XIX y la primera mitad del XX. Se trata de una personalidad destacada entre los numerosos inmigrantes italianos vinculados a la construcción que configuraron el perfil estilístico “italianizante” de la Buenos Aires de entonces.

Siendo un joven albañil en Milán, tuvo inquietud por el dibujo y frecuentó la Academia de Brera, donde culminó cursos de Dibujo Técnico que lo habilitarían como constructor. Llegado a Buenos Aires en 1888, inició sus actividades como contratista en el Colegio Pío IX, erigiendo los primeros edificios propios de la congregación en la Argentina. Su mayor crecimiento se dio cuando cumplió contratos de construcción para las empresas ferroviarias como los Ferrocarriles del Sud y el Pacífico. Fue así como recorrió la Patagonia, especialmente la provincia de La Pampa, colocando vías, construyendo puentes y estaciones ferroviarias.

Pocos años después Pini regresó de la experiencia laboral del sur para trabajar para la Oficina Técnica del padre Ernesto Vespignani. Fue el contratista que ejecutó la basílica del Santísimo Sacramento, el templo de San Carlos y María Auxiliadora en Almagro y la basílica de Nuestra Señora de los Buenos Aires, obras que fueron los proyectos más importantes que salieron del tablero de Ernesto Vespignani.

Su empresa también ejecutó numerosos colegios salesianos, iglesias y edificios para otras congregaciones, entre los que se destacan los complejos edilicios de las hermanas Mercedarias, de la Misericordia, las Carmelitas Descalzas, las Dominicas Enfermeras, las Adoratrices de San Camilo y las Esclavas del Divino Corazón. También realizó obras de viviendas particulares. Dicen que murió asistido por los salesianos y acompañado por un apoteótico sepelio. La crónica de la época lo refleja así:

“Acostumbrado a arreglar las libretas de sus operarios para el pago de cada quincena, viendo que se acercaba el fin de sus días, con toda entereza arregló también su propia libreta para presentarla a Dios.”¹⁴⁴

Además de cartas y presupuestos de los colaboradores mencionados, en el archivo salesiano se atesora numerosa correspondencia de y hacia Florencio Martínez de otros colaboradores, clientes y alumnos salesianos participantes de las obras proyectadas, en su mayor parte estudiantes de los talleres

¹⁴⁴ Obituario de Francisco Pini. AGS. Caja 151.1 Ernesto Vespignani.

dirigidos por los salesianos que luego darían lugar a la escuela Pio IX, de perfil industrial.

Con frecuencia, los proyectos, cartas y presupuestos suelen estar sin fechar, por lo que resulta difícil ubicarlos temporalmente, pero los que están fechados parten desde los años inmediatos a la muerte de Vespignani en 1925 hasta fines de los años '50. De los cuantiosos documentos que encontramos en el Archivo Central Salesiano de la Inspectoría de Buenos Aires seleccionamos una carta con sello de la "Oficina Técnica Pbro. Arq. E. Vespignani" que muestra la intensa actividad de la oficina incluso más de cuatro años después del fallecimiento de su fundador. La carta firmada por el padre Florencio Martínez es del 31 de julio de 1929 y está dirigida al Padre Don Jorge Serie, máxima autoridad salesiana de la Inspectoría de Buenos Aires, que se encontraba en Turín gestionando recursos para la congregación argentina. La misiva describe ambiciosos proyectos como el Sanatorio Salesiano y otras obras previstas:

"Muy Querido Padre:

Espero que S.R. habrá recibido ya los planos que le remití del proyecto de 'Sanatorio Salesiano' y también los presupuestos enviados por 'Vía Aérea'; por las dudas hoy le remito duplicado de estos últimos.

Leyendo el presupuesto detallado, S.R. se dará cuenta de que se ha previsto obtener un Sanatorio modelo con todas las comodidades; entre ellas: calefacción completa, teléfonos en todos los cuartos, instalación sanitaria individual, ascensores, lavaderos, máquinas de planchado y desinfección, etc. etc.

Llegado el momento se podrá hacer licitación y posiblemente se podrán señalar reducciones en el costo.

En este correo recibirá S.R. un paquete postal con dos fotografías del grupo escultórico en yeso que preparó el Sr. Piana y que se presentó en el altar para ver el efecto antes de reproducirlo en material pétreo y decorarlo. Se trata del altar de Don Bosco. Ya hace una magnífica impresión la cual, sin duda alguna, se acentuará cuando sea convenientemente decorado en armonía con el altar.

Recibirá también S.R. una copia con la planta ideada para el nuevo Colegio Salesiano de Corrientes. Excuso decirle que fue ubicado el nuevo Colegio donde determinaron el Rdo. P. Esteban Pagliere y Tomás Ussher; pues no habiendo estado yo en el lugar no he podido insistir mucho en mi primera idea de ubicarlo con frente a la futura Avenida Costanera.

Para el Colegio de Curuzú Cuatiá ¹⁴⁵ he pensado proponerle algo análogo a la Casa 'Wilfrid Barón' del Hogar del Niño –*servatis servandis*- y con ligeras modificaciones para adaptarlo a las necesidades locales.

Estoy estudiando los planos para el Santuario de Bernal, espero darle una sorpresa a su vuelta.

Le agradezco muchísimo los envíos que me ha hecho y hará para el Estudio de Arquitectura. Si pudiera traer un buen ayudante salesiano... ¿Recibiremos el aparato y motores para las campanas? ¡Toretti espera!

Lo saluda muy atentamente

Pbro. Florencio J. Martínez.”

La Oficina Técnica fue ampliando sus servicios a terceros, y comprobamos que hacia los años '50 el membrete cambió hacia una nueva denominación, más abarcativa:

“Institución SALESIANA. Estudio de Arquitectura Sacra y Oficina Técnica.
Pbro. Arqto. E. Vespignani”.

Como ejemplo de la ampliación de servicios ofrecidos por parte del ahora “Estudio de Arquitectura Sacra y Oficina Técnica”, seleccionamos una carta de 1952 en la cual se ofrece un nutrido catálogo de productos. En efecto, el 14 de julio de 1952 el Padre Florencio Martínez le responde al Padre Don Miguel De Salvo, Vicario Foráneo de Chubut con residencia en Esquel, ofreciéndole los servicios de la Oficina Técnica a su cargo:

“En este Estudio tenemos centenares de planos de iglesias de todas las dimensiones y categorías, estilos y precios... Desde Catedrales hasta las más humildes capillitas; pero, típicamente ‘montañesa’ no tenemos ninguna.” ¹⁴⁶

DIFICULTADES Y CONTROVERSIAS: MUERTES DUDOSAS Y PLAGIOS (Lámina 66)

Durante los años de la Oficina Técnica no faltaron por supuesto las dificultades, tales como el fallecimiento de colaboradores, conflictos por deudas impagas e

¹⁴⁵ El proyecto de la Iglesia y Colegio “San Rafael” de Curuzú Cuatiá produjo amargas controversias en la Oficina Técnica ya que se habían realizado, enviados y aprobados todos los planos en Turín, pero la obra se hizo con el proyecto de la ing. María C. Negri y el Arq. Juan B. Negri.

¹⁴⁶ Carta del R.P. Florencio Martínez al Pbro. Miguel de Salvo a Esquel, 14 de julio de 1952. (En: Caja 77.5 Martínez, sac. Florencio. Trabajos de la Oficina Técnica. Documentación Varia. Archivo Central Salesiano de Buenos Aires.)

intervenciones en obras proyectadas realizadas sin autorización del estudio. Una gran pérdida fue la del principal decorador de iglesias, Camilo Limone, quien había sido especialmente traído de la región del Friule, en Italia, por Ernesto Vespignani, y que fue de los pocos de entre ellos que se había radicado definitivamente en la Argentina.

Dos años después de la muerte de Ernesto, en carta de 1927 Martínez le anuncia a José Vespignani que Limone, uno de los principales muralistas, ha muerto en circunstancias extrañas según una conversación que ha tenido con el escultor preferido del estudio, Quintino Piana:

“Surgió la sospecha de que hubiera habido alguna tentativa de envenenamiento; pero hay que descartar rotundamente esta hipótesis por cuanto los médicos del hospital se habrían dado cuenta de inmediato y la conducta de los deudos habría sido otra desde un principio. Por lo pronto no lo habrían llevado al hospital. Si en verdad no hubo envenenamiento real, sí lo hubo moralmente por parte de la señora, quien tuvo muy mal comportamiento (se le escapó dos veces, sin que supiera dónde viviese en ese intervalo). Parece que todo lo ha hecho ella a instigaciones de un mal individuo que había sido oficial pintor del mismo Limone.”¹⁴⁷

En los años de la Oficina Técnica también surgieron controversias por deudas no pagadas por trabajos emprendidos tanto por Ernesto Vespignani como por Martínez, como fue el dilatado caso de la Catedral de La Paz en Bolivia, como lo testimonia la carta del 24 de mayo de 1944 que Florencio Martínez le dirige al padre Pedro Marabini, su representante en aquella ciudad, advirtiéndole que la institución salesiana

“quedará gravemente perjudicada e injustamente defraudada como consecuencia de haber esperado nosotros en buena fe, que terminada (con la guerra del Chaco) la moratoria, se diera cumplimiento leal a las promesas de esa H. Junta impulsora de retribuir generosamente los importantes servicios prestados con la Dirección Técnica de las Obras de esa Catedral (...). Después de tan larga actuación del P. Ernesto Vespignani –primero- y de la mía después (con todo el personal de este Estudio); después de haber trabajado por tantos años suministrando planos, detalles, directivas para la construcción de las obras; después de haber ocupado años y años aun con sacrificios para atender el cumplimiento y administración de los Contratos, después de habérsenos abonado (en parte) honorarios y habérsenos reconocido nuestro derecho a percibirlos (...) en lugar de cumplir lealmente los compromisos suscriptos de retribuir generosamente los importantes servicios profesionales que hemos prestado, se nos pague con medidas dilatorias primero y con expresiones como

¹⁴⁷ Carta de R. P. Florencio Martínez al Pbro. José Vespignani, 30 de noviembre de 1927. (En: Caja 77.6 Martínez, sac. Florencio. Trabajos de la Oficina Técnica. Documentación Varia. Archivo Central Salesiano de Buenos Aires.)

las que tuvo que escuchar Ud. durante la última entrevista que Ud. tuvo con el Sr. Arzobispo, eso ya resulta intolerable: en buen criollo se llama 'chicanear'."

También surgieron conflictos por intervenciones no autorizadas en proyectos realizados por el estudio como el caso de la Escuela Agropecuaria San Pascual de Campodónico, en la provincia de Buenos Aires.¹⁴⁸ En carta de 1959,¹⁴⁹ Florencio Martínez se dirige al padre Inspector de La Plata advirtiéndole:

"Sin intervención de esta Oficina Técnica autora del proyecto, se han modificado y alterado los locales y dimensiones que se habían proyectado y habían sido oportunamente aprobados por el Consejo Inspectorial de esta Inspectoría de San Francisco de Sales de la cual dependía entonces esa casa. (...) Por lo tanto, me veo obligado a dejar constancia de estos hechos y a declinar toda ulterior responsabilidad de esta Oficina de Arquitectura cuando, con el tiempo, se pueda percatar de que esos locales de dimensiones alteradas no sirvan para la capacidad programada para la totalidad del establecimiento, mientras otros locales podrán resultar desproporcionados."

Otras dificultades surgieron por las demoras en la ejecución de proyectos aprobados y en varios casos por la anarquía surgida por cambio de autoridades, malos entendidos y diversidad de criterios entre antiguos y nuevos directivos:

"Pasa el tiempo, a veces años, y con esto cambian también las autoridades. Las nuevas autoridades por regla general, cuando quieren construir otro sector, no respetan el proyecto aprobado... ¡y exigen otro proyecto totalmente nuevo! Se prescinde de lo ya construido (a veces contemplando demoliciones) y el nuevo proyecto no armoniza con el anterior... ni con lo ya construido. Las nuevas autoridades (Director y su Capítulo) quieren imponer sus nuevas ideas... ¡de lo contrario no se hace nada!"¹⁵⁰

También hubo agrias disputas por rivalidades con otros estudios de arquitectura especializados en arte sacro. Un caso emblemático fue el proyecto de la Iglesia y Colegio Salesiano de Curuzú Cuatiá, cuya presentación de planos ocupó durante muchos meses a la Oficina Técnica.

¹⁴⁸ En la actualidad es un lugar de vacaciones de la congregación.

¹⁴⁹ Carta del 15 de mayo de 1959 de Florencio Martínez al Padre Inspector Felipe Salvetti en La Plata. (En: Caja 77.6 Martínez, sac. Florencio. Trabajos de la Oficina Técnica. Documentación Varia. Archivo Central Salesiano de Buenos Aires.)

¹⁵⁰ Manuscrito a tinta sin firma ni fecha, posiblemente caligrafía de Florencio Martínez. AGS Caja 77.7 Florencio Martínez.

El proyecto fue presentado por Florencio Martínez en 1935 y llevado de inmediato a Turín por el Inspector Monseñor Nicolás Esandi (1876-1948), para su aprobación por Don Giraudi, máxima autoridad mundial de los salesianos. El hecho es que los donantes presionaban para la iniciación de la obra.¹⁵¹ Sin embargo, dos años después Florencio Martínez se enteró de que la obra había sido adjudicada a otro estudio (hoy también olvidado pese a su prolífica actividad en los años 40), que gozaba de gran prestigio en la construcción de edificios religiosos.

El estudio constituido por la Ingeniera Civil María C. Negri y el arquitecto Juan B. Negri fue el autor del proyecto definitivo y de la dirección de las obras. Un cuidadoso relevamiento fotográfico nos muestra la evolución de las mismas dirigidas por los Negri. La amarga queja del padre Florencio Martínez no se hizo esperar, y en marzo de 1937 se dirige al Pbro. Francisco Di Modugno y le recuerda que le había entregado los planos completos incluso con los cálculos del hormigón armado, la carpintería de madera y metálica, la herrería y demás detalles. Martínez había viajado tres veces a Curuzú Cuatiá para estudiar el entorno. De aquí que la queja se torna en fuerte reclamo:

“De aquí mi solemne estupefacción cuando pude comprobar que a escondidas (sin que me avisara previamente) Ud. hizo entrega de mis planos a la crítica de técnicos extraños; Ud., ante mi interpelación, quiso engañarme diciéndome que los planos los estaba estudiando la señora de Perazzo [María Angélica Perazzo, hija del donante Rafael Perazzo] cuando a mí me constaba positivamente que Ud. ¡¡había entregado esos planos a la Señorita Negri, ingeniero civil, para que procediera a nuevos estudios!!

Es cosa harto sabida que cuando un técnico puede ‘cuerear’ impunemente a otro, aplica concienzudamente el ‘homo lupus homini’ = el hombre lobo del hombre. Por eso la injerencia de un técnico donde está ya otro es siempre considerada como una grave deshonestidad profesional y tan culpable es el técnico de la injerencia como el que la provoca (...).

¡¡Debo exigir reparación y comienzo por exigir de Ud. la entrega-devolución de los planos y pliegos que había confiado más que a un hermano a un amigo!!”¹⁵²

Pese a las dificultades, fueron cientos las obras ejecutadas con posteridad a la muerte de Vespignani, que conforman un tema pendiente de desarrollo debido a la falta de estudios específicos. Cuando se cumplieron 25 años de su fallecimiento, en 1950, un periódico recordaba que la Oficina Técnica fundada

¹⁵¹ Carta de Florencio Martínez al Inspector Pbro. José Reyneri del 5 de junio de 1935. AGS Caja 707. Curuzú Cuatiá.

¹⁵² Carta de Florencio Martínez al Pbro. Francisco Di Modugno del 29 de marzo de 1937. ASC Caja 707 Curuzú Cuatiá.

por Vespignani y a cargo de Florencio Martínez seguía funcionando en plenitud:

“A esta escuela cupo el honor de llevar a feliz término las muchas obras inconclusas que había iniciado y dejado el malogrado Maestro; hoy la Escuela de Arquitectura Sacra, siguiendo las inspiraciones y el ejemplo de su fundador, tiene en su haber el grande honor de haber proyectado y realizado también gran cantidad de obras ejecutadas con el dignísimo anhelo de que jamás desmerecieran la aprobación del que fue su fundador y maestro.”¹⁵³

Hacia mediados de 1962 la Oficina Técnica cerró definitivamente sus puertas. El 27 de abril, una simple orden verbal de la superioridad ordenó el cierre del estudio con el siguiente fundamento:

“Que el Consejo Inspectorial había resuelto cerrar el Estudio de Arquitectura para colocar en ese Salón la Biblioteca de la Casa y que el Señor Francisco Borlenghi (el dibujante-ayudante) se le pedía que se retirara. Se le concedió plazo hasta fines de junio para que se fuera.”¹⁵⁴

Para Florencio Martínez fue una orden que llegó sorpresivamente y sin ninguna explicación, luego de varios meses de ausencia del estudio por sufrir una grave enfermedad en el aparato digestivo.

“Con todo ya me animaba a bajar hasta mi estudio para dar impulso a las obras y proyectos bastante atrasados; el Señor Borlenghi seguía atendiendo como durante mi ausencia... cuando inesperadamente me llegó la orden de que el Señor Borlenghi se fuera para el 30 de junio en cuya fecha se cerraba definitivamente el Estudio; la orden me fue transmitida por el señor ecónomo Inspectorial, nada menos. El Padre Inspector y su Consejo Inspectorial (según me dijo) lo comisionaron para cumplir esa triste tarea. No me dieron explicaciones y yo tampoco las pedí; el Señor Director quería ubicar en ese Salón la Biblioteca de la Casa. El hecho es que se cerró el Estudio, yo entregué las llaves el mismo 30 de junio, el Señor Borlenghi se fue y yo quedé en la Enfermería con recaídas y prolongada convalecencia... hasta que Dios quiera. ¡Esta es la historia triste, cuyo desenlace me ha tocado sufrir por el error de haber quedado vivo!”¹⁵⁵

¹⁵³ Recorte de diario hallado en el Archivo Central Salesiano de Roma sin identificar y fechado a mano alzada con el año de 1950.

¹⁵⁴ Carta manuscrita y luego mecanografiada de Florencio Martínez al Prefecto General de la Institución Salesiana, Don Albino Fedrigotti, del 3 de mayo de 1962. AGS. Caja 77.4 Florencio Martínez.

¹⁵⁵ Carta mecanografiada enviada a Piosasco, Turín, de Florencio Martínez al Presbítero Jorge Serié del 24 de julio de 1962. AGS. Caja 77.4 Florencio Martínez.

El cierre inesperado del estudio dejó inconclusas numerosas obras y proyectos en desarrollo y no dio a tiempo tampoco a preparar la continuación de la tarea en algún otro tipo de institución. Florencio Martínez también se lamentó de no haber podido encontrar un discípulo salesiano que continuara su labor. En una carta dirigida al Padre Inspector que había dado la orden de cierre del estudio, Martínez le comunica la entrega de las llaves de la Oficina Técnica y le detalla las numerosas obras que quedarán inconclusas:

“Entre las obras actualmente en construcción cuyos planos se ejecutan con promesa formal de no modificar (respetando fundamentales normas de ética profesional) se hallan:

- Iglesia Parroquial de M. Auxiliadora de Córdoba.¹⁵⁶
- Iglesia de Santo Domingo Savio de Santa Rosa (La Pampa).
- Iglesia Parroquial de Villa Regina (Río Negro).
- Iglesia Parroquial de M. Auxiliadora en Montevideo.
- Iglesia de San Juan Bosco en La Paz (Bolivia).
- y algunas capillas menores en La Pampa.

Entre otras de cuyos planos no hay promesa formal de respetarlos, se hallan:

- Santuario Nuestra Señora de la Guardia de Bernal.
- Iglesia de San Pablo en Mar del Plata.
- Colegio Anexo a la anterior iglesia.
- Diversas obras de la Inspectoría de La Plata, como ser:
- Capilla de Villa Gesell;¹⁵⁷
- Escuela Agrícola de General Pirán, etc. etc.
- Las obras del Aspirantado de Ramos Mejía y la
- Escuela Agrícola de Campodónico, cuyos planos fueron fundamentalmente modificados sin dar intervención al suscripto, etc. etc.

Entre los proyectos:

- Plan general regulador del Colegio Don Bosco de Bahía Blanca.
- Iglesia Parroquial para Fortín Olavarría de la provincia de Buenos Aires.

Debo lamentar el dejar tales obras y proyectos inconclusos y sin atención.”¹⁵⁸

¹⁵⁶ Edificio que sufrió reducciones en su tamaño con consecuencias irreversibles. Los problemas de audición de la nave no pudieron ser resueltos hasta la actualidad. [Testimonio oral del padre Andrés Peirone, sdb, junio de 2015.].

¹⁵⁷ Al parecer se concretó otro proyecto porque el desarrollador de la región Carlos Gesell pretendía pagar el proyecto con lotes, propuesta no aceptada por la congregación. [Testimonio oral de Dante Brambilla, julio 2015.].

¹⁵⁸ Carta de Florencio Martínez al Padre Inspector Ignacio Minervini del 30 de junio de 1962.

Desde que la Inspectoría de Buenos Aires había estado a cargo del padre Inspector Ignacio Minervini, la Oficina Técnica había comenzado a ser tratada con hostilidad y animadversión según la percepción de Florencio Martínez. Incluso se encargaban proyectos edilicios de la congregación a otros estudios comerciales, fuera de la institución. De este modo Florencio Martínez se quejaba, en un último intento de impedir el cierre a nada menos que la máxima autoridad salesiana en el mundo que, casualmente, estaba de paso por la Argentina en aquel tiempo:

“He podido comprobar, con amargura, que son ya varios los que, a fin de poder obrar con mayor libertad, no salesianamente por cierto, quisieran ver cerrado y destruido este Estudio de Arquitectura y Oficina Técnica Salesiana que por más de sesenta años, desde su fundación, ha venido sirviendo con esmero a la Madre Congregación. Hemos aplicado las normas salesianas dadas por los RR. PP. Superiores de Turín y hay quienes nada quieran saber de todo esto, por eso acuden a profesionales de afuera.”¹⁵⁹

Florencio Martínez argumentaba en defensa de la continuidad del estudio que pese a nunca actuar bajo la faz comercial, pudo solventar sus propios gastos y mantenerse, e incluso enviar algún remanente a la inspectoría para financiar las casas de formación. La respuesta del general de la congregación no se hizo esperar; desde la ciudad de Rosario, Albino Fedrigotti le envió una esquila manuscrita en donde le daba consuelo por su profunda pena, pero le informaba que la oficina debía ser cerrada para no afectar la salud del Padre Martínez y por no contar con quien pudiera suplantarle en tan grandes responsabilidades.¹⁶⁰

En realidad, la congregación percibía que las ideas estéticas de la Oficina Técnica ya no coincidían con el clima ideológico en torno al Concilio Vaticano II. Fueron muchas las cartas y notas de condolencias por el cierre definitivo del estudio que llegaron tanto de colegas, proveedores y clientes de la Argentina como del exterior. Saludos locales llegaron de autoridades como el director de la Escuela Industrial “Otto Krause”, ingeniero civil José Pagés, entre muchos otros.¹⁶¹

¹⁵⁹ Carta manuscrita y luego mecanografiada de Florencio Martínez al Prefecto General de la Institución Salesiana, Don Albino Fedrigotti, del 3 de mayo de 1962. AGS. Caja 77.4 Florencio Martínez.

¹⁶⁰ Esquila manuscrita del Prefecto General de la Institución Salesiana, Don Albino Fedrigotti a Florencio Martínez del 14 de mayo de 1962. [En italiano]. AGS. Caja 77.4 Florencio Martínez.

¹⁶¹ Nota del Director de la Escuela Industrial de la Nación “Otto Krause”, Ing. José Pagés del 27 de septiembre de 1962. AGS. Caja 77.4 Florencio Martínez.

Del exterior, valga como ejemplo la nota que el obispo de Concepción del Paraguay, monseñor Emilio Sosa Gaona, le envió a Florencio Martínez al enterarse de la clausura:

“Entre tanto, quedarán las obras que cantarán las benemerencias (sic) del P. Ernesto, y las de sus continuadores; entre esas obras, para referirme a lo que me toca, el Seminario Menor de la Diócesis de Concepción del Paraguay (...).”¹⁶²

Artistas y proveedores de todo el mundo quisieron compartir ese momento de cierre. En su carta de despedida, el escultor Mario Arrigutti evocó sus inicios como aprendiz de Quintino Piana en 1918.¹⁶³ También desde Pietrasanta, Lucca, Italia, llegó el saludo de otro escultor destacado, Rosolino Gliori:

"Lamento que se haya cerrado definitivamente el Estudio de Arquitectura Sacra, y al padre le ofrezco mi humilde aplauso pero sincero, por todo lo que ha hecho de bello y de bien y en el mencionado Instituto.”¹⁶⁴

Numerosas diócesis se hicieron presentes en notas de despedida como los obispos de Comodoro Rivadavia, Monseñor Carlos Mariano Pérez, y de Morón, Monseñor Miguel Raspanti. En noviembre de 1962 Florencio Martínez estaba internado en el Sanatorio “San Juan Bosco” del Colegio Pío IX, convaleciente de una operación quirúrgica durante la que se le extirpó la vesícula y numerosos cálculos biliares, en una intervención complicada por su obesidad, diabetes y anemia.¹⁶⁵

Volviendo al crepúsculo de su trabajo arquitectónico y de la influencia de la Oficina Técnica fundada por el padre Ernesto Vespignani, en un manuscrito Florencio Martínez se refirió al Concilio Vaticano II, pidiendo a sus colegas asistentes algunas imágenes a color para comprender el espíritu de esa nueva época que parecía coincidir con el auge de las estéticas que traería dicho concilio.

“Alguien sugirió que este Concilio podría ser una ‘tentación’ para que las huestes del mal intentaran destruir a la Iglesia docente

¹⁶² Carta de Monseñor Emilio Sosa Gaona, obispo de Concepción del Paraguay a Florencio Martínez del 14 de agosto de 1962. AGS. Caja 77.4 Florencio Martínez.

¹⁶³ Carta de Mario Arrigutti a Florencio Martínez del 28 de agosto de 1962. AGS. Caja 77.4 Florencio Martínez.

¹⁶⁴ Carta de Rosolino Gliori a Florencio Martínez del 29 de agosto de 1962. AGS. Caja 77.4 Florencio Martínez. Traducción del tesista del original:

“Sono dolente che si sia cerrado definitivamente el Estudio de Arquitectura Sacra, e a Lei Padre vada il mio modesto plauso, ma sincero, per quanto Lei ha fatto di bello e di bene nel predetto Istituto.”

¹⁶⁵ Carta de Florencio Martínez al Presbítero David Bassi en Turín del 28 de noviembre de 1962 [manuscrito en borrador]. AGS Caja 77.4 Florencio Martínez.

(que son los Pastores, Cardenales y Obispos) con una bomba atómica. Son los temores de la prudencia terrena.”¹⁶⁶

En efecto, en los '60 se iniciaba una nueva época en la política eclesial, con su correlato en la estética sacra. Se cerraba así una de las etapas más prolíficas de la arquitectura religiosa argentina, evocaba de este modo por Florencio Martínez en su última comunicación desde la Oficina Técnica:

“Habíase proyectado su actuación fecunda hacia el porvenir con la cantidad y calidad de tan hermosas Obras, que pasarán a la Historia del Arte como ‘El Arte del Padre Vespignani’ por antonomasia y también por la fundación de ‘La Escuela’ que formó con alumnos y profesionales del país y de diversas Repúblicas Americanas, a las que infundió la sagrada llama que ardía en su alma de Sacerdote y de Artista impartiendo enseñanzas y Normas del más alto vuelo.”¹⁶⁷

INTENTOS FALLIDOS DE REAPERTURA

Luego de la muerte del padre Florencio Martínez, acaecida en 1971, hubo fallidos intentos de reapertura, debido sobre todo a que las pocas obras que se podían financiar, directamente se tercerizaban. Esta tendencia a la tercerización ya había surgido a mediados de los '40 cuando, por ejemplo, fue construido el gran edificio ubicado enfrente de la misma Inspectoría de Buenos Aires y que alojó el famoso “Instituto Salesiano de Artes Gráficas” (1944), obra del estudio del arquitecto Martín.

La época de esplendor de los salesianos había pasado. Así como se reducían las vocaciones, se dejarían de funcionar talleres y edificios. El último caso fue el de la mencionada imprenta salesiana, que cerró definitivamente en 2013.

En 2015, investigando en el Archivo Central Salesiano de Buenos Aires para la presente tesis, hallamos un cuantioso archivo con planos, croquis y listados de obras proyectadas e inauguradas con posterioridad al fallecimiento del padre Vespignani, cuando la oficina técnica ya estaba a cargo del padre Florencio Martínez. Resulta arduo y complejo establecer autorías de proyectos cuando se mezcla el actuar de ambos sacerdotes: Florencio Martínez llevó adelante en forma parcial o total proyectos que ya había diseñado Vespignani. Pero además, a partir de 1925 y en forma más acentuada a partir de la segunda mitad de la década de 1930, Martínez comienza a ejecutar obras que no salieron del tablero de Vespignani sino de su equipo de colaboradores de la oficina técnica heredada. Esta situación complica todavía más la posibilidad de establecer atribuciones y autorías. El Coadjutor Dante Brambilla, en 2016

¹⁶⁶ Carta manuscrita [partes ilegibles] de Florencio Martínez a su sobrino Joaquín del 21 de octubre de 1962. AGS Caja 77.4 Florencio Martínez.

¹⁶⁷ Nota mecanografiada y mimeografiada de Florencio Martínez dirigida a proveedores y clientes de la Oficina Técnica con fecha de 1962. AGS Caja 77.4 Florencio Martínez.

todavía a cargo del archivo salesiano y antiguo integrante de la oficina cuando estaba a cargo de Martínez, aseguraba:

“Los nuevos proyectos, todos, todos, los dibujaba el Sr. Francisco Borlenghi, que no era más que un ayudante de dibujo pero que durante largas décadas fue el autor de muchos diseños. Lamentablemente no hay registros en el archivo del paso de Borlenghi por la Oficina Técnica y, como sus únicos familiares eran dos hermanas que ya fallecieron, no podemos rastrear información alguna.”¹⁶⁸

A pesar de las dificultades señaladas, damos a conocer algunos de los proyectos que pudimos identificar en las cajas correspondientes a la Oficina Técnica y a los documentos personales de Florencio Martínez. Se trata de un inventario provisorio al que sigue un breve ensayo de catálogo razonado también provisorio, tal como el que hemos confeccionado en el capítulo 6 relativo a la obra de Ernesto Vespignani.

7.3 LISTA DE OBRAS DE LA OFICINA TÉCNICA A CARGO DE MARTÍNEZ

I.- OBRAS EN EL EXTRANJERO

- 1.- Catedral de La Paz, Bolivia (1925-1942)**
- 2.- Escuela Agrícola-ganadera en Ipacaray, Paraguay. Proyecto. (1927)**
- 3.- Santuario de Fuerte Olimpo, Paraguay. (1927)**
- 4.- Esc. de Artes y Oficios para huérfanos de guerra, Asunción. (1935)**
- 5.- Capillas en el Chaco Paraguayo: Pto. Sastre y Pto. Guarany. Proy. (1936)**
- 6.- Catedral de Concepción y Chaco, Paraguay. Proyecto. (1938)**
- 7.- Iglesia Parroquial de María Auxiliadora de Montevideo, Uruguay.**

II.- OBRAS EN LA ARGENTINA

- 8.- Escuela Agrícola-Pastoril en San José, Misiones. (1927)**
- 9.- Sanatorio Salesiano. Proyecto. (1929)**
- 10.- Iglesia parroquial para Buratovich. (1935)**
- 11.- Catedral de Viedma. Ampliación. (1937)**
- 12.- Proyectos varios de parroquias para Obispado de Viedma. (1937)**
- 13.- Escuela Agrícola “Don Bosco” en Uribelarrea. Ampliación. (1937)**
- 14.- Iglesia y casa parroquial en Urdampilleta. (1938)**
- 15.- Iglesia para Congregación Siervos de María. (1938)**
- 16.- Iglesia y Casa parroquial de San Roque en ciudad de Sgo. Del Estero. (1939)**
- 17.- Templo Votivo a Don Bosco en Uribelarrea. (1939)**
- 18.- Templo de San Antonio del Dique, Viedma, Río Negro. (1941)**
- 19.- Oratorio festivo “Centenario” San Juan Bosco, en Avellaneda. (1941)**
- 20.- Iglesia parroquial en Santa Rosa. (1942)**

¹⁶⁸ Entrevista personal del tesista con el coadjutor Dante Brambilla (1923) en el Archivo Central Salesiano de Buenos Aires el 1 de junio de 2016.

- 21.- Proyectos para Comodoro Rivadavia. (1942)
- 22.- Iglesia de San Pablo del Colegio Don Bosco en Mar del Plata. (1947)
- 23.- Iglesia Parroquial N. S. de la Guardia en Bernal. (1948)
- 24.- Sede de la Inspectoría y Archivo Salesiano en Bs. As. Reformas. (1949)
- 25.- Iglesia de María Auxiliadora en Ciudad de Corrientes. (1949)
- 26.- Catedral de Resistencia, provincia de Pres. Perón. Proyecto (1950)
- 27.- Iglesia María Auxiliadora de Villa Gesell. (1950)
- 28.- Iglesia Parroquial en Esquel. (1952)
- 29.- Ateneo Argentino de la Juventud en Córdoba. (1954)
- 30.- Iglesia y casa parroquial de Moreno, Pcia. de Bs. As. Anteproyecto y reforma. (1956)
- 31.- Hogar "N.S. de la Guardia para madres de sac. y relig" Bernal. (1958)
- 32.- Esc. Agrícola salesiana Gral. Pirán. Nuevo pabellón y capilla. (1958)
- 33.- Esc. Agropecuaria San Pascual de Campodónico, prov. Bs. As. (1959)
- 34.- Colegio Don Bosco, Rawson, Chubut. (1959)
- 35.- Diadema Argentina S. A. De Petróleo, Com. Rivadavia, Km. 27. (1959)
- 36.- Capilla Virgen de Luján, Patrona del Ejército. Fortín Olavarría. (1961)
- 37.- Capilla Libertador San Martín, Misiones. (1961)
- 38.- Colegio del Niño Jesús, Saladillo, prov. De Buenos Aires. Proyecto.
- 39.- Iglesia matriz "Inmaculada Concepción" en Concepción del Uruguay. Proyecto de restauración, complemento y ornamentación.
- 40.- Parroquia de Ingeniero Jacobacci, Río Negro.
- 41.- Proyecto de Capilla, Obra de Don Bosco. Mar del Plata.

III.- OTROS PROYECTOS Y OBRAS INCONCLUSAS AL CIERRE DEL ESTUDIO

- 42.- Iglesia Parroquial de M. Auxiliadora de Córdoba (terminación).
- 43.- Iglesia de Santo Domingo Savio de Santa Rosa (La Pampa).
- 44.- Iglesia Parroquial de Villa Regina (Río Negro).
- 45.- Iglesia Parroquial de M. Auxiliadora en Montevideo (Uruguay).
- 46.- Iglesia de San Juan Bosco en La Paz (Bolivia).
- 47.- Capillas menores en La Pampa.
- 48.- Colegio San Pablo de Mar del Plata.
- 49.- Plan general regulador del Colegio Don Bosco de Bahía Blanca.

7.4 ENSAYO DE CATÁLOGO RAZONADO DE OBRAS DE LA OFICINA TÉCNICA A CARGO DE FLORENCIO MARTÍNEZ (SELECCIÓN)

A continuación detallamos algunas de las obras más representativas llevadas adelante por la Oficina Técnica en los años posteriores a Vespignani según figuran en las cajas correspondiente a Florencio Martínez en el Archivo Central Salesiano de Buenos Aires. Los proyectos se pueden clasificar según su destino: la Oficina Técnica ha proyectado numerosas obras tanto en el extranjero como en la Argentina.

I.- OBRAS EN EL EXTRANJERO

Siguiendo el camino iniciado por Ernesto Vespignani, quien realizó numerosas obras en Latinoamérica, la Oficina Técnica también llegó a exportar varios proyectos. Tres envíos al exterior, por ejemplo, fueron los casos de dos colegios y un centro de formación en los Estados Unidos. En efecto, en 1936 se enviaron al Inspector salesiano en Estados Unidos, Ambrosio Rossi, ubicado en New Rochelle, New York, dos proyectos que en realidad eran copias de planos de colegios proyectados para la Argentina. Y en 1937 se enviaron planos originales y nuevos para una casa de formación en Richmond, California.¹⁶⁹ Las copias de proyectos de colegios enviados a Estados Unidos en 1936 corresponden a los llevados a cabo en las ciudades de Curuzú Cuatiá y Corrientes, de la provincia homónima. En cambio, el proyecto de 1937 fue realizado especialmente por pedido del Inspector Rossi. Al parecer, todavía en 1939 no habían sido abonado ni siquiera los honorarios de los planos dibujados según el reclamo de una nota de Martínez a Rossi:

“Nosotros no hemos querido cobrar honorarios de ninguna especie porque era para nuestra congregación; pero nuestros gastos sólo por dibujante para poner en limpio mi estudio (preparado en croquis) fue de un mes de trabajo –son cinco láminas- y costó \$ m/n 300,00.- Luego están los gastos por las copias y envío por correo certificado. Me sorprende, pues, que juzgue *tropo claro* el importe de cien dólares por todo, equivalente a \$ 375,00 moneda argentina al cambio oficial.”¹⁷⁰

A Chile se envió un anteproyecto para el Colegio “San José” de Magallanes, y otros proyectos para el exterior fueron enviados a Centroamérica por pedido del presbítero Pedro Tantardini, a cargo de la Inspectoría Salesiana de Centroamérica y Panamá, sito en Santa Tecla, en la República de El Salvador. En el Archivo Central Salesiano figuran numerosos pedidos para Centroamérica: una escuela para Comayagüela, Honduras (1939); un nuevo colegio salesiano para San José de Costa Rica (1937); colegios e iglesias para Masaya, Nicaragua (1936), y Cartago, en Costa Rica (1937). Tenemos algunos detalles del proyecto realizado para la Escuela de Agricultura y Hospicio de Ancianos en Managua (1942) que nos demuestra la envergadura de cada encargo.

En carta enviada de Buenos Aires a El Salvador por parte de Florencio Martínez a Pedro Tantardini, se detalla un anteproyecto ambicioso de cuatro edificios. Se trataba de una escuela de agricultura para 200 alumnos pupilos y 50 medio pupilos, una escuela elemental para 100 alumnos con oratorio festivo, un hospicio para 60 ancianos y una iglesia de 20 metros x 50 con

¹⁶⁹ Carta de Florencio Martínez al Inspector en USA, Ambrosio Rossi del 30 de enero de 1939. AGS Caja Martínez Florencio. 77.2.

¹⁷⁰ Carta de Florencio Martínez al Inspector en USA, Ambrosio Rossi del 30 de enero de 1939. AGS Caja Martínez Florencio. 77.2.

capilla en transepto. A continuación exponemos algunos de los proyectos más relevantes de la Oficina Técnica enviados al exterior durante la gestión de Florencio Martínez.

1.- Catedral de La Paz, Bolivia (1925-1942)

En 1692 se había concluido la primera Catedral de La Paz luego de 70 años de construcción. Pero en 1831, a causa de un incidente en el que perdió la vida una anciana por el desmoronamiento de una cornisa, se decidió la demolición del edificio. En 1835, el mismo presidente de la República de Bolivia, Andrés Santa Cruz (1792-1835)

“encargó la facción de planos y diseños de la nueva catedral al Padre Manuel Sanauja, que había dado pruebas de su competencia en la dirección de la matriz de Potosí, el gran arco del panteón y otras obras”.¹⁷¹

Sin embargo, a principios del siglo XX, a pesar de la intervención de varios arquitectos idóneos, seguía sin concluir. Según el inspector Elías Zalles, en 1914 se le encargó la obra a Ernesto Vespignani, quien la dirigió hasta su muerte. El informe de Zalles data de 1932 y culmina con elogios hacia Vespignani y su sucesor, Florencio Martínez:

“Este benemérito religioso es digno de que se le recuerde con profunda gratitud, por sus importantes servicios; a su indiscutible competencia reunía una abnegación e interés admirables por nuestra obra de la catedral; aunque su dirección la ejercía desde Buenos Aires por medio del inteligente constructor José Salasa que envió, estaba al cabo de los más nimios detalles del trabajo; sirviendo sin ninguna remuneración y aceptando sólo los fondos que se le remitían para su traslación, cuando se requería su presencia con grave motivo. Él era el que orientaba a la Comisión Ejecutiva de la Obra y la ponía en contacto con las fábricas del exterior, para obtener sus propuestas y hacer los pedidos. Bastaba indicarle cualquiera necesidad en el trabajo para que inmediatamente mandase su parecer acompañado de croquis y dibujos esmeradamente ejecutados.

A la muerte de Vespignani, ha seguido completando su labor y sirviendo con igual generosidad, su compañero y auxiliar R. P. Florencio Martínez, hasta el presente.”¹⁷²

En el Archivo Central Salesiano se atesora gran cantidad de documentación en donde se constata que Vespignani y Martínez

¹⁷¹ ZALLES B., Elías. “La nueva Catedral de La Paz. Informe del inspector Señor Elías Zalles B.” Editorial América. La Paz. 1932. [folleto].

¹⁷² ZALLES, op. Cit. Pg. 6

realizaron progresos importantes en el desarrollo de la construcción, tales como los dos campanarios.

En 1917 Ernesto Vespignani envió un presupuesto, prolijamente impreso en linotipo de las dos torres campanario de la fachada y la cúpula, tal vez los dos elementos más visibles y representativos de la catedral. De los 20 rubros que detalla seleccionamos los dos últimos:

“Presupuesto
De las obras necesarias para la construcción de la Catedral de La
Paz
hasta su término:
(...)”

19.- Las dos torres con su mampostería interior, sus entresijos y escaleras, revestidas en piedra de sus cuatro órdenes arquitectónicos sobrepuestos... Bs. 220,000.-

20.- La cúpula con su pared de mampostería y doble bóveda de ladrillos y revestimiento arquitectónico en piedra... Bs. 105,000.-”

Nos consta que a la muerte de Vespignani, la Oficina Técnica continuó por largos años con los trabajos, ya que en carta del 11 de julio de 1942,¹⁷³ Florencio Martínez se dirige al obispo de La Paz, Monseñor Abel Antezana y Rojas (1886-1968), para reclamarle los honorarios impagos y pidiéndole una solución justa, dejando el asunto en manos de letrados. Pasaron los años y la deuda no fue honrada.

2.- Escuela Agrícola-ganadera en Ipacaray, Paraguay. Proyecto. (1927)

Ipacaray es una importante localidad perteneciente al Departamento Central de la República del Paraguay, distante 40 kilómetros de la capital del país, Asunción, y a 15 kilómetros de la ciudad de Caacupé. En 2015 registraba 330.000 habitantes.

El origen de la ciudad se remonta a fines de siglo XIX, cuando en 1887 se estableció un Juzgado de Paz y otras oficinas estatales. En 1927 llegaron los salesianos, que fundaron una escuela agrícola y más tarde una granja experimental. En la actualidad se observa un complejo edilicio de arquitectura racionalista y un templo dedicado a Santo Domingo Savio que no tiene ninguna relación con el proyecto de la Oficina Técnica que nos interesa.

En el Archivo Central Salesiano de Buenos Aires, entre los papeles privados de Florencio Martínez ¹⁷⁴ se hallaron varios ejemplares del mismo original de una postal que en el anverso muestra un dibujo, sin firma, en tinta sepia, de un complejo edilicio en una región aparentemente selvática. Se deja ver un edificio de tres plantas cuyos dos primeros niveles, planta baja y primer piso, están

¹⁷³ Archivo Central Salesiano de Buenos Aires. Carpeta “Catedral de La Paz”.

¹⁷⁴ ACS. Caja 77.4 Florencio Martínez.

constituidos por galerías amplias a manera de aleros bien ventilados que parecen proteger a las habitaciones de los calores tropicales. El último nivel es cerrado, con pequeños aventanamientos y techo en pendiente. En el centro del complejo pareciera surgir un mirador o un cuarto nivel que exhibiría en su cúspide una imagen de María Auxiliadora.

Del complejo aparentemente de planta rectangular sale en forma perpendicular una capilla de planta salón con espadaña central en la fachada, dos pequeñas agujas a ambos lados y rosetón a la manera gótica. El edificio religioso tiene vanos en dos niveles y en el celestorio se aparentan ventanas de directriz vertical y arco de medio punto.

La postal tiene el epígrafe debajo del dibujo del anverso, y dice:

“PROYECTO DE LA ‘ESCUELA AGRÍCOLA-GANADERA’ DE
LOS PP. SALESIANOS DE D. BOSCO
IPACARÁI (ASUNCIÓN) PARAGUAY”

En el dorso del impreso aparece el siguiente texto que deja espacio para el sello postal y el destinatario, y en la parte superior se presenta el siguiente epígrafe:

“TARJETA POSTAL

Llamado.

La Escuela Agrícola-ganadera de Ipacaray pide el concurso de las almas nobles para convertir cuanto antes este proyecto de edificio en hermosa realidad, abierta a la juventud paraguaya sedienta de trabajo y de progreso.”

3.- Santuario de Fuerte Olimpo, Paraguay. (1927)

Fuerte Olimpo es, en la actualidad, una localidad de apenas 6.500 habitantes ubicada en una región remota del Paraguay, hacia el norte, casi limitando con el Mato Grosso del Brasil. El acceso a la región se realiza desde hace siglos por vía fluvial, ya que los españoles se establecieron en 1792, con la fundación del Fuerte Borbón. La localidad fue de carácter militar en sus orígenes, puesto que se encargaba de enfrentar las incursiones de los bandeirantes portugueses y, ya en el siglo XIX, durante la Guerra de la Triple Alianza, tuvo un gran protagonismo. Durante la Guerra del Chaco, en la década de 1930, fue una avanzada también importante en el enfrentamiento entre Paraguay y Bolivia.

En el Archivo Central Salesiano de Buenos Aires, entre los papeles privados de Florencio Martínez ¹⁷⁵ se hallaron varios ejemplares del mismo original de una postal que en el anverso muestra un dibujo, sin firma, en tinta sepia, de una iglesia en una región aparentemente selvática.

¹⁷⁵ ACS. Caja 77.4 Florencio Martínez.

La iglesia está montada sobre un crepidoma de 1,50 metro de alto aproximado al que se accede por modestas escalinatas de seis escalones. El templo está rodeado de amplios aleros preparados para la circulación exterior alrededor del edificio y proteger el interior de la inclemencias del clima tropical. La iglesia aparenta planta salón y tiene en su frente un pequeño nártex a manera de marquesina con techo a dos aguas y acceso con arco de medio punto que se apoya en columnas de apariencia románica.

La fachada tiene un pequeño rosetón y termina en coronamiento con aguja a manera de pequeño campanario central. La cubierta de la iglesia es de techo a dos aguas aparentemente de chapa galvanizada. De los muros laterales surgen cinco aventanamientos de directriz vertical y arco de medio punto ritmados por cuatro listones a manera de pilastras que dividen los laterales en cinco paños que contienen las ventanas. En la parte posterior del templo -hacia donde debiera estar el ábside- surgen, a cada lado de la nave, dos torres de planta rectangular y remate plano con dentículos a manera de campanario con reloj.

Las torres, tal vez en alusión al “Fuerte Olimpo” ubicado en las proximidades, tienen apariencia fortificada con cinco niveles, a saber: el nivel del suelo no se ve, el primer nivel es una ventana cuadrada, el segundo un aventanamiento rectangular vertical con dintel, el tercero una ventana geminada y el cuarto, dividido del tercero por pronunciada cornisa, tiene un cuadrado que aloja un reloj. El remate tiene dentículos y almenas a la manera románica.

La postal tiene el epígrafe debajo del dibujo del anverso, que dice:

“PROYECTO DE SANTUARIO MARÍA AUXILIADORA – MISIÓN SALESIANA, CHACO PARAGUAYO – FUERTE OLIMPO, PARAGUAY.”

En el dorso del impreso aparece el siguiente texto que deja espacio, en la parte derecha, para el sello postal y el destinatario y se presenta el siguiente epígrafe en la parte izquierda:

“TARJETA POSTAL

EXHORTACIÓN:

“El obispo Diocesano del Paraguay que suscribe, recomienda encarecidamente a los fieles de esta Diócesis y muy particularmente a los de Fuerte Olimpo, la Obra del Templo a levantarse en dicho pueblo al lado del fuerte histórico, y cuya Patrona será la Santísima Virgen María bajo la advocación de ‘Auxilio de los Cristianos’ que, como siempre, será la defensora de los creyentes contra los enemigos del alma.

+ JUAN SINFORIANO

Asunción, Junio 30 de 1927.”

En la actualidad, el edificio proyectado alberga la Catedral de María Auxiliadora. El diario ABC de Asunción del Paraguay ¹⁷⁶ atribuye erróneamente la autoría al sacerdote salesiano y arquitecto Livio Fariña, fallecido en 1940. Además se presenta el equívoco en la fecha de inicio de obra en 1920, cuando en realidad la postal firmada por monseñor Sinforano pidiendo fondos para la obra del templo “a levantarse” es de 1927:

“La construcción se constituyó en un desafío, ya que demandó un gran esfuerzo económico y años de sacrificio para los pobladores que se encargaron de su inicio en 1920. Sin embargo, el ideólogo de la obra, el sacerdote salesiano Livio Fariña, oriundo de Italia, no se rindió ante la situación.”

Las obras del templo permanecieron paralizadas durante décadas por falta de fondos y por las dificultades de llegar con los materiales a una región remota y, además, en determinados períodos de acceso limitado por la contienda de la Guerra del Paraguay. La iglesia, proyectada por el padre Florencio Martínez, recién se vio inaugurada en 1965.

“La arena era transportada desde de las orillas del río Paraguay en costas de territorio brasileño, a unos 700 metros del centro de esta capital departamental. Utilizaban canoas para trasladar a la orilla del lado paraguayo, y luego a pulso las personas procedían a llevarla hasta la cima. El agua era acarreada con el mismo sistema. Debido al alto costo que demandó la obra y al no conseguir los recursos necesarios, los trabajos se paralizaron por varios años.” ¹⁷⁷

Según la memoria oral de antiguos pobladores de la región, se llegó a producir un milagro durante la construcción del edificio cuando un obrero llamado Simeón Montero cayó de una de las torres que ya se elevaba a seis metros de altura sin sufrir herida alguna, atribuyendo el resultado a la intercesión de María Auxiliadora, ya que le había pedido primero culminar el templo. Luego de finalizada la obra, el citado albañil fallecía. La imagen de la postal de Fuerte Olimpo que describimos se reproduce exactamente igual en otro impreso equivalente, pero su epígrafe dice:

OBRA DE DON BOSCO: PROYECTO DE CAPILLA
MAR DEL PLATA – REP ARGENTINA.

La diferencia de la postal de Mar del Plata respecto a la de Fuerte Olimpo es que en la iglesia paraguaya figuran dos torres hacia el ábside y la postal no tiene firma; en cambio, en la de la marplatense no existen torres y figura una firma impresa pero que parece manuscrita y dice “Oficina Técnica Salesiana”.

¹⁷⁶ Diario ABC: “La esbelta catedral es un orgullo de los habitantes de Fuerte Olimpo”. 11-3-2011.

¹⁷⁷ Diario ABC ídem nota anterior.

4.- Esc. de Artes y Oficios para huérfanos de guerra, Asunción, Paraguay. (1935)

En la memoria descriptiva del proyecto del 27 de noviembre de 1935,¹⁷⁸ se anuncia que en el terreno de 7.396 m² comprendido por las calles Humaitá, Flores, Piribebuy y Patricios se ha proyectado construir un edificio capaz de albergar como alumnos pupilos a unos doscientos huérfanos de guerra, y que constará de poco más de 10.000 m². La Guerra del Chaco había provocado profundas heridas en el tejido social del Paraguay, fragmentando familias que requerían de una atención social por entonces inexistente.

El edificio ofrecería amplios talleres de herrería, mecánica, electricidad, carpintería, tallistas, tapicería y afines. También ofrecería talleres de imprenta y encuadernación, zapatería, sastrería, alfarería, panadería y fidelería. Con respecto a la estética, es interesante el precoz anuncio de adhesión a la modernidad en una oficina donde predominaban las influencias historicistas:

“Se adoptó el estilo Moderno dentro de las nuevas orientaciones estéticas sin descuidar los rasgos peculiares de esa zona calurosa.”

Al año siguiente, el 31 de enero de 1936 Florencio Martínez envió el presupuesto total de la obra -estimado en 925.976 pesos moneda nacional- para un edificio que debía constar de planta subsuelo, planta principal y piso alto para albergar los trece talleres de distintas especialidades y alojamiento, cocina y comedor para los doscientos niños.

5.- Capillas en el Chaco Paraguayo: Puerto Sastre y Pto. Guarany. Proy. (1936)¹⁷⁹

En nota dirigida al Prefecto del Colegio Pío IX, Florencio Martínez le comunica que Nicolás Mihanovich (1848-1929), empresario naviero de origen húngaro, le ha encargado “unos proyectos de Capillas para el Chaco Paraguayo”. Mihanovich había hecho una considerable fortuna en el transporte fluvial por el río Paraná y, en sus inicios, trasladando tropas en la Guerra del Paraguay. El empresario ponía a disposición de la congregación la Empresa de Vapores Mihanovich para remitirles gratis un “armonium”, donación del mismo naviero.

En realidad, Mihanovich deseaba que la congregación se instalara en el Chaco Paraguayo, para lo cual le donaba “siete u ocho hectáreas de terreno”.¹⁸⁰

¹⁷⁸ “Memoria Descriptiva del Anteproyecto para Escuela de Artes y Oficios destinada a Huérfanos de guerra. Asunción. Paraguay. Documento mecanografiado. (En: Caja 77.6 Martínez, sac. Florencio. Trabajos de la Oficina Técnica. Documentación Varia. Archivo Central Salesiano de Buenos Aires.).

¹⁷⁹ O Puerto Casado como lo denomina con una tachadura en carta citada en nota 29.

¹⁸⁰ Carta de Florencio Martínez al Inspector en Montevideo Presbítero Luis Vaula del 22 de febrero de 1938.

Pasaron los años y, luego del fallecimiento Mihanovich en 1936, al parecer los salesianos ya estaban a cargo de los terrenos donados por el naviero. Es por eso que Florencio Martínez le ofreció al Presbítero Livio Farina, asentado en Fuerte Olimpo, Paraguay, planos para iglesias a construir en Puerto Sastre y Puerto Guarany.

Martínez le detalla tres opciones; la primera de 15 x 7,50 metros, una segunda de igual dimensión pero con sanitarios, y una tercera más costosa que “ya tiene el carácter de verdadera iglesia, más que de simple capilla”,¹⁸¹ y que incluye también una casa parroquial. Al parecer, los planos que se llegaron a pasar a copia heliográfica son de una capilla de una sola nave rectangular de 7,50 de metros de ancho por 20 de fondo.

La fachada exhibía un solo acceso con una puerta de dos hojas de arco de medio punto con un nártex pequeño a manera de porche. En la cúspide en donde hacen ángulo las caídas del techo a dos aguas se ubicaba una espadaña central con arco geminado para alojar dos campanas en cada una de las aberturas. Detrás de la planta rectangular de la capilla se sucedía la sacristía y luego la casa parroquial, con tres habitaciones de un lado de un corredor central, y dos habitaciones y baño del otro lado del corredor.

En el ACS se guardan un par de imágenes de los avances constructivos de la capilla fechadas al dorso el 1 de enero de 1939. Además existe un presupuesto por la suma de 30.460,98 pesos moneda nacional en el cual no se incluyen fletes ni recargos por transporte de materiales hasta el remoto paraje.

Aparentemente, Florencio Martínez también realizó proyectos para una Escuela agrícola en Ipacaray, según le declaraba en otra misiva al naviero Nicolás Mihanovich.¹⁸²

6.- Catedral de Concepción y Chaco, Paraguay. Proyecto. (1938)

Una nota de 1933 de monseñor Emilio Sosa Gaona (1884-1970), obispo de Concepción y Chaco del Paraguay, manifiesta el deseo de comenzar la catedral para ese obispado.¹⁸³ Poco tiempo después amplía detalles en nota dirigida a Florencio Martínez en donde le remite la planta del edificio pero deja a criterio de Martínez la elección del estilo y la forma del mismo. Además le pide que amplíe el proyecto con el agregado de cripta, casa parroquial y local para Seminario Menor. En esta nota también lo invita a visitar Paraguay para conocer el terreno, recomendándole la vía fluvial más que la ferroviaria, y

¹⁸¹ Carta de Florencio Martínez al presbítero Livio Farina del 4 de noviembre de 1936. ACS. Caja 77.2 “Florencio Martínez.

¹⁸² Carta de Florencio Martínez a Nicolás Mihanovich del 7 de abril de 1938.

¹⁸³ Nota de Monseñor Emilio Sosa Gaona al Secretario de Capítulo Inspectorial salesiano P. Cabrini del 10 de agosto de 1933. ACS Caja 77.3 Florencio Martínez.

asegurándole que la guerra no representa ningún problema para el ingreso al país.¹⁸⁴

En 1938, Florencio Martínez le manifiesta que le está preparando el proyecto definitivo, pero que antes desea que conozca el presupuesto aproximado del emprendimiento. El costo global ascendía a 300.000 pesos moneda nacional, más 150.000 pesos para altares, mobiliario, confesionarios, órgano, vitreaux, reloj y demás elementos ornamentales. Respecto de los honorarios del estudio, le detalla que se adeuda el costo del Anteproyecto -que era de 500 pesos-, y a la entrega del proyecto definitivo la suma se incrementa en otros 3.000.¹⁸⁵

Al parecer las cartas se cruzaron, porque el obispo -en nota manuscrita-, le dice a Martínez que espera la sanción de un proyecto de ley que, según le aseguran, entrará en vigencia en septiembre de ese año, y permitirá que se considere el presupuesto para la erección de la catedral.¹⁸⁶ No se tiene constancia de planos ni de testimonios de la realización del proyecto, pero sí del testimonio del Sosa Gaona en la carta de agradecimiento que le envía a Martínez con motivo del cierre de la Oficina Técnica. En la carta menciona la construcción del seminario menor de la diócesis.

7.- Iglesia Parroquial de María Auxiliadora de Montevideo, Uruguay.

En la calle Canelones esquina J. Salterain de la ciudad de Montevideo, en un lote de 20 metros de frente por 60 de fondo que está anexo a los Talleres “Don Bosco” de los salesianos, se construiría una Iglesia Parroquial bajo la advocación de María Auxiliadora. El proyecto se describía como ambicioso, ya que buscaba alojar a más de 1.700 feligreses:

“La obra será de amplias proporciones. Sobre un área de mil doscientos metros cuadrados se ha proyectado levantar tres plantas, a modo de tres templos superpuestos simbolizando las tres místicas iglesias: con la cripta, la Iglesia Purgante, con el Templo, a nivel calle, la Iglesia Militante y con la Galerías y el Camarín, la Iglesia Triunfante. La altura media del monumental edificio será de 27 metros, y la de la torre de 50 metros”.¹⁸⁷

Desde el punto de vista estético y estilístico es interesante destacar que la memoria del proyecto afirma:

¹⁸⁴ Nota de Monseñor Emilio Sosa Gaona a Florencio Martínez del 20 de septiembre de 1933. ACS Caja 77.3 Florencio Martínez.

¹⁸⁵ Carta de Florencio Martínez a Monseñor Emilio Sosa Gaona, obispo diocesano de Concepción y Chaco del 1 de agosto de 1938.

¹⁸⁶ Carta manuscrita de Monseñor Emilio Sosa Gaona, obispo diocesano de Concepción y Chaco a Florencio Martínez del 25 de julio de 1938. AGS. Caja 77.4 Florencio Martínez.

¹⁸⁷ “Iglesia Parroquial de María Auxiliadora. Montevideo (R.O. del Uruguay)”. (En: Caja 77.5 Martínez, sac. Florencio. Trabajos de la Oficina Técnica. Documentación Varia. Archivo Central Salesiano de Buenos Aires.).

“Esta Iglesia Parroquial, puede decirse, será la primera aparición de un edificio religioso en arquitectura Románica-Lombarda entre el eclecticismo artístico de las construcciones que van multiplicándose afanosamente en la gran metrópoli de la República Oriental del Uruguay. Aunque el concepto y la especial estructura de este edificio no están propiamente ligados a un determinado estilo, sin embargo los elementos característicos del románico-lombardo y su decoración escultórica románica-bizantina lo incluyen en la arquitectura antes nombrada.”

La obra se presenta como un homenaje póstumo a Ernesto Vespignani, aunque se aclara que de los dibujos del sacerdote sólo se respetará la fachada. Los interiores, en cambio, fueron proyectados por la Oficina Técnica a cargo de Florencio Martínez y responderían a las nuevas necesidades de la época. La descripción del proyecto de la Iglesia Parroquial incluye una breve reseña de las obras de Ernesto Vespignani en Uruguay y nos proporciona datos de iglesias de su autoría hasta el momento no catalogadas, como por ejemplo la Iglesia del Colegio Salesiano de Manga:

- Templo Votivo Nacional al Sagrado Corazón de Jesús en el Cerrito (Montevideo).
- Catedral de Salto.
- Edificio de Talleres Don Bosco sobre la calle Canelones (Montevideo, Uruguay.)
- La Iglesia del Colegio Salesiano de Manga. (Jacksonville, Uruguay.)

II.- OBRAS EN LA ARGENTINA

A continuación de los numerosos planos y documentos sin clasificar que hallamos en el archivo Central Salesiano de Buenos Aires, seleccionamos algunos de los proyectos más representativos llevados adelante en la Argentina por la Oficina Técnica a cargo de Florencio Martínez.

8.- Escuela Agrícola-Pastoril en San José, Misiones. (1927)

San José es una localidad que se encuentra en el límite entre las provincias de Corrientes y Misiones, perteneciendo a la jurisdicción de esta última. Según censo del 2001, tenía 4.600 habitantes. El origen de la población se remonta a los jesuitas que establecieron en 1633 la “Reducción Jesuítica de San José” en las sierras del Tapé. Desde 1927, los salesianos se hicieron presentes en la localidad con un establecimiento educativo, actualmente denominado Instituto Agro Técnico Salesiano "Pascual Gentilini", que ha llegado a producir en sus dependencias la “Yerba Mate Don Bosco”. El instituto actual muestra una infraestructura más moderna expresada en edificios de una sola planta con cubiertas de fibrocemento acanalado y capilla de morfología racionalista y tímida espadaña.

En el Archivo Central Salesiano de Buenos Aires, entre los papeles privados de Florencio Martínez,¹⁸⁸ se hallaron varios ejemplares del mismo original de una postal que en el anverso muestra un dibujo, sin firma, en tinta color, de un complejo edificio en una región aparentemente selvática. El dibujo es idéntico a la postal que referimos en la sección “I.- Obras en el extranjero”, relativo al “Proyecto de Escuela Agrícola-Ganadera en Ipacaray, Paraguay”. Tratándose del mismo diseño pero a color en lugar de sepia, remitimos la descripción al punto ya desarrollado del proyecto de Ipacaray. El único cambio que presenta esta postal respecto al proyecto de Ipacaray es el epígrafe debajo del dibujo del anverso, que dice:

“OBRA DE DON BOSCO - PROYECTO DE ESCUELA
AGRÍCOLA-PASTORIL E INDUSTRIAL- ‘GENTILINI’ SAN JOSÉ
DE MISIONES – REPÚBLICA ARGENTINA”

En el dorso del impreso aparece el siguiente texto, en la parte superior, que deja espacio para el sello postal y el destinatario:

“TARJETA POSTAL

Llamado.

La Escuela Agrícola-Pastoril e Industrial - ‘Gentilini’, San José de Misiones, Rep. Argentina, pide el concurso de las almas nobles para convertir cuanto antes este proyecto de edificio en hermosa realidad, abierta a la juventud argentina sedienta de trabajo y de progreso.”

9.- Sanatorio Salesiano. Proyecto. (1929)

El Sanatorio Salesiano fue uno de los proyectos más ambiciosos de la Oficina Técnica. En una carta manuscrita en lápiz sin fecha y adjunta a la anterior se recomienda:

“El ideal sería que fuera un Sanatorio Católico, atendido por Hermanas y administrado por un doctor amigo, de competencia, que estuviera interesado con el tanto por ciento de las entradas. Serían atendidos todos los católicos a precios módicos y acudirían allí los Salesianos, las hermanas, cooperadores, ex alumnos, etc., etc.

¿Qué le parece la idea? ¡Es sólo una idea!”

A esta nota manuscrita, sin firma y sin fecha, se le añaden cuatro folios titulados:

“PRESUPUESTO PARA LA CONSTRUCCIÓN DE UN
SANATORIO – R.R.P.P. SALESIANOS BUENOS AIRES”

¹⁸⁸ ACS. Caja 77.4 Florencio Martínez.

Los folios describen con todo detalle el presupuesto de veintinueve rubros distintos que van desde las “Excavaciones para sótano, cimientos y base de columnas”, hasta la limpieza final de obra. Para una estimación del volumen de la obra debe tomarse en cuenta que se presupuestaron 2.862,99 m² de pisos de mosaico, siendo la totalidad del presupuesto para todos los rubros de \$ 387.610,98.-

El Sanatorio Salesiano finalmente no se llegó a concretar, pero los proyectos, presupuestos y cartas de la Oficina Técnica siguieron abundando incluso en las tres décadas siguientes. En la actualidad, en el segundo piso de la Inspectoría Salesiana funciona una simple enfermería y un hogar de ancianos de salesianos con problemas crónicos de salud. En ese mismo piso llegó a estar convaleciente en sus últimos años Florencio Martínez.

10.- Iglesia parroquial para Buratovich. (1935)

En nota de 1935 al Pbro. Pedro Giacomini, director del colegio salesiano de Fortín Mercedes, Florencio Martínez le remite el proyecto para una iglesia parroquial en ese paraje que consistía en una capilla de 566 metros cuadrados junto a una sacristía y casa parroquial de dos plantas que sumaban otros 326 metros cuadrados.¹⁸⁹ Adjunto a esa nota se muestra un dibujo sencillo que muestra una iglesia de planta basilical de 8,50 metros de ancho por 19 de fondo al que se le añade una sacristía y un patio que separan media docena de habitaciones de reducidas dimensiones para la casa parroquial, que se lograron concluir.

11.- Catedral de Viedma. Ampliación.(1937)

Un proyecto ambicioso fue el de ampliación de la catedral de Viedma, que había sido diseñada como templo parroquial y que, desde 1934, era sede diocesana. La superficie original de la catedral era de 1.000 metros cuadrados y se ampliaría casi al triple, es decir a 2.980. Además se proyectaron la casa parroquial y la casa Episcopal, de 1.600 metros cuadrados. Los presupuestos ascendían a 400.000 pesos m/n para la catedral y 350.000 para la casa Episcopal.

12.- Proyectos varios de parroquias para Obispado de Viedma. (1937)

Una nota de Florencio Martínez al obispo de Viedma, Monseñor Nicolás Esandi,¹⁹⁰ le refiere el envío de seis copias de planos para capillas de distintas jerarquías: misionera “muy pequeñita”, misionera “algo más grande”, capillita con campanario, capilla con espadaña, capilla con casa parroquial y capilla grande colonial “sumamente económica”. Los proyectos “que se podían acortar

¹⁸⁹ Carta de Florencio Martínez al presbítero Pedro Giacomini, Director del Colegio Salesiano de Fortín Mercedes del 15 de abril de 1935. ACS. Caja 77.3 Florencio Martínez.

¹⁹⁰ Carta de Florencio Martínez a Nicolás Esandi, Obispo de Viedma del 6 de marzo de 1937. ACS. Caja 77.2 Martínez Florencio Martínez.

a pedido” eran recomendables para las localidades de Bacheta (sic) [¿Valcheta?], Villalba (La Pampa) y Corral Chico.

En otra nota posterior de 1938, se detalla una liquidación con pagos a cuenta del siguiente listado de “trabajos”: Iglesias para Ing. Jacobacci, Valcheta, Maquinchao, los Menucos, Sierra Colorada, Corral Chico, Las Heras (Santa Cruz), Comodoro Rivadavia, anteproyectos para palacio episcopal y ampliación de Catedral de Viedma.

La reflexión final de la nota de Florencio Martínez de 1937 es contundente:

“Muy interesante el convenio con el señor gobernador: el Señor Obispo hace la Capilla y el Gobernador la comisaría... ¡¡así los pobladores tienen para elegir!! O Religión o bastón...”¹⁹¹

13.- Escuela Agrícola “Don Bosco” en Urubelarrea. Ampliación. (1937)

Se propone refaccionar y ampliar todos los pisos del edificio. Los nuevos edificios serían un pabellón de dos pisos de 83 metros de largo. También se edificaría una capilla con su sacristía, con una superficie de 288 metros cuadrados con capacidad para trescientas personas. La capacidad de los edificios sería de 120 alumnos internos, la mitad para la escuela agrícola y la otra para artes y oficios rurales.

14.- Iglesia y casa parroquial en Urdampilleta. (1938)

Una carta dirigida a Florencio Martínez, firmada por Roberto Campion y Sergio M. Alvarez, presidente y secretario respectivamente de la Comisión Pro Edificación de la Capilla en Urdampilleta, solicitaba un anteproyecto para capilla y casa parroquial que no superara los 35.000 pesos para la iglesia y los 10.000 para la casa.

Pocos meses después, el 16 de julio de 1938, la empresa constructora ADR. De Kroon cotizaba la suma de 58.870 pesos la construcción de una iglesia con torre, y de 19.570 pesos para la construcción de la casa parroquial.¹⁹²

15.- Iglesia para Congregación Siervos de María. (1938)

La Oficina Técnica proyectó una “capillita” para la congregación Siervos de María que luego sería parroquia de la arquidiócesis. Al mismo tiempo que le enviaba dibujos, Martínez le recomendaba la realización de la obra al constructor Francisco J. Pini, uno de los contratistas más frecuentados por las comunidades religiosas de la época.¹⁹³

¹⁹¹ ver nota anterior.

¹⁹² ACS de Buenos Aires. Caja 77.2 Florencio Martínez.

¹⁹³ Carta de Florencio Martínez al presbítero Alejandro Ferreris di Celles de la Obra Siervos de María del 1 de agosto de 1938.

No está claro si el proyecto cambió, puesto que en otras notas se habla de un “Anteproyecto general de Iglesia Parroquial”¹⁹⁴ para la misma orden. Lo cierto es que existe un plano que muestra una capilla de planta rectangular de reducidas dimensiones (8,80 metros de ancho por 15,11 de profundidad). Al plano se le adjuntó un afiche que anuncia el remate judicial en Villa Devoto de una “regia casa quinta en Av. América 4119, esquina Mercedes, solar de 38 metros de frente por 41 metros de fondo”, que posiblemente haya sido adquirido por la congregación para la ubicación del templo, ya que la orden tenía su sede a tres cuadras del lote, en Av. América 3818.

16.-Iglesia y Casa parroquial de S. Roque en Sgo. Del Estero. (1939)

Ya en 1937 se le había solicitado a la Oficina Técnica una iglesia y casa parroquial de presupuesto económico para un terreno de 1.258 m² de los cuales la mitad eran para la iglesia parroquial de nave central y naves laterales. El lote casi cuadrado de 32 x 39 metros se encontraba en la esquina de la avenida Bolivia y la calle La Plata, ambas aun sin pavimentar. La manzana estaba conformada además por las calles Constitución y Tucumán.

En 1939 el pedido se amplió a un salón para escuela parroquial. Finalmente, la solicitud del proyecto definitivo se redujo a una iglesia de una sola nave de 30 x 10 metros. En el Archivo Central Salesiano existe copia de un plano de un complejo edilicio consistente en una iglesia de una nave de planta rectangular más un edificio de una planta con patio central, todo el conjunto conformando un cuerpo de planta rectangular de 32,85 metros de frente por 39 metros de fondo con un patio central. El acceso sería por la calle Bolivia, y el de la iglesia en la esquina con la calle La Plata de esa localidad.

17.- Templo Votivo a Don Bosco en Uribelarrea. (1939)

En el inventario de obras de Ernesto Vespignani describimos el pueblo de Uribelarrea y las referencias a un edificio construido por el mismo arquitecto en la localidad, aunque no está claro si en el casco histórico, en el colegio de San Miguel, o en la escuela agrícola de Uribelarrea, a 3 kilómetros del mismo.

Cayetano Bruno (1983, T.II, 151) en su historia de los salesianos en la Argentina, en el capítulo correspondiente a Uribelarrea describe la desolación y olvido del asentamiento salesiano a inicios del siglo XX, y muestra una foto de una iglesia neocolonial pero sin ninguna referencia de fecha de construcción o autoría del diseño. La buena manufactura de la iglesia no se compadece con la descripción edilicia de los testimonios de las dos primeras décadas del siglo XX mencionados en el texto, por lo que deducimos que se trata de edificios de construcción posterior. En efecto, entre los documentos del padre Florencio

¹⁹⁴ Carta de Florencio Martínez al presbítero Alejandro Ferreris di Celles de la Obra Siervos de María del 14 de enero de 1938.

Martínez se halló una postal con una imagen de un templo de características neocolonial, e informa en el dorso que se trata de un:

“Recuerdo de la
Solemne Bendición e Inauguración

Del Templo votivo a D. Bosco Santo, el Padre y Protector del niño pobre y gran propulsor de las Escuelas Agrícolas Salesianas de nuestra Patria. Monumento perenne que la gratitud popular argentina levantó en la Escuela Agrícola Salesiana ‘Don Bosco’ de Uribelarrea en el Primer Cincuentenario de su gloriosa muerte. El Excmo. Arzobispo de La Plata Mons. Dr. Juan Chimento presidió los actos religiosos. Padrino: Excmo. Señor Gobernador de la Provincia de Buenos Aires, Dr. Manuel A. Fresco. Madrina: Señora doña Raquel Monasterio de Fresco. Uribelarrea, 11 y 12 de noviembre de 1939.”

Por las características del templo y la fecha de inauguración deducimos que se realizó bajo la gestión de Florencio Martínez, sin confirmar si se trata de un diseño de Vespignani o del mismo Martínez. Es necesario aclarar que, luego de varios años de quietud en la localidad de Uribelarrea, a partir de las décadas de 1930 y 1940 la región vivió un auge económico con la instalación de cerca de 50 tambos, por lo general propiedad de colonos e inmigrantes de origen vasco e italianos.

En consecuencia, podemos deducir que el complejo edilicio haya recibido un nuevo empuje y desarrollo, teniendo en cuenta que brindaba indispensable capacitación a la mano de obra de la región. El resurgir de la localidad y de la escuela se vio manifiesto con la presencia del gobernador Fresco y del arzobispo Chimento en la inauguración del citado templo en 1939.

18.- Templo de San Antonio del Dique, Viedma, Río Negro. (1941)

Una nota de 1941 de la “Comisión Pro-Templo San Antonio de Padua de El Dique, Viedma” acusa recibo de planos completos enviados por Florencio Martínez para la realización de una iglesia.¹⁹⁵

Al parecer, el proyecto tuvo una segunda versión con una ampliación de la iglesia a la que se le agregaron tres arcadas. El proyecto final constaba de una iglesia de una sola nave de planta rectangular con un ábside conformado por paredes internas de 20,75 metros de largo por 8,60 de ancho, con una fachada de aspecto románico con un pequeño nártex a manera de porche antecediendo la única puerta frontal de acceso. La Iglesia ofrecía una espadaña en la

¹⁹⁵ Carta de la Comisión Pro-Templo “San Antonio de Padua” El Dique. Viedma a Florencio Martínez [firmas ilegibles] del 30 de septiembre de 1941.

fachada que alcanzaba los 15,20 metros de altura. El frente de remate triangular al expresar el techo a dos aguas de la iglesia, exhibía un nicho sobre la puerta de acceso en donde se alojaría una imagen de San Antonio de Padua.

19.- Oratorio festivo “Centenario” San Juan Bosco en Avellaneda. (1941)

Con motivo del centenario de la ordenación y primera misa de Don Bosco, se realizaron multitudinarios festejos, manifestaciones públicas e inauguraciones. El 12 de diciembre de ese año se impuso la piedra fundamental de un gran complejo edilicio en forma de “U” de 7.700 m² con una capilla para mil niños. El proyecto fue auspiciado por los senadores Antonio Santamarina y Alberto Barceló, y financiado por el Congreso de la Nación.

20.- Iglesia parroquial en Santa Rosa. (1942)

El proyecto contaba con un presupuesto inicial de 20.000 pesos, pero en carta de 1942 de Florencio Martínez al gobernador Gral. Miguel Duval (1877-1960), estimaba el presupuesto en 300.000 pesos.¹⁹⁶ El mismo Martínez realizó gestiones ante las Cámaras de Diputados y de Senadores para obtener el dinero mediante votación de un subsidio que debería haber salido del tesoro nacional pero que no se obtuvo.

21.- Proyectos para Comodoro Rivadavia. (1942)

En una nota del 27 de agosto de 1942, la oficina técnica dice remitir al obispo Monseñor Borgatti dos proyectos para la Iglesia de Comodoro Rivadavia, dos copias de croquis de reforma de proyecto primitivo, dos colecciones de un proyecto de capilla con crucero “Estilo Colonial sencillo” y tres copias de capillita misionera.

22.- Iglesia de San Pablo del Colegio Don Bosco en Mar del Plata. (1947)

Según un documento hallado en la caja correspondiente a Florencio Martínez en el Archivo Central Salesiano, la Iglesia “San Pablo” de Mar del Plata mide 63 metros de largo por 20 de ancho, con una sola nave de 17,50 metros de altura. Fue proyectada para una capacidad de mil personas con ocho capillas laterales de cada lado para ubicar altares y confesionarios. La piedra fundamental fue bendecida y colocada el 27 de abril de 1947 por el Inspector de los Colegios Salesianos Pbro. José Reyneri. El documento caracteriza a la Iglesia como de

“estilo Románico de transición, de aquel período histórico esplendoroso medieval en que aligerándose (sic) de masas y formas pesadas, espiritualizándose por así decirlo, culminó en el gótico. Sin ser de estilo gótico, toma la esbeltez de su estructura,

¹⁹⁶ Carta del 3 de agosto de 1942 de Florencio Martínez al Gobernador del Territorio de La Pampa, General Miguel Duval.

los arcos apuntados y la graciosa armonía de sus formas. Notable es la solución proyectada para el interior de la iglesia, que sin llegar a las alturas inconmensurables del gótico, logra un ambiente más místico y confortable de proporciones agradables apropiadas para un recinto sagrado”.¹⁹⁷

La obra se pudo llevar adelante gracias al donante Pablo Tavelli, quien invirtió en el proyecto 450.000 pesos moneda nacional. Para comprender la magnitud de la inversión debe tenerse en cuenta que luego de dos años de iniciada la obra, hacia 1950, se había logrado avanzar hasta la mitad, agotando los recursos del donante, por lo cual el padre Director del Colegio Don Bosco de Mar del Plata,

“en nombre de la Institución Salesiana, solicita, por lo tanto, el aporte chico o grande de todos los contribuyentes. Vuestro nombre será puesto en un magnífico libro que se conservará en el Altar Mayor para perpetua recordación de vuestra generosidad y en una gran placa de mármol que ubicaremos en el interior de la iglesia dejaremos constancia de ello ante las futuras generaciones”.

A continuación, la nota detalla el presupuesto de “Obras de Urgente y primera necesidad”, discriminando treinta rubros diferentes que alcanzan la cifra de pesos moneda nacional 829.500.- La nota finaliza con un listado de materiales y ornamentos necesarios tales como “una escultura pequeña interior o exterior” y “treinta y dos vitreaux artísticos”, que suman 17.231 pesos más.

En total, la inversión solicitada junto al donativo inicial suma 1.296.731 pesos. Si se considera que un jornal de peón de albañil se acercaba a los 25 pesos y el metro de mosaico a 30 pesos, la obra alcanzaría la cifra equivalente hoy a casi 52.000 jornadas de trabajo o de 43.000 m² de piso de mosaico. La obra fue concluida y está ubicada en la calle Rivadavia 4818 de la ciudad de Mar del Plata.

23.- Iglesia Parroquial N. S. de la Guardia en Bernal. (1948)

En el Archivo Central Salesiano se halla el Pliego de Condiciones para su construcción, en el que se establece que el edificio será construido sobre la calle Zapiola con frente a la calle Belgrano, en la localidad de Bernal. En 1959 la obra aún seguía en construcción, tal como lo testimonian presupuestos y contratos en donde se menciona la futura edificación de la estructura de hormigón armado. Lo que sucedió es que el templo se había proyectado con tanta amplitud que no había presupuesto que alcanzara. Finalmente, las torres se concluyeron con una intervención muy controvertida -casi diríamos kitsch-, ya que las agujas fueron reemplazadas por tejados en pendiente “estilo chalet”.

¹⁹⁷ “Iglesia San Pablo Anexa al Colegio Don Bosco”. Documento mecanografiado. Caja Martínez, Pbro. Florencio. 77.5. Archivo Central Salesiano.

24.- Sede de la Inspectoría y Archivo Salesiano, Bs.As. Reformas. (1949)

En 1949 se concluyó la actual sede de la Inspectoría en la calle Don Bosco 4012, donde funcionó también la Oficina Técnica hasta 1962.

25.- Iglesia de María Auxiliadora en Ciudad de Corrientes. (1949)

En las cajas correspondientes a los papeles privados de Florencio Martínez en el Archivo Central Salesiano de Buenos Aires se atesoran imágenes de un proyecto de iglesia “María Auxiliadora. Obra de Don Bosco. Corrientes”. De similares características es el edificio actualmente en pie en la intersección de las calles 9 de Julio y San Juan de la capital provincial. La iglesia fue inaugurada en 1950 con un estilo neocolonial y un lenguaje entre racionalista y neocolonial similar a otros edificios que salieron del tablero del padre Florencio Martínez. El diario El Litoral, en ocasión de la restauración del templo en 2004, describió así la obra:

“Con una rigurosidad técnico-constructiva y rasgos de un racionalismo que se entrelaza con la búsqueda de una expresión nacional en arquitectura, la iglesia se levanta sencilla pero bella, en una esquina típica de Corrientes, armonizando con el paisaje urbano de su época, hoy cambiado y algo ajeno a nuestras tradiciones arquitectónicas.”¹⁹⁸

26.- Catedral de Resistencia, provincia de Presidente Perón. Proy. (1950)

Figura un plano de un Anteproyecto sin fecha y sin firma en donde se menciona un terreno disponible de 50 x 50 metros que cubría 2.500 m². La catedral tendría una superficie cubierta de 1.400 m² para el templo propiamente dicho, 1.400 para la Cripta y 576 para la Casa Parroquial. En el plano se observa una planta de cruz latina con nave principal y laterales a cada lado, y presbiterio y ábside en el final de la nave central. Ambos extremos del transepto también culminan en sus correspondientes ábsides y en el crucero se ubicaría una gran cúpula de 12 metros de diámetro. La catedral se ubicaría en la ochava en donde se cursan las calles Güemes e Hipólito Yrigoyen, con frente del templo hacia el oeste con una plazuela a modo de atrio.

27.- Iglesia María Auxiliadora de Villa Gesell. (1950)

Hacia fines de los años 50, según testimonio del Coadjutor Dante Brambilla, se acercó a la Oficina Técnica el médico Oscar L. C. Botta, presentándose como presidente de la Comisión Pro Templo de la “Iglesia María Auxiliadora” a edificarse en la localidad de Villa Gesell. Algunos años antes, en la década del 30, Carlos Gesell (1891-1979) había adquirido unos terrenos en la costa atlántica con la idea de desarrollar un pueblo en donde pudieran vivir quienes estuvieran a la busca de un mayor contacto con la naturaleza. El dibujo del proyecto de la fachada se puede ver en una estampa similar a las religiosas, en la cual se convoca a contribuir con la financiación de la misma.

¹⁹⁸ Diario El Litoral. Ciudad de Corrientes del lunes 29 de marzo de 2004.

En el dorso de la estampa se detalla la memoria descriptiva:

“Sobre la planta cruciforme latina, para una capacidad de 600 personas, se levantará esta iglesia moderna en la manzana 82 de Villa Gesell, acogedora localidad balnearia atlántica de la provincia de Buenos Aires, y será dedicada a María Auxiliadora de los cristianos.

Sobre cuatro arcos torales del crucero se elevará una majestuosa cúpula con linterna; en las cabeceras de la nave y del crucero se erigirán artísticos altares dentro de sus respectivos ábsides. Separada de la iglesia se levantará una esbelta torre campanaria de 50 metros, cuya cima culminará con la estatua de la titular en cobre batido dorado y a sus pies un faro cruciforme irradiará luces intermitentes.

Esta monumental obra representará un adelanto edilicio para Villa Gesell y su significado eminentemente espiritual contribuirá a elevar el alma de cuantos vayan a estas hermosas playas en busca de descanso para las fatigas del cuerpo y del espíritu.”¹⁹⁹

El impreso culmina con un llamado a contribuir económicamente con el proyecto, cuya gratificación se gozará perpetuamente en la tierra con réditos extraordinarios a cobrar en el Banco del Cielo.

28.- Iglesia Parroquial en Esquel. (1952)

El sacerdote salesiano Pbro. Miguel Salvo, a cargo de la parroquia de Esquel, le solicita a Florencio Martínez el proyecto de una iglesia. En consecuencia, le expresa que su ciudad es una “población cordillerana, a la que hay quien le asigna 10.000 habitantes”, y donde “ha tomado cuerpo la idea de construir una iglesia parroquial”.²⁰⁰

Florencio Martínez le responde:

“A pedido de Ud. la proyectaríamos con el mayor gusto dándole el sabor de ‘tierruca’ montañesa; pues durante mis correrías por Italia y España, el año pasado, he visto muchas de muy buen gusto ¡¡¡y de gran acierto montañés!!! El ideal sería poder emplear piedra de la zona... que supongo debe haber en cantidad, combinándola con mampuestos de ladrillos aparentes, sin revoques exteriores y adoptar un estilo moderno atemperado “litúrgico” sin muchas

¹⁹⁹ Estampa “proyecto de la Iglesia de María Auxiliadora”. Impresa por la Comisión Pro Templo, Doctor Oscar L.C. Botta.

²⁰⁰ Carta del Pbro. Miguel de Salvo a R.P. Florencio Martínez. Esquel, 6 de julio de 1952. (En: Caja 77.5 Martínez, sac. Florencio. Trabajos de la Oficina Técnica. Documentación Varia. Archivo Central Salesiano de Buenos Aires.).

molduras... sin esculturas... pero de gran armonía en las masas y líneas; con techados de gran pendiente para la nieve y de poca altura, salvo el Campanario, que debe ser el centinela y anuncio de la Iglesia, visible a la distancia.

De haber sabido antes, habría hecho una escapada a Esquel en Mayo pasado... cuando fui a Villa Regina (Rio Negro) para inspeccionar las obras de la Iglesia Parroquial que estoy dirigiendo después de haber entregado los planos y detalles de la Iglesia Parroquial”.²⁰¹

No está claro si el proyecto se llevó adelante y luego fue demolido, pero según reciente testimonio del actual párroco de la ahora catedral de Esquel “Sagrado Corazón de Jesús”, el autor del actual edificio es un ingeniero de la región. La iglesia parroquial de Esquel se transformó en Catedral desde que en 1938 se creó la prelatura. El padre Enrique Romani manifiesta:

“Los planos pertenecen a Ubaldo Ongarato, fueron presentados a la municipalidad en el año 1958 para su aprobación, y comenzó a funcionar como templo para celebraciones en el año 1963. Actualmente Ongarato vive y frecuenta nuestra parroquia aunque no recuerda absolutamente nada (¿Alzheimer?). Por lo que sé, no tiene nada que ver con la línea de construcción del P. Vespignani.

El P. Florencio Martínez nunca anduvo por estos lugares. Los que llevaron adelante la obra fueron los sucesivos párrocos que pasaron: P. Miguel Di Salvo (1952-1960), P. Constantino Saiz (1961-1962) y P. Sincero Lombardi (1963-1965), hombres emprendedores pero ninguno de ellos especializado en arquitectura o construcción.

Hay fotocopia de la carátula del plano presentado en la municipalidad y del acta del casamiento del 7 de agosto de 1963 en el folio 455 del Libro N° 5 de Matrimonios en el que se registra la siguiente inscripción: *“El primer matrimonio celebrado en la iglesia nueva, habilitada el 5 de agosto, fiesta de la Virgen de las Nieves”*, firmada al pie por el P. Sincero Lombardi. En la hemeroteca de la Municipalidad hay ejemplares de la época del diario Esquel que anuncian la bendición de los cimientos en el año 1958, al cumplirse el centenario de las apariciones de la Virgen María en Lourdes (1858).

Espero que esto sirva de algo.

Atte. P. Quique Romani.”²⁰²

²⁰¹ ver nota 2.

²⁰² Correo electrónico recibido el 14 de agosto de 2015 de parte del párroco Enrique Romani al autor.

29.- Ateneo Argentino de la Juventud en Córdoba. (1954)

En una carta del 28 de abril de 1954, Florencio Martínez le escribe al Pbro. Tercilio Gambino anunciándole el envío adjunto de la perspectiva del edificio “Ateneo Argentino de la Juventud” de Córdoba. Acompaña a la carta un afiche de mediados del siglo XX que difundía la necesidad de construir un “Ateneo Argentino de la Juventud” como

“una de las obras más necesarias para promover las buenas costumbres en la Sociedad”.

El edificio albergaría a centenares de jóvenes con un pensionado, salones para deportes, biblioteca y salas para el arte y la dirección espiritual. Los dibujos hallados refieren a una construcción de ocho plantas y 30 metros de altura.

30.- Iglesia y casa parr. de Moreno, Bs. As. Anteproy. y reforma. (1956)

Ante la solicitud del párroco de Moreno, Pbro. José Montero, de ampliación de la iglesia y casa parroquial, Florencio Martínez responde con un anteproyecto en donde detalla en un croquis el edificio ya construido, y en otro su proyecto de ampliación, que consistió en darle a la iglesia “carácter eclesiástico y estilo”.²⁰³

La iglesia -de 56,30 metros de largo x 30 de ancho- ofrecía una planta asimétrica; constaba de una sola nave menor lateral derecha. La ampliación consistió en agregarle la nave lateral izquierda faltante, aumentar las habitaciones auxiliares de la parroquia en una segunda planta y adicionarle un gran campanario central.

31.- Hogar “N.S.de la Guardia para madres de sac. y relig”. Bernal. (1958)

Contemplando el cuidado de familiares ancianos de sacerdotes y religiosos salesianos, se proyectó este hogar con capacidad para cincuenta internos. La financiación de la construcción -de cinco plantas- fue posible gracias a la donación de la familia del sacerdote Luis J. Pedemonte. Florencio Martínez, en carta dirigida al mismo Pedemonte el 27 de octubre de 1958, le anuncia el envío de los planos y de una memoria descriptiva en la cual se adelanta a la tipología del instituto geriátrico tan difundido en décadas posteriores en la Argentina, y asegura haber

“estudiado para su importante solución al problema de las madres de Sacerdotes y Religiosos, que llegadas a una edad avanzada hubieran quedado solas y sin otro amparo que la caridad cristiana”.

²⁰³ Carta de Florencio Martínez a José Montero del 5 de mayo de 1956.

Como el fallido Sanatorio Salesiano, fue otro proyecto de centro sanitario que no llegó a concretarse y quedó en la etapa de proyecto.

32.- Esc. Agrícola salesiana Gral. Pirán. Nuevo pabellón y capilla. (1958)

General Pirán es una pequeña localidad del partido de Mar Chiquita, en la provincia de Buenos Aires, que según el censo de 2010 no llegaba a los 3.000 habitantes. Se encuentra a poco más de 300 kilómetros de la ciudad de Buenos Aires y, en la actualidad, ofrece el Instituto Salesiano Nuestra Señora de Luján.

Los salesianos llegaron al paraje gracias a una donación de Antonio Pirán, que deseaba construir una escuela agrícola para atender las necesidades de la región. En 1905, con la intención de formular el ofrecimiento de donación, Pirán fue a entrevistarse en Turín con el mismo sucesor de Don Bosco, Don Rúa, pero la entrevista no tuvo lugar y la donación no se concretó.

En consecuencia, Antonio Pirán financió una parroquia para la diócesis, de refinada manufactura gótica de 1907 dedicada a la Inmaculada Concepción y diseñada por arquitectos franceses (Bruno, 1984, T.III, 62.), en base a una iglesia de la ciudad de Reims que había impactado tanto a Antonio como a su esposa.

Se dice que los planos de la iglesia edificada -que tiene tres naves y rica decoración interior-, es copia de la iglesia elegida de Reims, pero cuya dirección de obra fue llevada a cabo por el arquitecto Gastón Maillet, quien también realizaría otras obras en la ciudad de Buenos Aires, como la Caja Mutua de Pensiones, de las avenidas Corrientes y Pueyrredón.

Esta iglesia neogótica quedó en manos de los salesianos en 1921, dado que el año anterior, quince después del primer intento fallido en Turín, Antonio Pirán reiteró la oferta de la donación de una estancia para una escuela agrícola con la condición de que un salesiano se hiciera cargo de la iglesia parroquial ya construida.

El ofrecimiento fue aceptado en esta oportunidad por el Inspector José Vespignani, y los salesianos tomaron el mando de parroquia urbana y de una estancia de 600 hectáreas. Una imagen publicada por Cayetano Bruno (1984, T.III, 65) muestra un edificio de estilo italianizante con torre mirador de un piso con el epígrafe "General Pirán. Primitivo edificio del instituto de Don Bosco"; en la página siguiente de la misma publicación, Bruno difunde otra fotografía del mismo edificio restaurado con un ala nueva adicionada y con una iglesia de estilo neocolonial. El epígrafe de esta segunda foto dice: "General Pirán. Iglesia de San José e Instituto de Don Bosco. A la izquierda, la antigua edificación."

Según Cayetano Bruno, la iglesia del casco de estancia fue inaugurada recién en 1958. En el Archivo Central Salesiano de Buenos Aires hallamos, entre los papeles privados de Florencio Martínez, un dibujo a mano alzada, casi un borrador, del proyecto de una iglesia y edificio de similares características al de las fotos publicadas por Bruno.

33.- Esc. Agropecuaria San Pascual de Campodónico, prov. Bs. As. (1959)

Se realizaron tres proyectos previos al definitivamente aprobado. El primero era una escuela para trescientos internos, pero fue sucesivamente reducido a un edificio para doscientos cincuenta, luego doscientos, y el definitivo tenía capacidad para ciento cincuenta. El proyecto fue ejecutado pero con modificaciones al plano no autorizadas por la Oficina Técnica, lo que despertó controversias, tal como lo señalamos más arriba, en el apartado “Dificultades y controversias: desde muertes dudosas hasta plagios”.

34.- Colegio Don Bosco, Rawson. Chubut. (1959)

La Oficina Técnica le envía los planos para la construcción de un colegio de dos plantas con Iglesia, cuerpo central y torre-observatorio. En carta de Florencio Martínez al director del Colegio “Don Bosco” de Rawson, le expresa su convencimiento:

“Creo que sería un magnífico Colegio Salesiano (el mejor del Sur patagónico) si se pudiera realizar todo lo proyectado.”²⁰⁴

35.- Diadema Argentina S. A. de Petróleo. Com. Rivadavia, Km. 27. (1959)

En el Archivo Central Salesiano se hallan planos y croquis correspondientes a una iglesia de estilo neocolonial similar a otros proyectos de la década del 30 y 40, diseñados por el arquitecto Carlos Ciríaco Massa.

Se trata de un templo de planta basilical de una sola nave de 35 metros de largo por 11,60 de ancho, con una sola torre lateral derecha de 25 metros de altura. La iglesia dividía el espacio interior según los programas preconciarios con una pequeña sala para bautisterio a la derecha de la entrada y el coro en un primer nivel. Además tenía la tradicional balaustrada para comulgatorio, que dividía el presbiterio de la nave para la feligresía. El ábside era de planta casi cuadrada de 4 x 5 metros con la sacristía justo detrás, conteniéndolo.

36.- Capilla Virgen de Luján, Patrona del Ejército. Fortín Olavarría. (1961)

El proyecto tiene la fecha tardía de 1961 y describe un iglesia de 298 m² construida sobre un lote de 50 x 18 metros. La nave tiene 10 x 20, y con respecto al estilo y la decoración sólo se señala:

“Todo el exterior de la Capilla llevará zócalo de lajas de piedra, a revestimiento; también sobre el exterior e interior de la Capilla se

²⁰⁴ Carta de Florencio Martínez al Pbro. Roberto Díaz, director del Colegio “Don Bosco” de Rawson, Chubut, del 6 de mayo de 1959. AGS. Florencio Martínez. Caja 77.7.

colocarán revestimientos de Mosaico Veneciano especial del país, según detalles que se suministrarán oportunamente.”²⁰⁵

Ya se vislumbran en este proyecto tardío los cambios estéticos del Concilio Vaticano II, puesto que no se especifica estilo ni se hace la apología del medioevo. Más bien se propone un revestimiento a tono con la época, donde la decoración orgánica o paisajística recomendaba el uso de piedra en bruto.

37.- Capilla Libertador San Martín. Misiones. (1961)

El proyecto fue presentado a pedido de un emprendimiento comercial de la provincia de Misiones para la “Primera Fábrica Argentina de Almidón de Mandioca” establecida en Libertador General San Martín, provincia de Misiones. En este caso, los servicios de la Oficina Técnica se redujeron a tareas de remodelación, iluminación, pintura y escalinatas de acceso a una capilla ya edificada.

38.- Colegio del Niño Jesús. Saladillo, prov. de Buenos Aires. Proyecto.

Una postal del Archivo Central Salesiano de Buenos Aires muestra un edificio de planta baja y primer nivel con frente simétrico, en cuyo centro se abre una puerta con arco de medio punto y a cada lado se distribuyen cuatro ventanas rectangulares de directriz vertical.

39.- Iglesia matriz “Inmaculada Concepción” en Concepción del Uruguay. Proyecto de restauración, complemento y ornamentación.

En un manuscrito a lápiz sin fechar ni firmar pero presuntamente con caligrafía propia del padre Florencio Martínez, se reseña la historia del templo a restaurar desde el incendio que destruyera la vieja iglesia en 1849 hasta la resolución de Justo José de Urquiza de construir un nuevo edificio.

El texto describe así el “estado actual de las obras”:

“Ubicada la Iglesia Matriz frente a la Plaza Ramírez, se encuentra rodeada de edificios particulares, tiendas, etc., que ciñen y ahogan su monumental cuerpo. Lamentable es el aspecto deteriorado y ruinoso de su fachada, que ha quedado inconclusa, sin la ejecución de la torre o torres excluidas explícitamente del Contrato celebrado entre el Gral. Urquiza y el arquitecto Fossati (véase la copia fiel del citado contrato que se agrega al fin). Se notan grandes rajaduras en la parte superior de los muros y en las bóvedas interiores del templo; estos graves perjuicios como el de la decoración pictórica se deben indudablemente a las continuas filtraciones pluviales a través de las azoteas construidas de baldosas y de mezcla deleznable”.

²⁰⁵ “Proyecto de Capilla. Virgen Ntra. Sra. De Luján, patrona del Ejército Argentino”. Documento mecanografiado. (En: Caja 77.5 Martínez, sac. Florencio. Trabajos de la Oficina Técnica. Documentación Varia. Archivo Central Salesiano de Buenos Aires.)

La propuesta de Martínez consiste en restaurar la totalidad del templo e incluso darle un aspecto exterior más “eclesiástico”, para lo cual adjunta un croquis con la planta de la iglesia y agrega a lápiz color las reformas propuestas. Además:

“Se proyecta también ampliar el Templo, siguiendo el estilo, prolongando la nave central y las dos laterales en forma de Basílica Procesional; felizmente hay terreno disponible por la parte posterior del templo para poder realizar estas obras. Se construirá una magnífica Capilla anexa con acceso desde la nave lateral de la Epístola para colocar un artístico mausoleo donde se colocarán con toda solemnidad los restos del Prócer General D. Justo José de Urquiza.”

40.- Parroquia de Ingeniero Jacobacci. Río Negro.

Ingeniero Jacobacci es en la actualidad una ciudad de 6.200 habitantes (censo 2010), que en la fecha de su fundación en 1910 -con la llegada del ferrocarril-, registraba apenas 47 habitantes.

En el Archivo Central Salesiano se guarda una postal con un grabado de un dibujo a color acuarelado que exhibe al pie el siguiente epígrafe:

“Proyecto de Iglesia Parroquial ‘La Santa Cruz’-
Ingeniero Jacobacci – Territorio Río Negro”

La iglesia presenta líneas rectas y está montada sobre una gran plataforma a manera de muralla, y para acceder a la misma se ofrece una escalera con doble bifurcación. La plataforma parece revestida de piedra con barandas con balaustrada de arenisca blanca.

La iglesia es de campanario único central de líneas rectas y remate en techo en pendiente, al parecer de tejas españolas. En el nivel superior del campanario se ofrecen aberturas asperilladas trigeminadas. El cuerpo central del campanario avanza respecto de las alas laterales y presenta un acceso de doble puerta con arco de medio punto sin tímpano. De las alas laterales se exhiben pequeños aventanamientos de arco de medio punto. La fachada tripartita está dividida por pilastras rectas. El conjunto está coloreado con una paleta cromática intensa y cálida con paredes rosadas, pilastras amarillas y techos rojos.

La iglesia actual de Jacobacci dependiente del obispado de San Carlos de Bariloche es una parroquia de muy diferente estilo de la exhibida en la postal. Se trata de un pequeño templo, casi se diría una capilla, apenas perceptible morfológicamente del colegio que la rodea a ambas medianeras. La parroquia está a cargo de sacerdotes claretianos.

41.- Proyecto de Capilla, Obra de Don Bosco. Mar del Plata.

En el Archivo Central Salesiano de Buenos Aires se atesora una postal con una imagen exactamente igual a la postal reseñada anteriormente en los párrafos que dedicamos al proyecto “3.- Santuario de Fuerte Olimpo, Paraguay. (1927)”. En la postal de Mar del Plata el epígrafe dice:

OBRA DE DON BOSCO: PROYECTO DE CAPILLA
MAR DEL PLATA – REP ARGENTINA.

Ya hemos citado las diferencias entre Fuerte Olimpo y Mar del Plata; en el proyecto de Mar del Plata no hay doble campanario y, además, se observa la firma de la “Oficina Técnica Salesiana”.

OTRO PROYECTOS:

La iglesia de Santa Isabel de San Isidro y el Colegio Don Bosco de Mar del Plata podrían atribuirse también a la acción del padre Martínez, entre otras obras mencionadas, pero aún no hemos podido hallar sus documentos y planos. En algunas notas y facturas aparecen mencionadas obras en Choele Choel, provincia de Río Negro, y en Chajarí, Entre Ríos. La Oficina Técnica concretó, además, numerosos proyectos pequeños y medianos para otras congregaciones, tales como salones, talleres, pabellones y depósitos. A la Pía Sociedad Hijas de San Pablo, situada en Nazca 4249 de la ciudad de Buenos Aires, le remitió diversos presupuestos pero no pudimos acceder a ningún plano en etapa de anteproyecto.

7.5 OTROS ARQUITECTOS SALESIANOS DE LA ÉPOCA DE VESPIGNANI (Lámina 67)

En Italia fueron varios los arquitectos laicos destacados que trabajaron para los salesianos en la época de mayor expansión de la congregación desde fines de siglo XIX hasta las tres primeras décadas del XX. Además, la orden promovió coadjutores y sacerdotes para que se encargaran de proyectar y ejecutar iglesias y edificios educativos.

Sin lugar a dudas, es necesario comenzar a enumerar el elenco de colaboradores de la congregación con Antonio Spezia (1814-1892), coetáneo y amigo de Don Bosco, quien diseñó en 1865 la iglesia matriz de los salesianos de María Auxiliadora en Turín. Edoardo Arborio Mella (1808-1884) trabajó para la congregación salesiana, fue profesor de diseño y autor de manuales de enseñanza en la época formativa de Vespignani, del que posiblemente haya sido su maestro formal o informal. Además, por encargo de Don Bosco diseñó la iglesia de San Juan Evangelista (1878-1884), importante modelo que tomará Vespignani para los más importantes templos de Buenos Aires.

Ya mencionamos al conde Carlo Ceppi (1829-1921) en tanto influyó explícitamente en Vespignani con su iglesia del Sagrado Corazón de María (1887) en Turín, modelo de Nuestra Señora de Buenos Aires. Para los salesianos, su vínculo fue tardío y modesto en relación con la magnitud de su

obra. Ceppi dibujó, en sus últimos años, el retablo mayor de la iglesia de *Mater Misericordiae* de Buenos Aires, a pedido de Vespignani en 1915.

La camada siguiente de arquitectos que trabajaron para los salesianos ya está integrada por el mismo Vespignani y por sus contemporáneos. Mario Ceradini (1864-1940), autor de la ampliación de la basílica turinesa en 1929 cuando se trasladaron a Valdocco los restos de Don Bosco, también será el autor del santuario de los salesianos en Eslovenia, tomado como modelo por Vespignani para el de Córdoba.

Sigue en la lista el ingeniero Giuseppe Gualandi (1870-1944) quien trabajó en Lugo, el pueblo natal de Vespignani, construyendo la nueva iglesia de San Francisco de Paola en 1890 que tanto significó para la familia Vespignani y la iglesia de la congregación en Rímini.

Edoardo Collamarini (1864-1928) influyente académico de Bolonia y Parma, trabajó para los salesianos por encargo del sucesor de Don Bosco, Don Rúa, en el complejo salesiano de Bolonia y en la iglesia del Sagrado Corazón a cargo de la congregación cerca de la estación ferroviaria.

El presbítero Giulio Valotti (1881-1953), de la generación siguiente a Vespignani, realizó la ampliación de la basílica mayor de Turín y colegios para la congregación. El casi desconocido Giuseppe Massardo tuvo a su cargo una remodelación integral de la iglesia genovesa de San Juan Bosco y San Cayetano, sede de los salesianos. Giuseppe Gallo (1860-1927) inauguró en 1922 el santuario del Sagrado Corazón de Jesús para los salesianos en Casale Monferrato y, además, realizó gran cantidad de obras religiosas en la regiones del Piamonte y la Lombardía, siendo un referente para los arquitectos de su generación al llegar a competir por la remodelación de la fachada del Duomo de Milán.

En su etapa de docente en Turín, Ernesto Vespignani dictó cursos de dibujo a varios estudiantes que se destacarían y tomarían diversos caminos profesionales o ingresarían a la congregación. Algunos de ellos serían convocados a la Argentina por su maestro como artesanos, pintores y decoradores. Otros ex alumnos, en cambio, a pesar de tomar rumbos diferentes, siguieron bajo su influencia formativa. Un caso emblemático es el del arquitecto salesiano Juan Buscaglione (1874- 1940). Nacido en Biella (Novara) en el Piamonte, entró como interno al Oratorio Festivo de Turín.

“Con diez años, en 1884, Juan Buscaglione era un chiquillo en los patios del Oratorio festivo. Encontró a Don Bosco. Entró de interno con los artesanos, se hizo salesiano y frecuentó la Academia Albertina.” (Bianco-Tico, 1984, 76).

Llegó a conocer a Don Bosco en los últimos años de vida. En 1898 hizo los votos perpetuos como sacerdote. Y formaría parte de la congregación como Coadjutor, categoría de salesianos encargados de colaborar en la atención de los aspectos materiales de la obra de Don Bosco.

Además de contar con facilidad para el dibujo (varias publicaciones salesianas dicen que se destacó en esta disciplina al lado de quien fuera su maestro, Ernesto Vespignani) fue un músico destacado. Sin embargo, al parecer ingresó a la Academia Albertina de Turín para diplomarse como ingeniero electricista (Del Real, 1942, 19).

Buscaglione tuvo una gran responsabilidad al remodelar la casa salesiana de Valsalice. Luego fue enviado a Egipto y Turquía, hasta que en 1910 lo destinaron definitivamente a Colombia, en donde tendría una intensa actividad entre los años 1920 y 1940.

“Dibujante de arquitectura, construyó colegios salesianos en Constantinopla (Estambul, Turquía), Jerusalén y Alejandría; en Mosquera y Bogotá (Colombia) y la hermosa catedral de Villanueva de Medellín (Colombia). En ese país proyectó y dirigió la construcción de trece grandes iglesias y numerosas capillas, ocho seminarios y casas religiosas y dejó tras de sí, como prueba de su talento, unas treinta catedrales e iglesias públicas. Su obra maestra es el Santuario Nacional de la Virgen del Carmen, una joya de arte que revela en él a un ingeniero de estudio y arquitecto modelo.” (Brambilla, 1976, 49).

La influencia de Ernesto Vespignani se deja ver en la primera obra destacada que concreta en Colombia como arquitecto. En 1922 construye el Colegio León XIII de Bogotá:

“que consta de cuatro cuerpos de cuatro y tres pisos.” (Del Real, 1942, 29).

Su obra más reconocida en Colombia es el Santuario Nacional Nuestra Señora del Carmen, junto al mencionado Colegio León XIII. El vínculo con Vespignani es tan evidente que se llegó a decir:

“En él dejó todo su saber y plasmó su gusto. De estilo gótico florentino, imitación en pequeño del templo de San Carlos en Buenos Aires, presenta un conjunto que admira y agrada. Allí están los mosaicos que reproducen flores y adornos de variados colores: rojos, verdes, azules, sobre fondo dorado o blanco.” (Del Real, 1942, 30).

La “Guía de las principales iglesias bogotanas” del presbítero Juan C. García vincula la estética de este santuario con las fachadas de las catedrales de Florencia y Orvieto. Otras obras destacadas de Buscaglione fueron la culminación de la Catedral de Medellín y la realización de una de sus tipologías preferidas: la educacional. Realizó los planos de los colegios salesianos de Tuluá, Cali, Mosquera, Barranquilla, El Sufragio y Pedro Justo Berrío de Medellín.

Buscaglione también realizó los seminarios de Santa Rosa de Osos y de Cali y culminó el cuerpo superior, las torres y el cimborrio de la iglesia del Socorro en

Cali. Las iglesias en el interior de Colombia son numerosas, de modo que sólo citamos la de Belén en Cerinza, la de Corrales en Boyacá, las de Guatavita, Nocaima, Sesquilé, Tenjo y Agua de Dios en Cundinamarca, y la de Puerto Berrío en Antioquía.

Hubo otros sacerdotes-arquitectos de la misma generación que fueron promovidos por la congregación para trabajar en el Cono Sur. Algunos de ellos, incluso, comenzaron a proyectar edificios religiosos y colegios con varios años de anticipación a Vespignani.

El presbítero Juan Bernabé (1860-1932) trabajó en el extremo sur de la Patagonia, mientras que Alejandro Stefenelli (1864-1952) y Pedro Juan Aceto Giovanni (1853-1931) operaron en el norte de dicha región. Entre los más famosos de la Patagonia se encuentra el padre Bernabé, quien merece nuestra especial atención. Nacido en Trento, tempranamente desembarcó en Sudamérica en 1887, trece años antes que Vespignani. Una vez desembarcado, se dirigió directamente al extremo sur de la Patagonia a construir numerosos edificios religiosos y educacionales para su congregación. En Punta Arenas, en 1887 inició una extensa cantidad de obras con el proyecto de la primera iglesia salesiana, de monumental factura.

Lolich (2012,26) publicó un listado de veintisiete obras realizadas por Bernabé entre los años 1887 y 1930, veintidós en Chile y cinco en la Argentina, entre las que se encuentra la parroquia Nuestra Señora de Luján (1900), hoy catedral de Río Gallegos, obra maestra de arquitectura ígnea. Stefenelli realizó el Observatorio de Carmen de Patagones y su labor trascendió el ámbito de la arquitectura. Según Liliana Lolich (2012, 26), investigadora de Bariloche:

“Steffenelli introdujo el riego en la zona y fue precursor, también, de los estudios meteorológicos salesianos. Había cursado sus estudios religiosos en Turín (1879), especializándose luego en agronomía y climatología.”

Juan Aceto Giovanni (1853-1931) realizó obras en Viedma que se suelen atribuir a Vespignani, como por ejemplo el colegio San Francisco de Sales (1884) y otras construcciones de la manzana salesiana. También realizó obras en el valle medio, en la isla de Choele Choel,

“siendo autor del proyecto y ejecución del Colegio y Templo Sagrado Corazón de Jesús. La escuela agrícola que empezara a construir Aceto y los relatos de la época dan cuenta del esfuerzo que significó ocupar un territorio tan hostil”. (Lolich, 2012, 29).

Según Liliana Lolich, todos los autores salesianos mencionados se inclinaban por una estética neorrenacentista tomada de tratados o de modelos europeos. Sebastián del Piano, sacerdote salesiano de la inspectoría uruguaya, realizó el plano original de la Iglesia del Sagrado Corazón de Jesús de La Plata, y Luis Petrone, otro colaborador salesiano, dirigió su construcción (Bruno, 1983,T.II, 147). Esta iglesia iniciada en 1898 tuvo problemas en su desarrollo debidos a problemas técnicos, hasta que fue concluida en 1902. Petrone también realizó

el proyecto que dio término en 1901 a todo el complejo edilicio de Iglesia de María Auxiliadora y el nuevo Colegio San José de Rosario. El primer cuerpo de este complejo había sido culminado por el ingeniero Antonio Michelletti en 1895.

Antonio Micheletti, ingeniero civil, proyectó las primeras construcciones del Colegio salesiano de San José de Rosario en 1894, ejecutado por el constructor José Ferrazzoni. En 1895 se inauguró el primer pabellón del edificio que da sobre la calle España y que tiene 55 metros de largo por 12 de profundidad y que sirvió para aulas, dormitorios y comedores. Guido Buffaldini realizó los planos para la Iglesia del Sagrado Corazón de Bahía Blanca, cuya piedra fundamental se bendijo en 1912 y se inauguró al año siguiente.

Por último nos queda mencionar al presbítero salesiano Angel Buodo (1867-1947). En la provincia de La Pampa se lo conocía como el “hornero de Dios” por la elevada serie de iglesias “rancho” que levantó en zonas remotas y desoladas cuya población no recibía ni servicios religiosos ni instrucción. Nacido en Barco, en la región del Veneto en 1867, desarrolló su tarea evangelizadora y constructora en un territorio nacional que comenzaba a poblarse de colonos europeos de los más diversos orígenes. El historiador salesiano Raúl Entraigas cita un fragmento de su autobiografía inédita:

“No encontrando en La Pampa ninguna capilla misionera donde recoger a los niños y los fieles, empezó a formar comités, llamados en un principio ‘Auxiliares del Misionero’, más tarde ‘Comisiones de Perseverancia’ y luego ‘Pro Templo.’” (Entraigas, 1961, 250).

Según Entraigas (1961,301), en la década de 1930 Buodo llegó a coordinar en forma casi simultánea veintiún “Comisiones Pro Templo”: Quehué, Utracán, Gamay, Unanue, Hucal, Ranqueles, Santa María, Abramo, Bernasconi, Villa Alba, Jacinto Arauz, Villa Iris, Rondeau, Rosario, Río Colorado, Pichi Mahuida, Santa Teresita, Doblas, Macachin, Rolón y Alpachiri. Edificó, luego de los años 30, las capillas de San Germán, Riglos, Ataliva, Roca, Epu-Pel, Perú y La Adela. Algunas tenían una estética “neocolonial casera”, según las imágenes publicada por Entraigas.

Los vínculos con la Oficina Técnica salesiana fueron fluidos durante la época de Vespignani y también después de su muerte. En una documentación hallada de 1916 consta que Vespignani presupuestó la iglesia de la localidad de Bernasconi (Entraigas, 1961, 255). Buodo formó parte también de las frecuentes discusiones que sostenía Florencio Martínez con sus clientes ante la falta de pago de los servicios prestados por el estudio a su cargo:

“Como había tenido que fabricar tantas capillas, entendía mucho en achaques de construcción. Por otra parte, tenía buenos amigos en la Capital que le cobraban barato. Tortosa Hermanos, por una capilla de 5 x 8 y por 4 de alto con dos piccitas de 2,70 x 2,70, le cobraban solamente 2.800 pesos. Ignoro si usó el padre Ángel este sistema de capillas prefabricadas. En general, la Oficina

Técnica Vespignani le hacía los planos. Hay cartas del padre F. Martínez en que recuerda al padre Buodo que 'los planos hay que pagarlos'. Se ve que el buen misionero, ocupado en negocios de otra índole, olvidaba que las cuentas de familia merecen preferencia.

¿Cuántos templos logró levantar el padre Buodo? Creo que ni él mismo lo supo. En ninguno de sus muchos cuadernos figuran todos. Él, que era tan ordenado, parece que nunca tuvo la vanidad de saber cuántas capillas, templos e iglesias había erigido, y de registrarlos todos." (Entraigas, 1961, 253).

La historiadora de la religión pampeana Rocío Guadalupe Sánchez refiere que el padre Buodo tiene una capilla-museo en el paraje Buodo en General Acha, inaugurada en 2001 pero actualmente en estado de abandono por falta de personal, y que cuenta con un monumento en Lihuel Calel erigido en 1965. En esa época se continuaban todavía erigiendo pequeñas capillas en homenaje de Buodo en localidades como Luán Toro, Colonia Chica, Carro Quemado, Loventuel, Santa Isabel, Gobernador Ayala, El Águila, Lihuel Calel, La Ahumada y La Chata (Massa, 1967, 296).

"En los treinta y tres años de sus apostólicas actividades, el benemérito padre Ángel Buodo –figura cumbre de los misioneros salesianos de La Pampa- levantó veinticuatro iglesias y capillas, y administró 133.000 bautizos. Repartió 30.000 plantas y 200.000 vides. Recorrió 600.000 kilómetros; asiló a cincuenta niños en los Colegios salesianos, y escribió un centenar de cuadernillos sobre sus abnegados trabajos misioneros. El padre A. Buodo fue ingeniero agrónomo." (Massa, 1967, 13).

En otras localidades del interior trabajaron, además de arquitectos, maestros constructores, simples albañiles e idóneos casi sin formación que construyeron humildes y numerosos locales. Algunos aún están en la memoria de las crónicas locales; otros se perdieron en la noche del olvido.

CAP. 8 EL NEORROMÁNICO ECLÉCTICO DE ERNESTO VESPIGNANI

8.1 RESUMEN DEL CAPÍTULO

El presente capítulo fue elaborado a manera de conclusión parcial sobre los propósitos de esta tesis. En primer término se indagará sobre aspectos comunes en las diversas obras de Ernesto Vespignani, a los fines de comprobar si se pueden establecer características formales que le otorguen una unidad estética salesiana a su corpus edilicio. Concluimos el capítulo indagando si hay en efecto una estética propia de Vespignani que lo identifique con una etapa que hemos dado en llamar “neorrománica ecléctica” y si, dentro de esta etapa, Vespignani tiene una identidad propia.

Este último capítulo sobre la obra de Vespignani será el punto de partida que nos permitirá iniciar el estudio de la siguiente etapa del neorrománico sintético de Carlos Ciríaco Massa, para luego observar continuidades y cambios entre un autor y otro con el propósito de comparar estos cambios con la evolución ideológica y estética de la Argentina entre los años de la primera etapa respecto de la segunda.

8.2 CARACTERÍSTICAS FORMALES DE LA OBRA DE VESPIGNANI

1.- UBICACIÓN EN ENTORNOS PERIFÉRICOS (Lámina 68)

La creación tardía de la congregación salesiana en Italia y el arribo de las primeras expediciones a la Argentina con retraso respecto a otras congregaciones religiosas, determinaron que sus iglesias y colegios se ubicaran en áreas periféricas todavía vacantes, tanto en su lugar de origen, Turín, y la región del Piamonte, como luego en nuestro país.

Analizando la distribución de sus sedes a escala nacional podemos advertir que sus fundaciones comenzaron a ocupar territorios que no habían despertado el interés de otras congregaciones o habían fracasado y abandonado la región. Tal es el caso del sur de la Argentina a fines del siglo XIX. La región de la Patagonia estaba casi totalmente libre de ocupación europea debido a que acababa de ser incorporada como territorio nacional luego de las campañas contra el indio emprendidas por Julio Argentino Roca. En esa zona los franciscanos habían iniciado la evangelización con anterioridad, pero habían abandonado la empresa por falta de feligresía y/o de recursos y vocaciones. Además de en la Patagonia, los salesianos también se asentarán en regiones de las provincias de Santa Fe, Córdoba, Mendoza, Salta, La Pampa, Tucumán y Corrientes, entre otras. La orden se encargó entonces de brindar servicios educativos y también sociales donde el Estado nacional todavía no había asentado del todo su jurisdicción, y donde estaba consolidado complementaba la tarea a través de sus instituciones. La ubicación periférica de las fundaciones salesianas se dio tanto a escala urbana, en zonas tangenciales a los cascos urbanos, como a una escala mayor a nivel nacional, en parajes rurales remotos respecto a los grandes conglomerados.

a) Asentamientos urbanos tangenciales al casco urbano

Tal como le había sucedido al fundador de la congregación en Turín, las oportunidades de brindar servicios educativos y religiosos mostraban que estaban vacantes las zonas periféricas de las concentraciones urbanas, sitios donde niños y adolescentes no disponían de servicios educacionales.

Si los salesianos no podían instalarse en el corazón de la ciudad, tampoco aceptaban siempre de buen grado la oferta de solares en zonas muy alejadas de la trama urbana. Si lo hacían era porque no les quedaba otro remedio. Una controversia fundacional de los salesianos en la Argentina nos puede ilustrar esta característica. La primera expedición salesiana se instaló al principio en forma provisoria y luego definitiva, en la zona del barrio de Congreso en la llamada “parroquia de los italianos”, en 1875, hoy parroquia de *Mater Misericordiae* que había sido edificada pocos años antes, en 1870. La congregación recibió diversas ofertas para extender su prédica en el interior.

El cónsul argentino en Savona le había ofrecido al mismo Don Bosco la ciudad de San Nicolás de los Arroyos para desplegar su proyecto educativo. Sin embargo, surgieron controversias y quejas respecto de la aceptación de un asentamiento en una región tan alejada de los centros de poder de decisión. El padre José Vespignani llegó a lamentar el aislamiento de San Nicolás en las memorias de su visita Inspectorial de 1899:

“Quizá no fue acertada (en un principio) la elección del lugar del nuevo colegio e Iglesia, tan alejado de la ciudad.”²⁰⁶

Para comprender esta característica común de los salesianos de asentarse en zonas tangenciales a los cascos históricos, conviene que nos refiramos a la experiencia de Don Bosco en Turín, ya que constituirá una matriz que será modelo de los asentamientos salesianos posteriores, tanto en Italia como seguidamente en la Argentina y más tarde en el resto del mundo. En el caso de Turín, Don Bosco consolidó su proyecto educativo en Valdocco, un barrio de Turín que hoy está totalmente urbanizado, pero que sigue siendo tangencial al casco histórico de la ciudad que llega justamente al límite en la avenida *Regina Margherita*, en donde estaban en la antigüedad las murallas de la ciudad. Los asentamientos tangenciales a los cascos históricos son los que suelen albergar pequeñas y medianas industrias florecientes que demandan cierta mano de obra formada, por lo menos, en habilidades artesanales y que, lentamente, los salesianos se encargarían de proveer, instruyendo a púberes y adolescentes de familias pobres.

En el caso de Valdocco, los salesianos iniciaron su obra en 1846 tras aceptar una oferta del vecino Francisco Pinardi. Una vez consolidados allí, buscaron expandirse en zonas más alejadas de la ciudad. En Turín, de Valdocco se extendieron en 1872 a Valsalice, otro suburbio más alejado aún del núcleo

²⁰⁶ Memoria de la Visita Inspectorial p. 48 (Archivo Central Salesiano, citado por Bruno 1983, T.II, 134.).

urbano, en la ladera del llamado *Valle dei Salici*. Tal como sucedió en Italia, las ofertas y donaciones de lotes en entornos suburbanos fueron una característica que también marcó a la congregación en la Argentina, como fueron los casos de Salta, Rosario, Mendoza, Tucumán y Buenos Aires. A medida que la congregación se consolidaba y la ciudad se iba expandiendo hasta absorber en su ejido los primeros asentamientos salesianos, los proyectos se iban ampliando a zonas más alejadas.

Así como sucedió con la expansión de Valdocco a Valsalice, otras equivalentes tuvieron lugar en Buenos Aires; del barrio de Congreso (parroquia *Mater Misericordiae*, 1875) a La Boca (parroquia y colegio San Juan Evangelista, 1877), a Almagro (parroquia de San Carlos y colegio Pío IX, 1878), a Constitución (parroquia y Colegio Santa Catalina, 1885), y al arroyo Maldonado, hoy Palermo (Colegio León XIII, 1899). Y luego se pasó de la ciudad de Buenos Aires a localidades de la periferia: Ensenada (1900), Bernal (1895), Ramos Mejía (1919), etc.

En una ciudad como Buenos Aires, los salesianos se ocuparon, a partir de 1878, del barrio que estaba a cargo de la recientemente fundada parroquia de San Carlos en Almagro que, a fines de siglo XIX, constituía la periferia porteña. Por supuesto, y como en el caso de Turín, hoy está integrada al ejido urbano, aunque siga siendo un barrio periférico al centro histórico de la ciudad.

Investigadores como James Scobie (1977) describieron la expansión urbana de Buenos Aires “del centro a los barrios”, partiendo justamente de la misma época de los inicios de la empresa salesiana en la Argentina. A principios del siglo XX la ciudad se fue ampliando rápidamente al calor de las nuevas vías de comunicación, y las fundaciones salesianas acompañaron esta expansión descrita por Scobie.

Francisco Liernur y Graciela Silvestri (1993), también se ocuparon de esa etapa de acelerada expansión urbana, iniciando su estudio en la misma época del arribo de la primera expedición salesiana a mediados de 1870, y recorriendo las décadas siguientes, cuyo crecimiento urbano era tan acelerado, que según la categoría que los citados autores utilizaron para definir a la entonces Buenos Aires suburbana, tenía el aspecto de construcción de “ciudad efímera”. El padre Juan Cagliero (1838-1926), enviado por Don Bosco en la primera expedición a la Patagonia, le escribe una carta al santo en 1876,²⁰⁷ desde Buenos Aires, describiendo la oferta de terrenos en la parroquia de San Carlos de Almagro que había recibido la congregación, indicándole que es muy conveniente porque

“es un centro poblado y con vistas a poblarse mucho más”.
(Entraigas, 1969, T.II, 104).

Cagliero -quien siendo niño fue educado personalmente por Don Bosco en Turín y llegaría a ser el primer cardenal salesiano de la historia-, le describía al fundador la distancia entre Almagro y el centro de la ciudad en términos

²⁰⁷ Carta de Cagliero a Don Bosco del 2 de julio de 1876. (Citada por Entraigas, 1969, T.III, 102).

familiares a ambos: la parroquia ofrecida de San Carlos era tan distante del centro de Buenos Aires como San Salvario del centro de Turín. El historiador Entraigas aclara que de la Plaza de Mayo a San Carlos había 3.600 metros de distancia, pero que de la parroquia de *Mater Misericordiae*, primer asentamiento salesiano, a San Carlos, había 2.200 metros. En Turín, efectivamente de San Salvario a la catedral hay 2.700 metros.

Hay que decir también que los salesianos aceptaban terrenos en la periferia, pero en tanto se trataba de lotes que pronto serían absorbidos por la ciudad y, por lo tanto, también prometían constituirse en convenientes inversiones inmobiliarias. En la correspondencia que circulaba entre Buenos Aires y Turín era común la referencia a la posible renta inmobiliaria de las donaciones recibidas o adquisiciones realizadas.

En la hoy llamada Área Metropolitana de Buenos Aires, los salesianos también ocuparon barrios alejados del centro tales como los colegios de Ramos Mejía y Bernal. Otros casos equivalentes en el interior del país son los colegios distribuidos en Salta, Mendoza, Tucumán, Carmen de Patagones-Viedma y Curuzú Cuatiá, todos ubicados en forma tangencial a los cascos históricos que dieron origen a cada ciudad.

En el ámbito más restringido de la ciudad de Buenos Aires, los edificios de Vespignani contribuyeron con el crecimiento del tejido urbano de barrios entonces de baja densidad como Almagro y Caballito norte, otorgándoles una identidad que aún hoy sostienen. En cuanto a otras ciudades del interior en crecimiento, los salesianos tuvieron que competir con una oferta educativa tanto del Estado nacional como de otras congregaciones, pero el ubicarse en zonas periféricas los convirtió en impulsores de la urbanización posterior. Baste el ejemplo de Rosario:

“Los padres salesianos, arribados al país en 1890 (sic), fundaron en 1894 el Colegio de San José, especializado en Artes y Oficios, en un terreno en la esquina de España y Salta. También, paulatinamente, las instalaciones fueron ocupando toda la manzana, rodeando patios con construcciones de dos plantas: en el inferior alojaban las aulas, talleres y la capilla; en el superior, los dormitorios para los padres y los pupilos. También aquí el establecimiento fue factor de consolidación de un área urbana ya que se asentó, a pedido de los mismos salesianos, cerca de las más importantes fuentes de trabajo de entonces: los graneros y los talleres del ferrocarril, con la intención de guiar la capacidad de sus obreros.” (Jumilla, 1989, 60).

Es necesario aclarar que la congregación no prefirió deliberadamente las zonas suburbanas, sino que se hicieron cargo de ellas por ser las disponibles en la época tardía de surgimiento con respecto a otras órdenes más antiguas.

b) Asentamientos rurales remotos

Los templos y establecimientos educativos proyectados por Ernesto Vespignani influyeron y promovieron el desarrollo de tejidos urbanos en suburbios de ciudades ya consolidadas, como ya hemos detallado, pero además en otras áreas remotas del país en donde ofrecieron, por primera vez, servicios educativos por entonces inexistentes. En efecto, las fundaciones salesianas realizaron un aporte significativo en el desarrollo urbano de localidades remotas, ubicadas en zonas desfavorables y con una población dispersa, en provincias como Córdoba, La Pampa, Mendoza y, por supuesto, la Patagonia.

Ejemplos significativos son las localidades de Viedma, Rawson, Colonia Vignaud, Rodeo del Medio y Fortín Mercedes, entre otras, que crecieron al calor de las obras pioneras de Vespignani y que aún hoy refuerzan su identidad local en los edificios dejados por el sacerdote salesiano. Por ejemplo, en Viedma, la llamada “Manzana salesiana”, en el casco histórico de la ciudad, ha sido declarada Monumento Histórico Nacional y es un punto de referencia para la promoción turística regional. Incluso algunos de los gobiernos municipales que administran estas localidades diseñan la imagen marcaria de sus folletos en formato papel y de sus páginas web promoviendo el turismo local con el perfil de iglesias o edificios de Ernesto Vespignani, como son los casos de Viedma, Rawson, Colonia Vignaud y Fortín Mercedes.

El territorio nacional de La Pampa también fue el escenario en donde se distribuyeron las fundaciones salesianas. En inmensos desiertos apenas poblados con colonos o con los pocos indígenas que quedaron, desarrollaron obras que, en el mejor de los casos, fueron pequeñas capillas que Vespignani tomó de modelos de modestas iglesias suburbanas parisinas y, en los casos más frecuentes, iglesias “rancho” como las que proliferaron al calor de la iniciativa del padre Ángel Buodo. En otras palabras, si se instalaron en zonas suburbanas o remotas, fue porque así lo determinaron tres factores principales:

l) Limitaciones presupuestarias. Los lotes requeridos para instalar los colegios e iglesias debían de ser de grandes dimensiones. Por lo tanto, los terrenos de medianas o grandes extensiones de tierra que la orden estaba en condiciones de adquirir dadas sus limitaciones presupuestarias o que solían recibir en carácter de donación, se ubicaban en zonas suburbanas o alejadas del casco histórico de las ciudades o centros urbanos. Un ejemplo de la variable económica es la carta en la cual Cagliero informa a don Bosco, en 1876, de los terrenos donados en San Nicolás de los Arroyos por intervención del cónsul de la Argentina en Savona, Juan Bautista Azoló, uno de los mayores pilares de Don Bosco hacia sus proyectos para América:

“Son dos lotes al lado de la iglesia, de diez varas de frente por sesenta de fondo. Y como los inmuebles han bajado, pueden valer de 2.000 a 2.500 pesos (o sea 400 ó 500 francos) la vara. Al otro lado el terreno es de 9 de frente por 16 de fondo. Este terreno vendría muy bien para comenzar un colegio.”²⁰⁸

²⁰⁸ Carta de Cagliero a Don Bosco del 2 de julio de 1876 citada por Entraigas, 1969, T. III, 104.

II) Necesidades financieras. La posibilidad de recibir subsidios del Estado para desarrollar la obra educativa constituye otro de los lugares comunes en los informes y cartas entre miembros de la congregación a la hora de evaluar una fundación. Los subsidios eran más fáciles de conseguir y más generosos en zonas desfavorables.

Un ejemplo es este informe que el presbítero Juan Cagliero envía a sus superiores en 1876 respecto a la financiación de la obra educativa en San Nicolás:

“En la Cámara de Diputados se habló del nuevo colegio de San Nicolás y, naturalmente, de los Padres Salesianos. Tres diputados del partido de San Nicolás y el diputado Varela (del cual ya se lo he mencionado como amigo nuestro) hicieron nuestro elogio. Después Varela (que sería como otro Villa de Italia) habló muy bien de la instrucción y la educación que damos en Europa, como la más excelente:

- Sí, pero gritó otro, son sacerdotes...
- Otro: Sacerdotes pero no jesuitas...
- Un tercero: A mí no me gusta la enseñanza de los curas.
- Un cuarto: ¿El escándalo que va a suscitar? ¿Halla Usted una enseñanza mejor?

Vencimos. Pasarán una subvención para las escuelas elementales de 3.000 pesos (600 mensuales). Ahora se espera otra del Gobierno Nacional de 5.000 francos (20.000) mensuales. Los diarios ya han hablado todos de nosotros, todos en buen sentido. ¡Ojalá así continúe!” (Entraigas, 1969, T.III, 417).

III) Mercado educativo. En determinadas áreas urgía la necesidad de brindar servicios educativos para conformar una mano de obra especializada demandada por una economía floreciente. Así lo hicieron en la zona industrial de Turín en los inicios de la congregación, y también en los inicios en la Argentina, cuando crearon la primera Escuela de Artes y Oficios en Buenos Aires y, más tarde, las primeras del interior en Salta, Rosario y Córdoba, con talleres de imprenta, sastrería, carpintería y mecánica, entre otras especialidades.

Al respecto, un buen ejemplo es la intervención del diputado Varela a favor de los salesianos en el Diario de Sesiones de la Cámara de Diputados del Estado de Buenos Aires al reclamar un subsidio para el colegio de San Nicolás:

“Acaba de llegar de Europa un cuerpo de profesores distinguidos para fundar un establecimiento que debe abrirse en estos días, el cual es costado por el vecindario de San Nicolás de los Arroyos y auxiliado por el gobierno de la Nación y de la Provincia.

El cuerpo del profesorado está destinado a desarrollar en el establecimiento un vasto plan de enseñanza: desde las primeras letras de la instrucción primaria hasta establecer cátedras para todos los oficios. Es un establecimiento del cual no saldrán hombres científicos, pero sí artífices y artistas en toda la extensión de la palabra. Vienen, entre los 8 o 9 profesores que han llegado, distinguidos escultores, pintores, músicos, mecánicos, ebanistas; en una palabra, todo aquello que puede tener una aplicación práctica en la vida de estas sociedades nacientes, va a ser enseñada en aquel establecimiento, cuyo plantel, Señor Presidente, nos asegura buenísimos resultados.” (citado por Entraigas, 1969, T.I, 418).

2.- COMPLEJOS EDIFICIOS (Lámina 69)

La congregación salesiana persigue dos fines: la educación básica y técnica de niños y adolescentes, y su educación religiosa. Por lo tanto, dos tipologías se complementan en cada uno de los asentamientos de la orden: el colegio y la iglesia.

El fundador de la orden, Juan Bosco (1815-1888) había desarrollado una teoría pedagógica denominada “Sistema Preventivo en la Educación de los Jóvenes”,²⁰⁹ que fuera difundida ampliamente en libros, boletines salesianos, folletos y reglamentos, en contraposición a lo que llamaba “sistema represivo”. Don Bosco proponía actividades educativas “informales”; tal sería el secreto de su rápida y exitosa expansión. La formación religiosa y educativa se promovía con actividades recreativas y deportivas para que el joven se educara, no por coerción, sino por voluntad propia.

Es por eso que toda fundación salesiana contempla un complejo edificio en donde el templo está integrado a los edificios escolares, instalaciones deportivas y recreativas, y residencias de religiosos y alumnos internos.

Más que edificios o templos erigidos aisladamente, los salesianos urbanizaban entornos de baja densidad con una grilla constituida por una manzana principal y aledañas, que generaban calles de uso público pero con un entorno edificio “salesiano”. Tal es el caso del barrio de Almagro con el complejo edificio salesiano concentrado en el eje de la Av. Hipólito Yrigoyen entre las calles Quintino Bocayuva y Castro Barros.

Casi siempre la iglesia se ubicaba hacia un extremo del colegio, en la esquina de la calle principal con una lateral. Las fachadas de la iglesia y del colegio daban hacia la calle de mayor circulación, dejando que se exhibiera el lateral del templo a lo largo de la calle lateral. El edificio escolar coincide entonces con la grilla-manzana, ya que ofrece contención al patio central interior y a las aulas perimetrales.

“En términos generales, el templo tiene una localización en la esquina del conjunto, ubicación que Vespignani utilizará, tal vez,

²⁰⁹ Cfr. *Regolamento per le case della Società di S. Francesco di Sales. Tipografia Salesiana, OE XXIX. Torino. 1877.*

por el estudio tipológico de capilla/escuela en casi todas sus obras, y está constituido por dos espacios claramente definidos: la Cripta y el Templo superior, el cual a su vez está dividido en dos niveles, la nave principal para albergar a los feligreses, y las tribunas –como en Valsalice– para el alumnado. Aquí particularmente Vespignani hace una asociación simbólica a los tres estadios de la iglesia, la purgante cripta, la militante primer nivel del templo superior, y triunfante segundo nivel o tribunas. Las asociaciones metafóricas están siempre presentes en la obra del arquitecto, y es posible descifrarlas en las memorias descriptivas de sus trabajos”. (Civalero, 2011, 238-239).

3.- ESTÉTICA DE LA INCOMPLETITUD (Lámina 70)

Son frecuentes los proyectos de Vespignani demorados, inconclusos o directamente sin realización. Paradójicamente, las obras inconclusas y demoradas en la Argentina lo reubican en la tradición de la arquitectura italiana medieval y del *Quattrocento*. El carácter ecléctico de numerosas iglesias románicas y góticas italianas no está dado por un proyecto inicial acabado sino por la superposición de intervenciones a lo largo del tiempo o por la estética de inconclusión que con frecuencia se hace presente.

Podríamos afirmar que la mayoría de las obras de Vespignani se demoraron durante tanto tiempo, que las que tuvieron la suerte de ser concluidas se terminaron *post mortem* del autor, gracias a su discípulo Florencio Martínez o debido a otras intervenciones menos afortunadas, ya sea por razones de impericia o por restricciones presupuestarias. La investigadora Roxana Civalero percibe las diferencias estéticas de los diseños de la oficina de Vespignani respecto a intervenciones posteriores en relación con el complejo salesiano de Almagro:

“Desde el inicio de la construcción del conjunto de Almagro y hasta la actualidad, los edificios han estado administrados y en manos de los salesianos. Todas las mejorías y ampliaciones que se han realizado a lo largo del siglo XX han ido modificando la unidad visual y formal del conjunto. Es factible reconocer las intervenciones durante la existencia de la Oficina Técnica de Arquitectura y la diferencia con las intervenciones luego de la desaparición de esta en la década del '40.” (Civalero, 2011, 238-239).

Si bien la Oficina Técnica continuó funcionando hasta 1962 –es decir, más allá de la década de 1940 como erróneamente señala la autora–, no deja de resultar acertada su percepción del contraste entre los proyectos originales concretados por Vespignani y las intervenciones posteriores, siempre de inferior calidad.

Otras muchas obras de Vespignani quedaron inconclusas, mostrando una estética original, no deliberada, sino producto de su mismo carácter incompleto. Es así que la obra americana de Vespignani se hermana, extrañamente y sin

quererlo el autor, con la tradición de iglesias románicas, góticas y del *quattrocento* inconclusas como, por ejemplo, la basílica de San Petronio en Bolonia, las catedrales de Faenza y de Rovigo o la iglesia de San Lorenzo de Florencia, entre tantas. En definitiva, este carácter de incompletitud también conforma el lenguaje estético de Ernesto Vespignani.

La analogía de las obras de Vespignani con la arquitectura románica y gótica italiana puede expresarse con la valoración poética que el historiador del arte español José Pijoán hace al calificar a la arquitectura gótica italiana, usualmente incompleta o terminada tardíamente sobre estructuras previamente románicas:

“El gótico italiano es interesante precisamente por causa de su imperfección. Los monumentos de aquel estilo pueden calificarse de híbridos que, como las flores producto de cruzamiento, tienen a veces un aroma más fascinador que el de sus progenitores. No son monstruosos por incoherencia; ni son vulgares, provincianos, como las imitaciones de estilo gótico que se realizaron en otros países de Europa.” (Pijoán, 1961, XIII, 43).

La estética de la incompletitud, concepto que deviene de la matemática, aquí lo resignificamos para referirnos a que la obra incompleta de Vespignani conforma una estética en sí misma. El carácter indeterminado de muchas arquitecturas conforma una obra de arte no deliberada. Así lo entendía también el arquitecto y plástico Clorindo Testa en una entrevista de 2013, cuando comparaba el carácter incompleto de Buenos Aires producto de demoras, crisis y de obras inconclusas, respecto de las ordenadas y armónicas ciudades europeas:

“Fijate la medianera que tenés ahí –dice, señalando la ventana que da sobre la Av. Santa Fe-; este cuarto da al sur, esas persianas no se cerraron nunca. Ya hace más de 30 años que estoy acá y están siempre abiertas. El sol no entra, pero entra el reflejo de la luz sobre la medianera. Es como si hubiera un espejo. Las medianeras hacen que la ciudad de Buenos Aires se refleje toda, que sea toda alegre. Te asomás en Milán y las fachadas son grises y oscuras, porque nunca tienen esos reflejos. Allá no hay medianeras, hay manzanas enteras, hay fachadas. Acá hay casas altas y casas bajas. Eso me parece interesante. Acá te asomás al balcón y, entre los recortes de los edificios, ves lejísimo. Quizás son cosas que otras ciudades no ven.”²¹⁰

El carácter indeterminado de numerosos proyectos de Vespignani se puede clasificar en tres grupos:

²¹⁰ Publicado por la revista digital Taller 9 en el sitio <http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/content/about> (Consulta realizada el 21 de junio de 2016.).

I) Proyectos demorados

Iglesia y colegio comenzaban a ocupar la cuadra que, poco a poco, y a medida que se adquirían o se recibían en donación nuevos lotes lindantes, se iba conformando la llamada “manzana salesiana”. La ocupación total de la manzana podía llevar largos años y hasta décadas, dependiendo tanto de la voluntad de otros propietarios de vender sus lotes, como de las posibilidades de los salesianos de adquirirlas. No faltaron las polémicas y controversias en la valuación de los lotes, como fue el caso de las hermanas dominicas en la manzana salesiana de Almagro que, según el inspector José Vespignani, pedían demasiado por la venta de sus solares y sólo aceptaron una permuta por un solar mayor que ahora tienen en la avenida Cabildo 1850. También, como dijimos, se dio el caso de demoras por limitaciones presupuestarias de la orden o por objeciones municipales al proyecto, controversias que llegan hasta la actualidad, como el caso de la reciente suspensión -en 2014,²¹¹ - de las obras ampliatorias del colegio León XIII en Palermo. La demora en las obras no fue característica exclusiva de los salesianos, sino que afectó a casi todas las congregaciones, según cita el caso de Rosario el historiador Jumilla:

“La mayoría de los edificios escolares católicos se realizó poco a poco, a medida que se recaudaban fondos de los padres y de la comunidad que apoyaba a las distintas órdenes religiosas. Las construcciones iban gradualmente rodeando un patio, estableciendo tipologías en claustro o en ‘L’, según las dimensiones del terreno. Era importante la superficie destinada al alojamiento de religiosos –quienes en su mayor parte cumplían función docente- y a los alumnos internos. El Colegio Nuestra Señora del Huerto (perteneciente a la orden más antigua dedicada a la educación en Rosario) se instaló en 1876 en el predio que hoy ocupa (...). En 1886 anexaron una capilla en el extremo norte del edificio, que en 1893 albergaba a quinientas alumnas primarias. Luego se adicionaron sucesivas construcciones hasta cerrar el patio. El conjunto presentaba una arquitectura exterior sencilla dentro de las líneas del neorrenacimiento italiano.” (Jumilla, 1989, 62).

II) Proyectos inconclusos

Las dificultades para ocupar el total de la manzana y completar la totalidad del proyecto edilicio eran comunes a todas las congregaciones. Los escolapios nunca terminaron su proyecto de Almagro, así como tampoco lo lograron los salesianos de Salta, Tucumán y Mendoza, a los que se sumaron otras congregaciones del interior.

Con excepción de la tríada de realizaciones más importantes de Vespignani como las basílicas de San Carlos Borromeo de Almagro, de Nuestra Señora de Buenos Aires de Caballito y de Santísimo Sacramento de Retiro, la mayor parte

²¹¹ Cfr. Diario Página 12 del 14 de marzo de 2015, <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/m2/10-2891-2015-03-14.html>.

de las obras educacionales y muchas religiosas de Vespignani quedaron sin final de obra.

III) Proyectos no realizados

Nunca pasaron del plano al ladrillo los casos de la iglesia del colegio Ángel Zerda de Salta, el llamado templo “De la Victoria” en Tucumán, la capilla de Alta Gracia y la iglesia y el colegio de Mendoza, entre muchos otros.

Proyectos emblemáticos como el santuario Nuestra Señora de Itatí en Corrientes y el monumento a Don Bosco en Turín, tampoco lograron ejecutarse y fueron efectivamente realizados por otros autores, aunque en varias publicaciones que hemos referido se los atribuyen a Vespignani.

En algunos casos conviven edificios efectivamente realizados por él con otros iniciados con anterioridad por otros autores, como en Viedma y Almagro. O, como en la mayoría de los casos, la obra inconclusa de Vespignani convive con obras de autores posteriores, como sucede en los colegios de Salta, Tucumán y Almagro, en Buenos Aires. Esta combinación confiere una estética ecléctica de cierta originalidad e identidad salesianas.

Se han dado casos también de ambiciosos proyectos ornamentales escultóricos y pictóricos nunca ejecutados, como por ejemplo el del grupo escultórico que debería haber adornado la fachada de la iglesia *Mater Misericordiae* remodelada por Vespignani en 1915.

“El padre Vespignani –que dirigió la renovación del frente en 1915- ideó el grupo escultórico, tal cual campea en el altar mayor, que sustituyera a la primitiva pintura que allí había. (...) El escultor Quintino Piana hizo el boceto de la escultura. Pero nunca pasó del papel al mármol.” (Entraigas, 1969, T.I, 42).

4.- IGLESIA A UN FLANCO DEL COLEGIO (Lámina 71)

Tanto en Almagro como en los casos de San Nicolás de los Arroyos, Salta, Rosario, Córdoba, Mendoza, Las Piedras (Uruguay), Tucumán y Corrientes, se da la misma disposición de la iglesia hacia un flanco de la cuadra y el colegio ocupando el resto del frente del solar. En los casos de Las Piedras (Uruguay), Mendoza, Bajé (Brasil), María Auxiliadora de Lima (Perú), la iglesia está hacia el flanco derecho del colegio. En Almagro, Palermo (León XIII), Viedma, Salta, Córdoba, Rosario y Tucumán, entre muchos otros ejemplos, la iglesia está en el flanco izquierdo en el proyecto original, más allá de que no en todos los casos el proyecto fue ejecutado en forma completa.

Las excepciones a esta regla de la iglesia a un flanco se suele dar cuando el comitente no es salesiano o cuando hay algún tipo de limitación particular en la locación. Es el caso de la Escuela Benito Nazar, diseñada en 1913 por Vespignani, cuya monumental entrada estaba en el eje de simetría en la mitad de la cuadra en la calle Río de Janeiro 1771 del barrio de Almagro, en Buenos

Aires. El encargo correspondió a una asociación laica privada de la familia Nazar Anchorena, la “Obra de la Conservación de la Fe”. Puesto que se trataba de una entidad civil de damas benefactoras, no hubo un pedido de diseño de templo. En 1956, los laicos transfirieron el colegio a la congregación religiosa de los Hermanos del Sagrado Corazón, quienes entre 1976 y 1986 demolieron la obra de Vespignani en su totalidad.

En la basílica de María Auxiliadora en La Paz, Bolivia, el colegio está detrás de la iglesia, formando una fila y haciendo medianera con el ábside de la parroquia; pero no sabemos si el proyecto se ejecutó efectivamente. En el caso de los talleres Don Bosco de Montevideo, la entrada al colegio está en mitad de cuadra, pero no hay iglesia adjunta por tratarse también de una tipología no habitual en Vespignani.

Es necesario aclarar que esta disposición no es común a todas las congregaciones que brindan servicios educativos. Los escolapios, por ejemplo, en la manzana que ocupan en el mismo barrio de Almagro, prefirieron colocar la iglesia en la mitad de la cuadra, en el eje de simetría, como se puede apreciar en el proyecto original de 1915 (inconcluso) de Juan Antonio Buschiazzo, en la manzana conformada por las avenidas La Plata y Directorio con las calles José Bonifacio y Senillosa. Edificios escolares salesianos de otros autores también tienen otra forma de disposición, como el caso que ya citamos del colegio *Michele Rúa en Barriera di Milano*, en Turín, obra de Giulio Valotti, donde la iglesia se ubica en la ochava de la manzana, en eje de simetría.

5.- MODESTIA ORNAMENTAL EN LOS COLEGIOS (Lámina 72)

Ciertamente que se ofrece un marcado contraste entre sencillez salesiana frente a colegios de otras congregaciones. Con frecuencia la riqueza o pobreza en el ornato arquitectónico es un eco americano de la misma situación expresada en Europa. Volviendo a la comparación entre escolapios y salesianos, los colegios salesianos europeos también se suelen caracterizar por un estilo neorrenacentista despojado frente a edificios más expresivos de otras congregaciones más antiguas dedicadas a la educación, como los escolapios.

Los padres calasancios se vuelcan a propuestas más suntuosas vinculadas a su misma antigüedad, adoptando los estilos propios de la contrarreforma como el manierismo y el barroco. Los colegios escolapios de Viena (1697), de Cluj (1715) y de Tamizara en Rumania; los colegios de Kecskemét (1715), de Debrecen (1719) y de Nagykanizsa (1765), en Hungría, pueden ser ejemplos del contraste entre monumentalidad, antigüedad y recarga decorativa escolapia frente a la sencillez, modernidad y despojamiento de los colegios salesianos europeos de la segunda mitad del siglo XIX.²¹²

²¹² cfr. revistas de otras congregaciones que publican imágenes de edificios escolares. Por ejemplo, la de los escolapios y la de los bayoneses: respectivamente, Revista Horizontes

En la Argentina de inicios del siglo XX, el contraste no se daba tan marcadamente entre las diferentes propuestas edilicias de las congregaciones religiosas, sino entre la monumentalidad y riqueza de las construcciones educacionales estatales frente a la relativa sencillez y modestia de los colegios confesionales. Jumilla pone como ejemplo su ciudad natal, Rosario:

“Otra característica distintiva era la forma de implantar los edificios en el terreno; la Escuela Normal y la Gobernador Freyre se emplazaban a través de un planteo de neto corte monumentalista en sitios estratégicos de la ciudad (no en la periferia como ocurrió con el Colegio Nacional), con claras evidencias de mostrar a estas construcciones como templos del saber. (...)”

La arquitectura de los establecimientos religiosos se presentó con más humildad, ya que la mayoría de los mismos tuvo un proceso de materialización gradual, no intentando en ese momento adoptar una respuesta monumentalista. Las ubicadas en el casco céntrico perseguían una adaptación a situaciones existentes, respetando las alturas y las líneas de educación, incluido el externado de la Santa Unión con sus tres plantas. El Sagrado Corazón y el Externado de la Santa Unión se ubicaron en grandes terrenos en áreas no céntricas, y sus tres plantas y gran volumetría tampoco pecaron de monumentalidad.” (Jumilla, 1989, 64).

6.- ARQUITECTURA TRADUCIDA O DE TRASPLANTE (Lámina 73)

Recordemos un fragmento del obituario que el presidente de la Academia de San Lucas, Arnaldo Zocchi, envió con motivo del fallecimiento de Vespignani:

“Todavía tengo vivos recuerdos de la profunda impresión que sentí cuando, un día, lejos del ruidoso centro de la gran metrópoli argentina, me encontré frente a la Iglesia de San Carlos. Me pareció que, de repente, por algún arte de magia, había sido transportado a una de nuestras ciudades [en Italia] y más precisamente a alguno de nuestros templos cuyo aspecto nos inspira veneración y reverencia y nos eleva el alma a Dios. Gran mérito de nuestro artista que de este modo rendía al arte y a la civilización un servicio inmenso. Toda su obra exuberante es un himno magnífico a la tradición eterna de la Arquitectura italiana.” Arnaldo Zocchi.”²¹³

Calasancios. Año XXXII, n. 330. Buenos Aires. Agosto de 1948 y Revista FVD, Año III, n. 27 Buenos Aires, mayo de 1923.

²¹³ Misiva mecanografiada con el título “Copia del Escultor Arnaldo Zocchi y con membrete del colegio Pío IX. Por las características de la tipografía y del papel, probablemente del año de la muerte de Vespignani, 1925.

A fines del siglo XIX las ciudades crecían a un ritmo vertiginoso, siendo el principal factor de incremento poblacional las inmigraciones de orígenes italiana y española.

Pero el Estado nacional y los estados provinciales o municipales no siempre estaban preparados para brindar servicios sociales a los recién llegados, y fue así como comenzaron a surgir una variada serie de organizaciones civiles al servicio del inmigrante. Asociaciones de socorros mutuos, hospitales y colegios atendían parte de las necesidades de la masa de inmigrantes europeos. Los españoles tenían a disposición instituciones como las asociaciones que nucleaban a los inmigrantes de acuerdo con las regiones de origen. El Centro Gallego, pero también el Centro Asturiano; las asociaciones vascas y una variopinta serie de organizaciones edificaban hospitales, teatros, escuelas y, más tarde, hasta restaurantes, evocando con *saudade* las estéticas de origen. Las asociaciones ibéricas más sólidas se daban el lujo incluso de evocar los modernismos de origen, convocando a arquitectos catalanes que reproducían las modas del *modernisme* catalán en casos como el Hospital Español, el Teatro Margarita Xirgu y el Club Español. Otros, más tradicionales, evocaban historicismos casi facsimilares, como el caso del mencionado Centro Gallego.

Los italianos corrían con más ventaja porque el Estado nacional había convocado arquitectos del *risorgimento* italiano para edificar los nuevos edificios administrativos. La Casa Rosada, el Congreso de la Nación, el Departamento Central de Policía y un elenco de edificios del interior estaba siendo diseñado por arquitectos italianos y construido ladrillo sobre ladrillo por un ejército de albañiles y artesanos que provenían de las más variadas regiones de ese país. Los arquitectos y decoradores provenían mayormente del norte, del Piamonte y de la Lombardía; los frentistas, ayudantes de albañil y carpinteros, de toda la península, pero más que nada del sur.

La congregación salesiana ocupó el nicho disponible para brindar servicios de contención informal y formal a los hijos de los inmigrantes itálicos, así como otras congregaciones se concentraban en sus comunidades de origen. La iglesia y el oratorio festivo serían los puntos de encuentro de niños y jóvenes que luego asistirían a los colegios salesianos y a las Escuelas de Artes y Oficios a forjarse un futuro.

“La mayor parte de la inmigración era de religión católica de origen español o italiano en un buen porcentaje, y también francés e irlandés, por lo que se abrieron establecimientos a cargo de órdenes religiosas. Los más importantes fueron Nuestra Señora del Huerto (1863); Santa Rosa (1871), que implementó el mismo plan de estudios que el Colegio Nacional, refrendado por el propio Sarmiento; Santa Unión de los Sagrados Corazones (1892); San José, de los padres salesianos, dedicados a las artes y oficios (1890); y Sagrado Corazón, de los padres bayoneses (1898).” (Jumilla, 1989, 60).

En el caso de Ernesto Vespignani, en las conclusiones debatiremos si el conjunto de su obra fue una mera copia nostálgica o le otorgó a los salesianos

una identidad propia por su originalidad, frente al arte de otras congregaciones. De todos modos, la arquitectura traducida o trasplantada de modelos italianos se hace indiscutible en algunos ejemplos que detallamos a continuación.

- Parroquia de *Mater Misericordiae* (1915):

El primer lugar de asentamiento de los salesianos en 1875, fue la parroquia entonces denominada “de los italianos”, diseñada por el profesor Rosetti pocos años antes. Una vez que se transformó en casa salesiana definitiva, Ernesto Vespignani se encargó de remodelar el interior y la fachada de acuerdo con modelos italianos. Los cambios en el frente, que ya describimos detalladamente en el inventario de sus obras, ofrecen una marcada similitud con la iglesia matriz de la congregación en Valdocco, la basílica de María Auxiliadora del arquitecto Antonio Spezia.

La fachada, inspirada a su vez en el gran pórtico de *San Giorgio Maggiore* de Palladio, no sólo servirá de modelo a la remodelación salesiana de *Mater Misericordiae*, sino que años después se trasplantará en materiales y escalas más modestas y con las pilastras casi sin volumen en la iglesia de San Francisco de Sales (1901) de Almagro, que atribuimos a Vespignani. Incluso, en la segunda mitad del siglo XX, la influencia de la basílica matriz de Turín seguirá gravitando en la Argentina como lo muestra el modesto caso de la iglesia del colegio de las hermanas de María Auxiliadora en Avellaneda, cuya fachada, casi racionalista, evoca el frontón y las columnas de orden gigante de la basílica turinesa.

El historiador salesiano Entraigas recuerda de este modo los cambios en la fachada de la iglesia de *Mater Misericordiae*:

“El frontispicio del templo fue renovado durante la rectoría del emprendedor padre Miguel Tonello. (...) Para eso dispuso que, amén de algunos adornos que encuadraran las estatuas, el entablamento jónico, *trabazones* en italiano, fuera interrumpido en el centro y quedase sólo el del tímpano, haciéndole de protección y defensa a la estatua. Además, en la puerta de ingreso le agregé un pequeño pronaos decorativo que sirviera para sostener el grupo estatuario.” (Entraigas, 1969, T.I, 42).

- Basílica de Nuestra Señora de Buenos Aires. Buenos Aires. (1911-1932)

Ya nos referimos a las evidentes similitudes entre la iglesia del Sagrado Corazón de María de Turín (1887) de Carlo Ceppi, en dos apartados anteriores cuando analizábamos en el punto 5.3, “La arquitectura italiana en la época de Ernesto Vespignani”, y en el punto 6.3, “Ensayo de catálogo razonado de obras de Vespignani (selección)”.

La hermandad de los templos es evidente, pero lo que más llama la atención es que, a diferencia de otros, en este caso la iglesia argentina supera ampliamente al original italiano, tanto en escala como en calidad de los materiales, estética e impacto en el entorno urbano.

- Basílica de María Auxiliadora de Córdoba. (1915)

Como en el caso anterior, ya nos hemos referido a la semejanza entre la basílica de María Auxiliadora de Córdoba y el santuario homónimo en las cercanías de Liubliana, en la hoy república de Eslovenia. E incluso hemos resuelto un antiguo equívoco que atribuía la iglesia eslava a Vespignani con el hallazgo de un documento en donde se le recomienda a Vespignani que le preste atención al proyecto que Mario Ceradini está edificando en Liubliana.

La semejanza entre ambas obras no es tan evidente como en el caso anterior, pero se nota la hermandad entre ambos templos en tanto evocan un *revival* poco frecuentado tanto por Vespignani como por otros autores salesianos europeos. Nos referimos a que ambas iglesias están inspiradas en un gótico que no es ni italiano ni continental, sino que corresponde a Inglaterra. Las obras de Vespignani y Ceradini parecen haber bebido en aguas poco exploradas como el gótico temprano y el gótico perpendicular inglés, cuyos edificios representativos en Inglaterra son la catedral de Wells y las catedrales de York y de Lincoln, respectivamente, entre muchos otros ejemplos.

En realidad, el estilo perpendicular inglés ya estaba de nuevo en vigencia en las islas en la época de Ceradini y Vespignani. Un ejemplo es el coetáneo George Herbert Atey (1863-1950). La obra más representativa de este proyectista británico es el *Wills Memorial Building*, en la Universidad de Bristol (1915-1925).

Existe un punto de encuentro entre las estéticas británica e italiana en el Piamonte del siglo XIX. Es el llamado estilo *Floreal* o *Liberty*, introducido, en parte, por la influencia de la casa británica de ornamentación *Liberty & Co.* de Londres. La Exposición de Turín de 1902 marcó el punto cumbre de esta tendencia que comenzó a hacerse presente en la arquitectura primero en el norte de Italia y luego en otras regiones, hasta llegar a influir en el extremo sur, en Sicilia. En Turín, Pietro Fenoglio (1865-1927) fue uno de los arquitectos que más presentó esta tendencia, aunque también estuvo latente en autores muy afines a la obra de Vespignani, como Carlo Ceppi en algunas de sus obras palaciegas de Turín.

- Santuario Nacional del Sdo. Corazón del Cerrito en Montevideo. (1920)

El vínculo entre el principal santuario uruguayo, obra de Vespignani, y la arquitectura bizantina, fue explicitado por el mismo autor en la memoria descriptiva de la iglesia que transcribimos en el catálogo razonado de obras del capítulo 6. La evocación a Santa Sofía en particular se manifiesta en el aspecto exterior de la iglesia y en la composición del espacio interior. Por fuera se aprecia un conjunto edilicio cuyo punto culminante es la cúpula central, rodeada de torres a la manera de los minaretes impuestos con posterioridad en la principal iglesia bizantina de Constantinopla.

El aspecto exterior macizo y de compleja superposición de módulos tiene una apariencia pobre que la vincula a las iglesias bizantinas no sólo de la actual

Turquía sino, especialmente, de la tierra natal de Vespignani, la provincia de Rávena. En la capital homónima son varios los edificios religiosos con planta central, escasa ornamentación exterior y gran riqueza decorativa interior, casi exclusivamente en base al mosaico policromado de estilo figurativo.

Además, Vespignani tomó como referentes para esta obra a autores contemporáneos de arquitectura salesiana europea como Edoardo Collamarini, que acababa de inaugurar la iglesia del Sagrado Corazón de Jesús en Bolonia, con estética neobizantina de cúpula y planta central.

7.- USO DE PATRONES ESTILÍSTICOS (Lámina 74)

Ernesto Vespignani no llegó a la copia facsimilar de modelos europeos (salvo en un par de excepciones que describimos más adelante), sino que realizó interesantes operaciones de adaptación y tal vez en ello radique su originalidad, como vimos en el apartado anterior al exponer algunos ejemplos. La traducción o el trasplante no es una operación mecánica. Un buen traductor de idiomas no es el que cambia una palabra por otra sino quien sabe elegir los conceptos que se adaptan mejor a cada contexto; del mismo modo que una vid trasplantada a otro continente nunca produce el mismo vino sino que, a veces, puede resultar incluso mejorado.

Nuestro autor no recurría a la “clonación” de planos con excepción de algunas pequeñas capillas que luego expondremos, como sí lo haría su sucesor Florencio Martínez. Su discípulo utilizaría los mismos planos para la capilla de Mar del Plata de la obra de Don Bosco y para el Santuario de María Auxiliadora para la misión salesiana del Chaco paraguayo en Fuerte Olimpo, Paraguay (hoy catedral), con la sola diferencia de agregado de campanarios. Años más tarde, Carlos Ciríaco Massa también recurriría a la construcción de parroquias seriadas, cuestión que trataremos en su correspondiente parte.

Ciertamente que Vespignani se aproxima a la clonación con casos como las capillas de Colonia San José respecto de la capilla de Luan Toro y el templo Votivo de San Antonio respecto de la parroquia de Puerto Deseado pero, como señalamos, son excepciones. Vespignani no copió a sus maestros italianos pero, sin embargo, utilizó ciertamente diversos patrones estilísticos fundamentados en referencias francesas que pasamos a detallar a continuación, por lo menos en sus casos más evidentes.

I.- PATRÓN BASÍLICA DE MARIA AUXILIADORA Y SAN CARLOS

- Basílica de María Auxiliadora y San Carlos Borromeo de Almagro.
- Iglesia de María Auxiliadora de Rosario de Santa Fe.
- Iglesia de María Auxiliadora de Salta.
- Iglesia de María Auxiliadora de Tucumán.
- Iglesia de María Auxiliadora de Montevideo, Uruguay.
- Iglesia de Nossa Senhora Auxiliadora de Bagé, Brasil.
- Iglesia de María Auxiliadora de La Paz, Bolivia.
- Iglesia de Nossa Senhora Auxiliadora de Río Grande do Sul, Brasil.

La Basílica de María Auxiliadora y San Carlos de Almagro fue la primera iglesia proyectada por Ernesto Vespignani en América, y la más emblemática de su colección de obras. El éxito de la iglesia matriz de los salesianos en la Argentina fue el modelo que Vespignani replicó en el interior del país e incluso en Montevideo, Uruguay, cuando se trató de construir templos de cierta jerarquía y buen presupuesto.

La planta, el esqueleto, la masa muraria y las aberturas de medio punto vinculan sus obras al románico italiano, pero *a contrario sensu* de la opinión generalizada que asocia esta obra de Vespignani a un llamado románico lombardo, consideramos que este patrón, en sus elementos góticos, se inclina más hacia la tradición neogótica francesa de mediados del siglo XIX. En toda Francia, y más precisamente en los suburbios de París, proliferaron en el siglo XIX numerosas iglesias parroquiales de campanario único y aberturas que, por lo general, más que ojival fueron de arco de medio punto.

La pronunciada directriz vertical de su campanario central único y la recarga de elementos decorativos perpendiculares como agujas, pilastras y piñones, aproximan este patrón a obras francesas como la iglesia parroquial de Rambouillet (1865) de Anatole de Baudot (1834-1915), o a *Notre-Dame-de-la-Croix* de París (1863-1880) de Louis-Jean-Antoine Heret (1821-1899).

II.- PATRÓN FRANCÉS I (NAISSANT)

- Templo votivo de San Antonio (1925).
- Iglesia parroquial de San Francisco de Sales en Puerto Deseado.

Claude Naissant (1801-1879) fue un arquitecto francés que desarrolló una serie de iglesias en la entonces periferia de París utilizando fuentes románicas. Ernesto Vespignani utiliza por lo menos dos modelos de Naissant para las iglesias parroquiales de pequeño formato ubicadas en contextos suburbanos o en áreas remotas del país. Halagado en su momento por la crítica, la famosa revista *The Ecclesiologist*, publicación crítica sobre arquitectura religiosa de la *Cambridge Camden Society*, destacaba su obra.

Middleton y Watkin (1982, 160) enumeran una serie de iglesias destacadas por la revista *The Ecclesiologist*, que copiamos por la extraordinaria semejanza con algunas iglesias menores de Vespignani:

- *Saint-Lambert, rue Bausset, Vaugirard (1848-1856).*
- *Notre-Dame-de-la-Gare, place Jeanne-d'Arc, Ivry (1855-1864).*
- *Saint-Charles Borromée, Joinville-le-Pont (1857-1866).*
- *Saint Pierre, place de l'Église, Charenton-le-Pont (1857-1859).*
- *Sainte-Geneviève, en Rosny-sous-Bois (1856-1866).*
- *Notre-Dame-de-la-Médaille-Miraculeuse, av. Pierre Larousse, 80, Malakoff (1861).*

En épocas de fervor constructivo y de revolución industrial, la estandarización no se quedó sólo en el uso de tecnologías y materiales, sino también en el uso de planos seriados que, con leves modificaciones, se aplicaban a diferentes

iglesias parroquiales. Así lo hizo Claude Naissant en sus iglesias periféricas de París de la segunda mitad de siglo XIX y así lo hará, en nuestro medio, Massa, en iglesias barriales de la década de 1930.

La similitud entre las iglesias parisinas de *Notre-Dame-de-la-Gare*, de Saint-Charles Borromée en Joinville-le-Pont y de *Sainte-Geneviève* en Rosny-sous-Bois, es evidente y fácil de entender viniendo de la mano del mismo autor, Naissant.

Estas iglesias suburbanas sirvieron como modelos a, por lo menos, dos proyectos de Ernesto Vespignani cuya similitud es extraordinaria y que nos permiten introducir una nueva influencia en la obra del salesiano antes nunca detectada por la historiografía: las fuentes francesas. Las mejores pruebas de la influencia francesa en la obra de Vespignani son el templo votivo de San Antonio proyectado como “Homenaje popular en el cincuentenario de la Obra de Don Bosco” (1925), y el proyecto de Iglesia parroquial de San Francisco de Sales en Puerto Deseado, las cuales parecen iglesias clonadas de las mencionadas obras de Naissant. Esta característica es poco frecuente en la obra de Vespignani, que en lugar de “copiar”, adaptaba.

Tanto las iglesias de Naissant como las de Vespignani tienen un cuerpo central en tímido avance para el acceso principal de arco de medio punto con archivoltas y pequeño rosetón, y el primer cuerpo del campanario con aberturas de medio punto a manera de ventana asperillada para alojar el campanario único central que termina en un chapitel de acusada aguja. Las únicas diferencias notables entre las iglesias de Vespignani y las de Naissant radican en que este último tiene dos ventanas geminadas a cada lado del campanario, mientras que las de Vespignani presentan una sola ventana. Ambos modelos tienen tornavoz en cada abertura.

III.- PATRÓN FRANCÉS II (GUÉRIN)

- Iglesia de Colonia San José, provincia de La Pampa.
- Iglesia de Luan Toro, provincia de La Pampa.

Las iglesias pampeanas de Colonia San José (Estación Barón del Ferrocarril del Oeste) y de Luan Toro (misión salesiana) de Ernesto Vespignani, se parecen tanto a la iglesia de Saint-Lambert (1846-1853) en el distrito 15 de París del mencionado Naissant, como a la fachada de *Saint-Étienne de Tours* (1859-1874) de los hermanos Gustave y Charles Victor Guérin.

Sin embargo, en la Iglesia de Saint-Lambert las proporciones son muy diferentes. Esta iglesia parisina tiene 58 metros de largo por 25,5 de ancho, con un campanario de 50 metros de altura. Al parecer, las medidas de las iglesias pampeanas son más modestas, aunque tienen las mismas características ornamentales en su aspecto exterior. Tanto la fachada parisina como las pampeanas lucen un campanario central con aventanamientos geminados y con persianas en tornavoz, y una cubierta de chapitel tan acusado que asemeja una aguja. Además presenta una división tripartita en la que avanza el cuerpo central del campanario. Otra diferencia notable entre la obra

de Naissant y la de Vespignani es que la iglesia francesa es de planta de cruz latina, frente a la sencilla planta salón de las pampeanas.

Consideramos que, por las proporciones, las capillas de Colonia San José y Luan Toro se parecen más a la obra de los hermanos Guérin en Saint-Étienne de Tours. Hijos de un reconocido arquitecto de esa ciudad, los Guérin se dedicaron a la restauración y luego intentaron teorizar sus ideas en un libro que no pasó de un artículo en *Revue Générale de l'Architecture* en 1847. El frente de la iglesia de Saint-Étienne en Tours (1869-1874) más estilizada y pulida que las obras de Naissant, pareciera haber inspirado en forma más directa que las obras de Naissant las capillas pampeanas de Vespignani, aunque no tenemos por qué descartar a un autor frente al otro. Vespignani estaba al tanto de las obras de ambos estudios, ya que en su archivo personal atesoraba imágenes de iglesias francesas neogóticas, tal como hemos reseñado en el apartado correspondiente.

La iglesia de San Juan Evangelista de Edoardo Mella pareciera estar presente como referencia en la decoración franjeada del revestimiento exterior de ambos templos. Este tipo de revestimiento ya lo había experimentado el autor en el santuario del Sagrado Corazón de Jesús en Casale-Monferrato, pero en una iglesia que carecía de campanario único central.

IV.- PATRÓN VALSALICE

- Iglesia de San Francisco de Sales en Valsalice, Turín.
- Iglesia de María Auxiliadora de Mendoza.
- Capilla para la Escuela Normal de Bernal.
- Parroquia Nuestra Señora de las Mercedes de Belgrano.
- Capilla del colegio irlandés.

La iglesia de San Francisco de Sales en Valsalice, que albergaba el primer sepulcro que tuvo Don Bosco, fue una de las primeras obras de Ernesto Vespignani en su carrera y está inspirado en la arquitectura románica de su región de origen. La fachada expresa en su cuerpo central mayor y los dos cuerpos de menor altura laterales, el espacio interior de nave principal y naves laterales. No hay campanario frontal y suele presentarse un amplio rosetón en el cuerpo central que expresa la nave principal. La basílica de San Zenón de Verona, ciudad en donde vivió Vespignani en su juventud, puede ser tomado como un referente de este patrón, aunque es una morfología frecuente en el románico italiano.

V.- PATRÓN SANTÍSIMO SACRAMENTO

- Basílica del Santísimo Sacramento de Retiro.
- Santuario de María Auxiliadora de Lima.

Este patrón incorpora dos características poco utilizadas por Vespignani, como lo son el campanario central escoltado por otros campanarios o torres menores, y el remate de los mismos con cupulines en lugar de chapiteles en aguja. Ciertamente que Vespignani utilizó cupulines para rematar las torres del

inusual Santuario Nacional del Cerrito en Montevideo, Uruguay, pero en esa obra no hay campanario central. En los casos de la Basílica del Santísimo Sacramento y de María Auxiliadora de Lima, se luce además un espacio interior que expresa una nítida planta basilical y decoración recargada en su interior.

Este patrón dejó huellas en la posteridad, tanto en la ciudad de Buenos Aires como en el interior de la provincia. En el caso porteño está la nueva iglesia de Santa Julia en Caballito, de la década de 1930, que nosotros atribuimos a Massa, provisoriamente, pero que bien podría haber venido del tablero del discípulo Florencio Martínez, basándose en el Santísimo Sacramento de Vespignani.

En la provincia de Buenos Aires se presenta la iglesia del Santísimo Sacramento de Tandil. Si bien el proyecto de la iglesia es antiguo (del ingeniero Gregorio Hunt, de 1869), la fachada se terminó en la segunda mitad del siglo XX, por lo que bien podría haberse tomado en cuenta, para su reformulación, a la iglesia de la misma advocación que Vespignani proyectó en Retiro.

VI.- PATRÓN SANTUARIO AGRÍCOLA

- Colonia Vignaud.
- Rodeo del Medio.
- Iglesia de María Auxiliadora de Mercedes, Uruguay.

Vespignani proyectó dos santuarios de destacadas dimensiones en dos regiones rurales casi aisladas de la Argentina, donde los colonos eran mayoritariamente de origen italiano. En ambas iglesias se advierte a gran distancia el campanario único que conforma el cuerpo principal de la fachada y que está secundado por las dos alas que expresan las naves laterales. Las pilastras que dividen las tres partes de la alzada de las iglesias terminan en pináculos de remate piramidal. No hay revestimiento murario, ya que se deja ver el ladrillo sin revocar.

Esta estética se aproxima a la tradición de iglesias románicas inconclusas de su región natal, y otorgan una identidad a este patrón. Otra característica común a ambos ejemplos es que la torre de la iglesia deja una abertura amplia sin carpintería, sin ventana y sin persiana tornavoz, lo que le otorga una transparencia e ingravidez infrecuentes en los demás grupos. En ambos casos se exhiben en el antepecho del cuerpo principal formas geométricas de vaga referencia al *Liberty* o a la ornamentación abstracta de origen bizantino frecuentes en las iglesias ravenianas.

La iglesia de Saint-Martin en Coume (1868), en el departamento de Moselle, de Scherrer, puede ser un referente en el caso de considerar una posible fuente francesa. La iglesia María Auxiliadora de Mercedes, en Uruguay, se aproxima a esta tipología, aunque sus dimensiones son más modestas y su torre principal no es hueca como en los dos casos anteriores.

El módulo central es de marcada directriz vertical, enfatizado por el campanario único, y abre la puerta principal a la nave central. El cuerpo central tiene un pórtico que avanza tímidamente. En los casos de Rodeo del Medio y Colonia Vignaud remata en arco de medio punto, y en el caso de San Carlos Borromeo en arco elíptico rebajado. En Rodeo del Medio y Colonia Vignaud, el portal se abre con intercolumnio románico, pero la cubierta es a dos aguas sólo en San Carlos y Colonia Vignaud.

En Rodeo del Medio y Colonia Vignaud, la iglesia ofrece un cuerpo central en el eje de simetría secundado por módulos laterales que abren respectivas puertas a las naves secundarias y se cubren con un techo en pendiente inclinado hacia ambos laterales. Los módulos están divididos por contrafuertes a manera de pilastras planas que ascienden para culminar en piñones, reforzando la directriz vertical del conjunto.

VII.- PATRÓN PALAZZO RENACENTISTA

Además de los numerosos edificios religiosos, Ernesto Vespignani fue el principal responsable de la amplia red edilicia educativa salesiana en la Argentina, de manera que ya explicamos que la iglesia se ubicaba siempre en un flanco del colegio salesiano. Vespignani proyectó, como mínimo, según nuestro inventario, veinticuatro colegios de la congregación (veintidós realizados y dos sin concretar), y también para otros comitentes, como es el caso del demolido colegio Benito Nazar de Almagro. Todos los edificios tienen una estética que coincide con la tipología del *palazzo* renacentista (Navarro, 1983).

Si bien la arquitectura salesiana educacional no es el eje del presente proyecto de investigación, no podemos evitar permanentes referencias al diseño arquitectónico de colegios, puesto que los salesianos instituyeron el concepto de "Oratorio festivo", en el cual fuera de horario escolar, los días sábado por la tarde los jóvenes concurren a actividades de recreación seguidas de un encuentro religioso y una posterior merienda. En definitiva, la interacción entre la actividad educativa y la actividad religiosa de los alumnos salesianos se ve reflejada en el proyecto complementario del conjunto edilicio salesiano integrado por el colegio y la iglesia.

Incluso el tesista realizó, el 26 de abril de 2008, un trabajo de campo en el oratorio de María Auxiliadora del barrio de Almagro, en una actividad conducida por el salesiano Alberto Calle. En el mismo se estudió el comportamiento de los adolescentes frente a la iconografía religiosa y la arquitectura de Vespignani en relación con las pautas pedagógicas de la orden.

Para comprender la arquitectura edilicia de principios del siglo XX que le tocó diseñar a Vespignani, no sólo se deben tomar en cuenta las disposiciones de la congregación salesiana que venían de Turín, sino también el contexto educacional de la Argentina de la llamada "generación del 80". Un referente para las autoridades ministeriales argentinas que tenían a su cargo la supervisión y autorización de edificios escolares de los salesianos era la obra de Domingo Faustino Sarmiento "La educación popular" (1849), y las

publicaciones del Consejo Nacional de Educación "El Monitor de la Educación Común" (1882-1916).

Autores como Juan Carlos Tedesco (1982), Adriana Puigross (1990-1997) y Lilia Bertoni (1996), se ocuparon de estudiar los orígenes mismos del sistema educativo formal de los inicios de la Argentina. Los autores coinciden en que se consideraba política de Estado crear una conciencia patriótica en los hijos de los recién llegados, para lo cual el Estado nacional diseñó los contenidos curriculares de los programas educativos y los manuales que cumplieran tal fin. Esos contenidos se difundían dentro de un espacio edilicio de profundo simbolismo. La arquitectura escolar, por lo tanto, es un símbolo en sí mismo que sirve para atesorar otros muchos símbolos que el Estado crearía y difundiría en sus estudiantes, futuros ciudadanos.

Los mandatos del Estado se manifestarían en las estéticas monumentalistas de los colegios públicos. La mentalidad y las obras inauguradas de los arquitectos dedicados a colegios públicos era difundida con frecuencia en revistas de época y reproducida indefectiblemente en el momento de cada inauguración en forma suntuaria, en series de medallas acuñadas en oro, plata y bronce, que exaltaban el carácter monumental y fundacional de esas instituciones escolares. Reconocidos arquitectos de la época llegaron incluso a publicar su pensamiento en la Revista de Arquitectura, como el caso de Carlos Morra.

Ya explicamos que los edificios escolares del Estado de la época de Vespignani superaban en monumentalidad, ornamentación suntuaria e inversión a los colegios de los salesianos. Sin embargo, la congregación no se podía quedar atrás en la creación de una imagen propia diferenciadora de su modelo educativo. El *palazzo* italiano y la estética neorrenacentista fueron una constante que trascendió la obra de Vespignani y se aplicó a numerosos emprendimientos escolares de otras reglas religiosas, debido a que era el formato más asimilable al proyecto educativo de entonces: nítida monumentalidad exterior y planta rectangular con las aulas alrededor del patio recreativo. En efecto, el patio fue un elemento común en los salesianos, pero también en otras congregaciones:

“Por último, un aspecto tal vez secundario que reafirma las diferencias enunciadas: es el caso de los patios. En el nivel oficial eran espacios de carácter anodino sin vegetación, un lugar más en el diseño y, en cambio, en los religiosos, existía abundancia de ella incluyendo en algunos, por sus dimensiones, hasta una huerta para el externado e internado de Santa Unión.” (Jumilla, 1989, 64).

Entre las aulas y el patio se establecía un espacio intermedio útil para el refugio en días lluviosos o calurosos, tales como las galerías perimetrales al patio, cuando se abrían las puertas de las aulas. Los baños y escaleras se ubicaban en los ángulos del rectángulo, y el acceso al edificio estaba dado por una puerta de cierta monumentalidad en el eje de simetría de uno de los lados mayores del rectángulo.

Para la erección de los establecimientos escolares, podríamos afirmar que Vespignani tomó no sólo como modelo el *palazzo* renacentista, con patio central y galerías peristilas, solución de eficiente funcionalidad para la distribución de aulas en torno a las galerías y el patio para recreación estudiantil. Creemos que, en realidad, el fundamento de los colegios salesianos de Don Bosco se inspiraron además en la domus romana y en el claustro románico de los monasterios medievales. Tanto en las antiguas casas pompeyanas como en los monasterios de la Edad Media, se presentan una sucesión de patios en donde el primero es el más importante y es en donde se concentra la vida social y núcleo de la organización. *A posteriori* del primer patio en las casas antiguas y en los monasterios medievales, se distribuían otros espacios peristilos en donde se desarrollaban actividades adicionales tales como la meditación, el esparcimiento, el cultivo de la huerta y el desarrollo de actividades físicas.

Justamente, según la pedagogía salesiana, al primer patio se debían añadir por lo menos uno, dos o tres patios adicionales, que debían ocupar un papel fundamental en la integración del estudiante con las aulas o talleres. En el patio principal desembocaban las aulas del colegio del externado; otro patio correspondía a los internos o los talleres, y un tercero para actividades deportivas. En el patio central también se desarrollaban actividades deportivas, pero sólo los sábados del oratorio festivo. Durante los días de semana servía como recreo y descanso entre las horas de clase.

En la correspondencia que intercambiaban los salesianos se solía recomendar que no se mezclaran públicos de diferentes edades o de diferentes planes de formación, y luego se crearía una regla especial para los colegios de niñas diferente a la los de varones, como el caso del “Instituto de las Hijas de María Auxiliadora”, de carisma salesiano pero dirigido por mujeres religiosas para estudiantes femeninas.

Es cierto que otras congregaciones también tenían edificios de similares características. Así lo explica el historiador José Jumilla refiriéndose a la ciudad de Rosario:

“En primera instancia puede decirse que no se evidencian diferencias entre los establecimientos oficiales y los católicos en lo referente a planteos tipológicos o la relación aula-patio. En ambos casos se encuentran las mismas variantes. Pero son indudables las discrepancias en los criterios de enseñanza entre el Enciclopedismo de corte liberal, que intentó implementar el Gobierno Nacional, y el Humanismo historicista, propugnado por las órdenes religiosas, circunstancias reflejadas en aspectos conceptuales del diseño de los edificios.

Salvo en el caso del Colegio Nacional, en los otros establecimientos oficiales los ejes de simetría pasaban por el ingreso y eran coincidentes con el Salón de Actos, priorizando en la composición general el elemento cívico por excelencia. En cambio, los colegios católicos, al menos en esta etapa, difícilmente

se preocupaban de construir ese recinto y si lo hacían (como en el caso de los salesianos) no los destacaban (los salesianos lo relegaban a un lateral del piso superior). Sus esfuerzos se volcaban en levantar y mejorar las respectivas capillas ubicadas no en el eje de la composición sino en un costado del patio, a la manera monacal.” (Jumilla, 1989, 62-63).

Los escolapios, por ejemplo, construyeron para su colegio de Buenos Aires, en el mismo barrio de Almagro, un edificio neorrenacentista que le encargaron al citado Buschiazzo. Pero si comparamos los colegios de otras congregaciones y los del Estado con los colegios salesianos, se nota la mayor modestia de estos últimos. Un caso representativo para comparar pueden ser las manzanas de congregaciones religiosas que se dan cita en el barrio de Almagro: las manzanas que corresponden a los edificios salesianos en torno a la Avenida Hipólito Yrigoyen y Yatay, muestran una mayor modestia y simplicidad frente a la manzana escolapia conformada por las calles Senillosa, Directorio, Av. La Plata y José Bonifacio.

8.3 EL NEORROMÁNICO ECLÉCTICO DE ERNESTO VESPIGNANI

Hemos incluido la obra de Ernesto Vespignani dentro de una etapa de la arquitectura religiosa argentina que denominamos “neorrománico ecléctico” por considerar que si bien las iglesias que pertenecen a esta etapa combinan distintos historicismos, prevalecen elementos estructurales románicos tales como la planta basilical, el arco de medio punto y el énfasis en la masa muraria.

La base, el *passepartout*, el pedestal, el chasis, el esqueleto, son indefectiblemente románico italiano pero la piel, el maquillaje, el peinado, la carrocería y el vestido son de las más variadas góndolas del supermercado de los estilos.

En otras palabras, la estructura edilicia y la distribución espacial es románica pero ornamentos, pintura decorativa, esculturas, vidriería, cerámica, mosaicos, teselas, muebles y broncearía, respondían a las más variadas fuentes estilísticas. Entrecerrando más los ojos podríamos abstraer aún más el concepto: el esqueleto es italiano, la piel es francesa y el maquillaje y los accesorios responden a las más diversas procedencias de orígenes bizantino, renacentista y barroco.

Proponemos la adjetivación de ecléctico porque las iglesias también participan del gótico en la elevada directriz vertical del campanario único; del período bizantino, en la policromada ornamentación interior y en el tratamiento murario con teselas; del renacimiento en la belleza idealizada de su estatuaria, y del barroco en el resultado expresivo del conjunto y en los retablos recargados, en muchos casos ciertamente retablos de estilística gótica, pero en otros, barroca.

A continuación enumeramos algunos elementos comunes a diversas obras de Vespignani. En esta oportunidad, más que en las características particulares a cada edificio, nos detendremos en los caracteres comunes al conjunto de su

obra, ya que las particularidades de cada iglesia las desarrollamos en el apartado 6.3, “Ensayo de catálogo razonado de obras de Vespignani”.

I.- ELEMENTOS DE TENDENCIA NEORROMÁNICA (Lámina 75)

El mismo Ernesto Vespignani manifiesta, refiriéndose a su obra más representativa, la Basílica de María Auxiliadora y San Carlos Borromeo:

“El templo es de estilo románico; no es éste sino el desarrollo de las antiguas formas romano-cristianas (...) especialmente en la Lombardía, por cuya razón tomó también el apelativo de lombardo. Nos pareció conveniente dicho estilo porque está más en armonía con la antigua advocación del Templo, que está confirmada en el nuevo y dedicado como a aquel a San Carlos, Arzobispo de Milán; pero mucho más aún por ciertos rasgos característicos de este estilo que responden admirablemente a las particulares exigencias de un templo como éste en el que deben congregarse los fieles de la parroquia y los alumnos del colegio anexo, sin molestia recíproca, sino con una mutua edificación.” (Vespignani, 1902).

Aberturas románicas

En las obras de Vespignani siempre se presentan arcos de medio punto, ventanas geminadas, aspilleras y lanceoladas pronunciadamente más altas que anchas. Las puertas y ventanas suelen ser abocinadas o estar anticipadas por archivoltas que, la mayoría de las veces, están expresadas por guardas con poco espesor más que con entrantes pronunciados. Si bien en varios casos Vespignani amplía las ventanas ubicadas en el transepto sugerido o amplía el rosetón ubicado en el frente, la masa muraria supera en superficie a las aberturas.

En general, los accesos reflejan, en su estructura y disposición, la misma organización del espacio interior, tanto el número de naves si hay tres accesos o puerta y dos ventanas a cada lado, como la nave única si hay un único acceso central.

Son frecuentes los arquillos ciegos decorativos que sirven para simular elementos de sustentación para enmarcar paneles del muro donde se muestra ladrillo a la vista o para remarcar los bordes de la cubierta vista de frente.

Escultura exterior escasa

Como en el románico temprano, la escultura exterior es escasa o inexistente en la mayoría de los casos, excepción hecha de la tríada de basílicas más importantes de Vespignani, en donde las imágenes corresponden a comitentes no salesianos como los casos de Nuestra Señora de Buenos Aires y de Santísimo Sacramento. En el primer caso, la proliferación de imágenes hace referencia a personajes de los mercedarios como, por ejemplo, la puerta monumental descrita en el catálogo razonado; en Santísimo Sacramento, la

estatua alojada en un nicho de la torre principal hace referencia al Beato Julián Eymard (1811-1868), fundador de la congregación homónima, y en el de la basílica de María Auxiliadora y San Carlos se presenta únicamente la imagen del Sagrado Corazón de Jesús.

En las iglesias de Vespignani, cuando se presenta una imagen casi siempre es la referida a María Auxiliadora, advocación impuesta por Don Bosco en los orígenes de la congregación.

Espacio interior románico

El interior suele estructurarse en base a tramos constituidos por pilares de sección polilobulada constituidos por semicolumnas que evolucionan hacia la cubierta con arcos perpiaños. En la arquería interior suele predominar el arco de medio punto. Excepto en los grandes encargos, como señalamos, suele predominar la planta basilical, presentando un espacio constituido como un todo orgánico alejado de la complejidad gótica.

Muros macizos y contrafuertes

Si bien el espacio exterior de la iglesia vespignaniana resulta de una expresividad más afín al gótico que al románico, en superficie expuesta la masa muraria siempre supera a las aberturas. Además, en los laterales de las iglesias, en lugar de arbotantes se presentan contrafuertes en forma de fajas decorativas, marcando los tramos de la planta basilical. El uso de ladrillo visto es para algunos autores una referencia al estilo que suelen llamar “románico lombardo”; sin embargo, el ladrillo expuesto también es una característica frecuente en las iglesias románicas sin terminar de la Lombardía y de Bizancio.

“En todas las envolventes exteriores, Vespignani, repite el uso del ladrillo a la vista, intercalado con el revoque sobre ciertos elementos, como las ornamentaciones o las pilastras adosadas. (Civalero, 2011, 238-239)”.

II.- ELEMENTOS DE TENDENCIA NEOGÓTICA (Lámina 76)

Planta basilical con transepto sugerido

Para un encargo atípico como el Santuario Nacional del Cerrito en Montevideo, Uruguay, Vespignani ofrece un planteo atípico en relación al conjunto de sus iglesias, que es la planta de cruz griega acorde con la arquitectura propiamente bizantina. No obstante, en la mayoría de los casos se ofrece una planta basilical con un transepto sugerido o replegado, tal como solía darse especialmente en el gótico francés. Por lo general no se ofrece casi nunca la planta de cruz latina característica del románico. Pocas veces se presenta un marcado transepto y, cuando se propone, no suele ser profundo.

La planta basilical se ofrece con dos modalidades en su desarrollo. Para las iglesias parroquiales o de localidades pequeñas, Vespignani utiliza planta

basilical y nave salón de acceso único (Iglesia de Colonia Barón, La Pampa; Iglesia de Rawson, Chubut; proyecto de Iglesia de Puerto Deseado, Santa Cruz, entre varias otras).

Para las iglesias que forman parte de un complejo edilicio escolar, utiliza nave principal y laterales, cada una con su propio acceso (basílicas de San Carlos Borromeo de Almagro, de Colonia Vignaud de Córdoba e iglesia de Rodeo del Medio, Mendoza).

En las dos obras más importantes de Vespignani, las basílicas de San Carlos y María Auxiliadora y Nuestra Señora de los Buenos Aires, se utiliza además la forma hexagonal para componer los tramos de las naves, integrándolos con la forma rectangular en la planta basilical y dejando que sobresalgan -fuera del rectángulo integrador-, las capillas laterales con formas semihexagonales. Esta composición está tomada de la mencionada iglesia del Sacro Cuore de Turín, de Carlo Ceppi, que ya comentáramos.

Además, en la basílica Nuestra Señora de Buenos Aires conforma un presbiterio casi circular del que sobresalen lados curvos laterales, planteando un tímido transepto según la forma de las catedrales del gótico francés, como *Notre-Dame* de París.

Campanario único central

Se trata del rasgo más característico de su obra. Si bien el campanario único fue más frecuente en la arquitectura románica que en la gótica, tuvo una importante difusión a partir de arquitectos ingleses y franceses que lo llevaron a la práctica en numerosas obras en el siglo XIX como componente central.

Pareciera que el campanario único neogótico fuera el resultado de un sincretismo entre románico y gótico en el *revival* neogótico del siglo XIX europeo. Ciertamente aparece en numerosos ejemplos góticos medievales, pero en general en obras inconclusas y que deberían haber tenido doble campanario en los planes originales. Autores como Pugin lo impondrían desde el proyecto original, tanto en sus iglesias construidas como en los tratados teóricos que tuvieron amplia difusión en los arquitectos de la segunda mitad del siglo XIX por los grabados que acompañaban sus publicaciones.

Pugin impuso el campanario único neogótico en iglesias como la de St. Giles (1834-1844) en Chedale, Staffordshire; George Edmund Street en la iglesia de Boyne Hill (1854) en Maidenhead Berkshire; John Loughborough Pearson en St. Mary's (1858) en Dalton Home, Yorkshire, y William White en Sr. Michael's (1858) en Lyndhurst, Hampshire. El campanario central neogótico se difundió ampliamente en todos los rincones de las islas británicas, tanto en modestas parroquias como en importantes sedes episcopales. En general, el campanario se elevaba como un módulo que emergía imponiendo el perfil de la iglesia y reemplazando el protagonismo de la cúpula utilizada en las iglesias de fuentes estilísticas clásicas y renacentistas.

La ubicación central en la fachada, conformando un cuerpo en avance, no responde sólo a la tradición neogótica británica sino también a la francesa, con numerosos autores que lo frecuentaron como Gustave y Charles Victor Guérin en la fachada de Saint-Étienne (1869-1874) en Tours, Emile Boeswillwald en el proyecto de una iglesia en Masny (1860), y Anatole de Baudot para la iglesia parroquial de Baudot en Rambouillet (1865), entre muchos otros ejemplos.

En la Argentina, autores franceses como Jacques Dunant y Charles Paquin utilizaron campanario central para la catedral de San Isidro (1898) y para la catedral de Mercedes (1904-1921), ésta última sólo proyectada por Dunant. La tardía catedral de San Carlos de Bariloche, Nuestra Señora de Nahuel Huapi (1944) de Alejandro Bustillo, también presenta campanario único central. En la ciudad de Buenos Aires varias son las parroquias neogóticas con campanario central, como la de Santa Lucía en Constitución, San Bernardo en Villa Crespo, San Agustín en Recoleta, San José de Calasanz en Almagro y, por supuesto, algunas correspondientes a Carlos Ciríaco Massa, de estética románico tardía, entre muchos otros ejemplos previos y posteriores a las iglesias de Vespignani.

El campanario único central es el tema predominante en las iglesias de Vespignani, y podemos afirmar que responde a inspiración francesa y no italiana.

“En la fachada principal refuerza la verticalidad de la torre central, utilizando las pilastras con las que remata las esquinas de los tres cuerpos de distintas alturas que la componen. Y a su vez se permite algunas licencias decorativas muy puntuales que se acercan a la corriente antiacadémica.” (Civalero, 2011, 238-239).

De 58 iglesias proyectadas o atribuidas a Vespignani ya sean completas, incompletas o sin realizar, relevamos 46, quedando 12 sin que pudiéramos analizar. De ese corpus de 46 templos, 29 ofrecen campanario o espadaña únicos. En 28 casos el campanario o espadaña es central y se manifiesta en una gran torre en la fachada en eje de simetría, mientras que en sólo un caso se ofrece campanario lateral.

De las 29 iglesias con torre única, 27 ofrecen campanario y sólo en dos casos se trata de una espadaña. En síntesis, el 41,39% de las iglesias de Vespignani ofrece una torre única central en el frente. En definitiva, del total de iglesias que tienen una torre central en el frente para alojar campanario o espadaña, el 90% corresponde a iglesias salesianas, de lo que surge que esta característica se convierte en una marca identitaria salesiana. En los demás casos, en siete iglesias se presenta un doble campanario, por lo general en edificios para otras congregaciones o para parroquias o catedrales del clero secular, ya que para las iglesias salesianas Vespignani se reserva el campanario único. En otra decena de iglesias hay ausencia de campanario, ya sea porque la iglesia quedó sin concluir o porque no se proyectó en los planos. A continuación diseñamos las siguientes tablas al respecto, una con los datos cuantitativos y otra con el detalle del corpus de iglesias analizado.

CAMPANARIOS EN LAS OBRAS DE ERNESTO VESPIGNANI

TIPO DE CAMPANARIO	CANTIDAD DE IGLESIAS	COMITENTE SALESIANO	OTROS COMITENTES
CAMPANARIO ÚNICO CENTRAL	26 (56,52%)	24 (52%)	2 (4,34%)
ESPADAÑA ÚNICA CENTRAL	2 (4,34%)	1 (2,17%)	1 (2,17%)
CAMPANARIO ÚNICO LATERAL	1 (2,17%)	0	1 (2,17%)
DOBLE CAMPANARIO	7 (15,21%)	0	7 (15,21%)
SIN CAMPANARIO	10 (21,73%)	7 (15,21%)	3 (6,52%)
TOTAL IGLESIAS RELEVADAS	46 (100%)	32 (69,56%)	14 (30,43%)
SIN RELEVAR	12	5	7
TOTAL IGLESIAS	58	37 (66,07)	21 (45,65%)
TOTAL CAMPANARIO O ESPADAÑA ÚNICA CENTRAL SOBRE IGLESIAS RELEVADAS	28 (60,86%)	25	3

IGLESIAS DE VESPIGNANI DETALLANDO EL TIPO DE CAMPANARIO

1.	Basil. de Ma. Auxil. y San Carlos. H. Yrigoyen 3999 (1900-10)	U
2.	Basílica del Ssmo. Sacramento. San Martín 1050 (1907-16)	U
3.	Basílica de N. S. de Bs. As. Av. Gaona 1730 (1911-1932)	DC
4.	Capilla del colegio de Sta. Brígida. Av. Gaona 2058 (1911-13)	SC
5.	Parr. N. S. del Perpetuo Socorro. Irigoyen 1185 (1912-28)	U
6.	Parroquia N. S. de las Mercedes. Echeverría 1395 (1914). CL	CL
7.	Parroquia de San Pedro en La Boca. Q. Martín 1151 (1916).	E
8.	Parroquia de Santa Inés. Ávalos 250. (1931?) Bs. As.	E
9.	Capilla María Auxiliadora, Almagro.	SC
10.	Capilla Hermanas de la Misericordia.	NR
11.	Capilla María Auxiliadora en Barracas.	NR
12.	Capilla de San Antonio Almagro (1909). México 4051.	U
13.	Capilla Hermanos Maristas, Buenos Aires. SC.	SC
14.	Capilla Orfanato Irlandés. ¿Capilla colegio Santa Brígida?	SC
15.	Iglesia de Fortín Mercedes. (1917-25)	SC

16.	Capilla del Noviciado Salesiano. Bernal. (1917)	SC
17.	Iglesia de San José en San Isidro. (1922-27)	U
18.	Parr. de Ma. Auxiliadora, S. N. de los Arroyos. (1925)	SC
19.	Iglesia de Bahía Blanca.	SR
20.	Capilla de San Antonio de Areco.	SR
21.	Capilla de María Auxiliadora de Bahía Blanca.	SR
22.	Iglesia N. S. del Carmen de Patagones.	SR
23.	Iglesia del Santo Domingo, Maipú.	SR
24.	Parroq. de Ma. Auxil., Rodeo del Medio, Mendoza. (1901-09)	U
25.	Catedral de Viedma, Río Negro. (1912)	DC
26.	Iglesia de Vignaud, Córdoba. (1914)	U
27.	Basílica de María Auxiliadora en Córdoba. (1915)	U
28.	Iglesia de Rawson, Chubut. (1916-1919)	U
29.	Parroquia de María Auxiliadora de Rosario. (1925-1927)	U
30.	Iglesia de San Vicente, Córdoba.	U
31.	Iglesia de Concepción del Uruguay, Entre Ríos.	SR
32.	Iglesia de Colonia Barón, La Pampa. U.	U
33.	Iglesia de Luan Toro, La Pampa. U.	U
34.	Iglesia de Villa Regina. SR.	SR
35.	Capilla de Valsalice en las afueras de Turín. SC.	SC
36.	Capilla de los Salesianos en Lugo, Italia. SC.	SC
37.	Iglesia de Salesianos en Bagé, Brasil. (1904) U.	U
38.	Capilla de Manga, Uruguay. (1912) U.	U
39.	Catedral de La Paz, Bolivia. (1914-1925)	DC
40.	Iglesia de María Auxiliadora en Lima, Perú. (1916-21)	U
41.	Sant. de Sdo. Corazón de Jesús en Montevideo. (1920)	DC
42.	Iglesia Nuestra Señora del Rosario en Montevideo.	U
43.	Catedral de San Juan Bautista en Salto, Uruguay.	DC
44.	Iglesia de Mercedes, Uruguay.	SR
45.	Templo de Santa Rosa de Lima, Perú.	U
46.	Iglesia de los Salesianos de Río Grande, Brasil.	U
47.	Iglesia en Bogotá, Colombia.	SR
48.	Nueva Iglesia de María Auxil. Montev., Uruguay.	U
49.	Parroq. María Auxiliadora, Mendoza. (1907) R Demolida.	SC
50.	Iglesia María Auxiliadora, calle Brasil 559. Bs. As.	U
51.	Iglesia de María Auxiliadora, La Paz, Bolivia.	U
52.	Iglesia de los Salesianos en Tucumán. (1916)	U
53.	Iglesia Colegio Ángel Zerda, Salta. (1911)	U
54.	Parroquia de S. Francisco de Sales en Puerto Deseado.	U
55.	Iglesia de San Isidro en las Piedras. Uruguay.	U
56.	Santuario Nuestra Señora de Itatí en Corrientes.	DC
57.	Templo de "La Victoria"(La Merced) Tucumán.	DC
58.	Capilla de Alta Gracia. Córdoba. (1924)	SR

REFERENCIAS:

U: CAMPANARIO ÚNICO CENTRAL.

E: ESPADAÑA UNICA CENTRAL.

SC: SIN CAMPANARIO.

DC: DOBLE CAMPANARIO.

CL: CAMPANARIO LATERAL.

Directriz vertical

Vistas en perspectiva y a una considerable distancia, las iglesias de Vespignani distribuidas en todo el país dan un perfil que caracterizará a los salesianos: directriz vertical de campanario único en contraste con la horizontalidad de sus colegios anexos.

Por lo general, se tiende a considerar a la arquitectura románica medieval y a la renacentista como de directriz horizontal frente a la verticalidad del gótico. Es evidente que en las iglesias de Vespignani la altura del campanario único central es lo que domina el entorno. Además, las iglesias refuerzan sus líneas verticales con fajas, pilastras, cadenas esquineras, ventanas estilizadas de mínimo ancho y de gran altura y con remate en chapitel que de tan acusada pendiente termina en aguja. Pináculos, piñones y todo tipo de agujas secundan al campanario central de la fachada.

El espacio interior también es estilizado, mostrando las bóvedas de crucería, alternadas con arcos perpiñones más propios del románico. Las nervaduras y la decoración muestran marcadas tendencias verticales.

Fajas bicromas

Con frecuencia se presentan en la decoración interior fajas bicromas. Estas dovelas intercaladas tienen su origen en el románico, aunque algunos autores las relacionan con el arte islámico español (Ellero, 2010), tal vez por su semejanza con la decoración de los arcos de herradura de origen visigodo de la mezquita de Córdoba. La decoración de dovelas bicromas alternadas o en fajas están presentes en Francia en abadías como la de Vezelay. Hay consenso en considerar que la matriz de esta forma decorativa se difundió a partir de las catedrales góticas de Siena y Orvieto.

Muebles y ornamentos litúrgicos

Pocas son las investigaciones en la Argentina referidas a la temática.²¹⁴ Obras de referencia europeas sobre ornamentación y decoración de interiores serán de indispensable consulta.²¹⁵ Ernesto Vespignani trascendía su rol de

²¹⁴ La cátedra de Historia de las Artes Plásticas II (Medieval) de la carrera de Artes de la Fac. de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires publicó una serie de selección y traducción de diversas fuentes relativas a los períodos gótico y románico de utilidad, tales como: CÁTEDRA DE HISTORIA DE LAS ARTES PLÁSTICAS II (MEDIEVAL), "El espacio sagrado: edificio y mobiliario litúrgico". Selección y Traducción de MANZI, Ofelia. Fac. de Fil. y Letras. Buenos Aires, 2004. El postulante cuenta además con un acervo documental y bibliográfico particular acumulado en años de docencia y ha recibido el generoso apoyo de académicos y libreros anticuarios que compensarán parcialmente la falta de bibliografía disponible en archivos y bibliotecas públicas.

²¹⁵ Referentes en este campo de gran utilidad son las láminas acuareladas de SPELTZ, Alejandro. "La Ornamentación policroma en todos los estilos históricos". Montaner y Simón. Barcelona, s/f. [180 láminas a seis colores.], SPELTZ, Alejandro. "Enciclopedia de los estilos ornamentales. Desde los tiempos prehistóricos hasta el siglo XIX". Joaquín Gil Editor, 1950, y

arquitecto para protagonizar el diseño del ornato de la mayoría de sus templos. Pero, además, los confesionarios, coros, sillería, bancos, todo tipo de muebles, boiserie y trabajos en madera diseñados por Vespignani o la oficina técnica tiene evidentes motivos góticos.

Vidrieras con directriz vertical

Las vidrieras policromadas son frecuentes, así como los rosetones en la fachada o en los laterales del transepto sugerido. La orientación de la iglesia, en los casos que el proyecto lo permitía, tomaba en cuenta el impacto del sol sobre la vidriería. Las vidrieras tienen marcada directriz vertical y, en las iglesias más importantes, están enmarcadas por tracería.

III.- ELEMENTOS DE TENDENCIA BIZANTINA (Lámina 77)

Cimborrios, no cúpulas

Salvo en los casos del Santuario Nacional del Sagrado Corazón del Cerrito en Montevideo y en el proyecto no ejecutado del Santuario Nuestra Señora de Itatí que sí proyectó cúpulas, en las iglesias de Vespignani se elevan cimborrios de planta octogonal sobre el transepto sugerido.

Ciertamente, en los períodos románico y bizantino se presentaban cimborrios en lugar de cúpulas en el crucero; sin embargo, creemos que el cimborrio de planta octogonal utilizado por Vespignani en las iglesias de mayor importancia refiere a la arquitectura bizantina de Rávena, la capital de su provincia natal. Tanto en San Vital como en el bautisterio de los ortodoxos y el arriano, son de planta octogonal, siendo los edificios más representativos y antiguos de la Romaña.

Mosaicos

En las iglesias más destacadas se suelen decorar pisos, paredes y cielos rasos con mosaicos, ya sea con temas geométricos y abstractos como con formas figurativas.

Colores brillantes y dorado

Las iglesias en las cuales el presupuesto lo permite, se suele decorar con formas escenográficas planimétricas con colores brillantes y dorado. tal como en las iglesias bizantinas, donde se utiliza la pintura mural o el mosaico en teselas.

Capiteles geométricos

Los capiteles geométricos están presentes tanto en el período románico como el bizantino; sin embargo, en el románico presentan con frecuencia formas figurativas fitomorfas, zoomorfas, antropomorfas, o historiados. Los capiteles

bizantinos, en cambio, son en su mayoría de formas geométricas o con formas figurativas vegetales planas y filigranadas, como con frecuencia son modelados en las iglesias de Vespignani.

IV ELEMENTOS DE TENDENCIA RENACENTISTA (Lámina 78)

Los elementos renacentistas están presentes, sin lugar a dudas, en la apariencia exterior y en la configuración espacial de sus colegios. En las iglesias es difícil encontrar referencias a la composición renacentista basada en elementos de geometría pura, en cúpulas o en el recurso a los motivos clásicos como el frontón y los órdenes dórico, jónico y corintio de las columnas. Las tendencias renacentistas tal vez se podrían vislumbrar, cuando se presentan, en el naturalismo y la belleza idealizada de las esculturas religiosas.

IV ELEMENTOS DE TENDENCIA BARROCA (Lámina 79)

La investigadora Graciela Sarti comparó los espacios interiores de San Carlos Borromeo y Nuestra Señora de los Buenos Aires, y afirmó:

“En San Carlos, Vespignani concibió un espacio estratificado: cripta para el culto de las ánimas, iglesia superior para la comunidad parroquial, con galerías para los alumnos del colegio (...). En cambio, en Nuestra Señora de los Buenos Aires el espacio se articula en un todo orgánico.”²¹⁶

Las iglesias de Vespignani podrían ser calificadas de barrocas, no por la utilización de los recursos del período propiamente dicho, sino por el resultado final de la obra, en la cual se integran orgánicamente una complejidad de espacios y una abundancia de elementos ornamentales de origen diverso.

Refieren específicamente al barroco los recargados retablos de sus altares, que suelen contener formas clásicas distorsionadas y una proliferación de elementos arquitectónicos y escultóricos.

V.- ELEMENTOS DE TENDENCIA *LIBERTY* (Lámina 80)

Ciertos elementos decorativos pueden asociarse a tendencias modernistas que buscaron escapar a mera copia facsimilar historicista. Frisos con guardas geométricas y listones entrelazados en fachadas y laterales, como en los casos de Rodeo del Medio y el colegio de San Francisco de Sales de Almagro, bien podrían mostrar una tendencia tímida al *Liberty* o estilo *Floreal* italiano, aunque son características también presentes en la influencia lombarda del arte bárbaro y en el arte bizantino de la romaña de la temprana Edad Media. Ciertas referencias al gótico perpendicular inglés -como en el eximio caso de la basílica de María Auxiliadora de Córdoba-, también muestran algún punto de contacto con la arquitectura insular que pudo haber llegado con la moda *Liberty* a la que Vespignani tampoco fue ajeno.

²¹⁶ SARTI, Graciela. Op. cit. Pg. 227.

8.4 ¿HAY UN ESTILO VESPIGNANI? (Lámina 81)

Los interrogantes más importantes que nos planteamos desde el inicio de esta investigación se pueden resumir en tres preguntas:

- 1) ¿ **Arquitectura salesiana o italiana?**
- 2) ¿ **Se logró una imagen marcaria salesiana?**
- 3) ¿ **Hay un estilo Vespignani?**

1) ¿Arquitectura salesiana o italiana?

Ya expresamos que el arribo tardío de esta organización religiosa a fines de siglo XIX respecto de otras asentadas desde períodos coloniales, determinó la necesidad de exhibir una identidad propia que las diferenciara de las demás.

Para ello se intentó utilizar un lenguaje identificatorio en algunos aspectos morfológicos de fachada y planta, que aceptaron variaciones según las necesidades de cada caso. En definitiva, podríamos definir a la arquitectura de Ernesto Vespignani con una paradoja: se trata de una obra original que no fue buscada deliberadamente. Buscó construir una imagen marcaria salesiana, pero no pretendió ser original él mismo como autor. En cierto modo, intentó ser anónimo siguiendo la tradición medieval de privilegiar la corporación antes que el individuo. Vespignani no buscó originalidad sino que trasplantó modelos italianos (pero también franceses) íntimamente relacionados con su tradición y, específicamente, con la tradición de los sitios de Italia que lo marcaron en su etapa formativa, sumados a las referencias de arquitectura neogótica francesa.

En sus obras están presentes la arquitectura paleocristiana, bizantina y románica de su infancia romañola, y más específicamente de su provincia de Rávena. También la arquitectura barroca de Guarini y Juvara de su Turín de adopción y, en fin, el espíritu de la época y las corrientes estéticas del Piamonte y de la Italia decimonónica. Vespignani, como religioso y como diseñador, vivió una época atravesada por las contradicciones del *risorgimento* y la unidad italiana con la iglesia católica, que supo trasponer a América. En un sentido su obra es profundamente italiana pero claramente diferente de otros artífices del mismo origen. Estética neomedieval, influencia italiana pero también francesa, e indiferencia hacia las fuentes neoclásicas, podrían ser en conjunto tres características de Vespignani que lo diferencian de otros colegas de su época de origen italiano.

Los numerosos arquitectos italianos de su época que realizaron arquitectura sacra como Carlos Tenivella y Luis Caravatti (Catedral de Catamarca), Juan Bautista Arnaldi (catedrales de La Rioja y de Paraná), Lorenzo Brughetti (iglesias de Dolores, Olavarría y Maipú), Noé Macchi (iglesia de Nuestra Señora de la Candelaria de la Viña), Pablo Besana (iglesia de san Juan Evangelista en la Boca), Juan Antonio Buschiazzo (Nuestra Señora del Carmen), José y Nicolás Canale (coautores de Nuestra Señora de La Piedad y la Inmaculada Concepción de Belgrano), todos ellos tienen una gran diferencia con Ernesto Vespignani. El elenco de autores que nombramos tiene un componente genético diferente al de Vespignani; sus edificios son carruajes

con chasis y carrocería neoclásica a los que se les pueden agregar componentes medievales pero que nunca dejarán de evocar a la antigüedad clásica. Y cuando beben en la fuente medieval suelen ser más bien puristas, como en los casos de Luis Broggi en San Agustín o Augusto Ferrari en la iglesia de los capuchinos de Córdoba.

Vespignani ofrece un carruaje con chasis y estructura románica y carrocería gótica. Sus edificios son un gran homenaje a todas las fases de la arquitectura medieval, desde las artes paleocristiana, bizantina, románica y gótica, que suelen ignorar al neoclasicismo porque en su época ya era afín a los enemigos laicos de la iglesia. Además rinde homenaje tanto a la región de sus orígenes, la Romaña, como a la región de adopción, el Piamonte. Numerosos monumentos religiosos de las ciudades que hemos recorrido en el apartado 5.4, "Entornos arquitectónicos en la vida de Ernesto Vespignani", están presentes en las fuentes estilísticas que adoptó en general y, puntualmente, en algunas obras que hemos señalado y que están asentadas en ciudades de estas dos regiones. Sus fuentes románicas están asentadas en la Italia medieval y en la de su época, la segunda mitad del siglo XIX, y sus fuentes góticas en la arquitectura medieval italiana, pero también en la neomedieval francesa de mediados del siglo XIX.

2) ¿Se logró una imagen marcaría salesiana?

Si la imagen marcaría salesiana lograda por Vespignani no fue deliberada ni buscada por él mismo -que más bien trasplantó modelos de sus regiones italianas a América-, entonces la identidad salesiana lograda fue accidental como resultado de tantas vicisitudes, dificultades y nuevos contextos.

La estética creada por Vespignani es una arquitectura ecléctica de base románica con agregados góticos y bizantinos alterados de su denominación de origen, modificados por su propia creatividad y también por su incompletitud, sus reformas posteriores e, incluso, por la degradación de las intervenciones posteriores.

Si el neorrománico ecléctico es una estética común a la época que le tocó vivir en América, en donde otros compatriotas europeos hicieron los trasplantes y adaptaciones propios, la obra de Vespignani tuvo un resultado original por una intención no deliberada. Sus árboles europeos trasplantados crecieron en un entorno tan diferente, que sus frutos fueron muy diferentes a las obras italianas o francesas de origen. Tal vez fue más creativo con sus fuentes italianas que con, se podría decir, sus copias de iglesias suburbanas de París.

Sus iglesias y colegios mostraron una estética con indeleble marca italiana con referencias a la Francia del siglo XIX, pero con derivaciones americanas. La economía de recursos, sus edificios inconclusos o con un final de obra demorado o indefinido, y el entorno de un país nuevo en construcción, efímero, produjo un resultado inesperadamente original que se constituyó en la imagen marcaría salesiana.

3) ¿Hay un estilo Vespignani?

Elementos comunes en sus edificios nos permiten diferenciarlo de otros arquitectos de su época. La acentuada directriz vertical en contraste con la directriz horizontal de edificios escolares colindantes, campanario único central, muro ladrillo combinado con cadenas esquineras de símil piedra y ornamentación recargada, así como la advocación mayoritaria de cada templo a la figura de la virgen como María Auxiliadora, conformaron la identidad de la iglesia salesiana en espacios de entornos urbanos, rurales diversos y en regiones próximas a centros urbanos y otras remotas.

Ya mencionamos a otros autores italianos de su época que incursionaron en la arquitectura religiosa y señalamos la diferencia de base de sus estéticas. Si ampliamos el listado a otros arquitectos europeos, fundamentalmente italianos y franceses que operaron en nuestro país en obras civiles, las diferencias son más notables. De los italianos, el listado es amplio, pero si evocamos a Francesco Tamburini (Casa Rosada y Teatro Colón), Vittorio Meano (Congreso de la Nación), Gaetano Moretti (edificios civiles en Buenos Aires y Montevideo), Carlos Morra (edificios educacionales), tenemos que decir que la matriz neoclásica los distancia de la base medieval y la fuente francesa neogótica de Vespignani.

Si evocamos a algunos autores franceses de su época, como Alejandro Christophersen (Palacio Anchorena, santuario Santa Rosa de Lima), René Sergent (Palacio Bosch y Palacio Errázuriz Alvear), Norbert Maillard (Palacio de Correos) y Paul Pater (Palacio Ortiz Basualdo), las diferencias son más notables. La presencia de la Escuela de Bellas Artes de París es el factor común que está ausente en Vespignani, puesto que por su formación gravitaron las academias del norte de Italia y una reinterpretación de la arquitectura francesa que se fundamentó en algunos autores de tipología estrictamente religiosa de mediados del siglo XIX.

Las cepas de origen italiano traídas por Vespignani dieron como resultado inesperado una arquitectura de paladar americano. Si es cierto que Vespignani trasplantó árboles de raíz de su llanura padana al Río de la Plata, los resultados de ese trasplante no produjeron necesariamente clones, sino que el cambio de tierra, de clima, de entornos geográficos y, más aún, de cambios políticos y económicos, dieron como resultado nuevos e inesperados frutos. Ese vino de cepas 90% romañolas y piemontesas y 10% francesas, dieron un sabor americano como consecuencia de la cosecha en un continente que todavía se ofrecía incompleto, inestable y, en cierto sentido, virgen.

Tal vez al ser producto de una cruz de orígenes tan particular y por ser el resultado de peripecias propias de nuestra tierra, no dejó escuela salvo el intento de su único discípulo en la Oficina Técnica, Florencio Martínez, quien lo continuó con relativa fortuna. Acaso la admiración del discípulo por el maestro impidió que el legado floreciera y se adaptara a las nuevas épocas, o tal vez porque esa cruz de estilos dependió exclusivamente de sus circunstancias históricas:

“Y los productos de cruzamiento ya hemos dicho tienen un atractivo singular, pero nunca satisfacen por completo ni tienen larga descendencia.” (Pijoán, 1961, XIII, 45).

TERCERA PARTE
EL NEORROMÁNICO SINTÉTICO DE
CARLOS C. MASSA

“Hay una cierta sequedad y simplicidad en el estilo que las hace todavía más sabrosas”. José Pijoán¹

¹ PIJOÁN, José. “El arte románico. Siglos XI y XII”. (En: SUMMA ARTIS, VOL. IX, Pg. 14. Edit. Espasa Calpe. Madrid, 1944.).

TERCERA PARTE EL NEORROMÁNICO SINTÉTICO DE CARLOS C. MASSA

SUMARIO DE LA TERCERA PARTE

RESUMEN DE LA TERCERA PARTE, 411

CAP. 9 ¿QUÉ SABEMOS DEL ARQUITECTO MASSA?, 413

9.1 RESUMEN DEL CAPÍTULO, 413

9.2 HISTORIOGRAFÍA DE CARLOS C. MASSA. ERRORES Y OMISIONES, 413

9.3 RESEÑA BIOGRÁFICA DE CARLOS C. MASSA (1897-1980), 415

CAP. 10 IDEOLOGÍAS Y ESTÉTICAS EN LA ÉPOCA DE MASSA, 423

10.1 RESUMEN DEL CAPÍTULO, 423

10.2 LA IGLESIA CATÓLICA EN LA ÉPOCA DE CARLOS C. MASSA, 424

10.3 LA ARQUITECTURA EUROPEA EN LA ÉPOCA DE CARLOS C. MASSA, 439

10.4 LA ARQUITECTURA ARGENTINA EN LA ÉPOCA DE CARLOS C. MASSA, 480

10.5 LA ARQUITECT. RELIGIOSA EN LA ÉPOCA DE CARLOS C. MASSA, 491

10.6 FUENTES BIBLIOGRÁFICAS DEL NEORROMÁNICO SINTÉTICO, 504

CAP. 11 INVENTARIO DE OBRAS DE CARLOS CIRÍACO MASSA, 511

11.1 RESUMEN DEL CAPÍTULO, 511

11.2 LISTA DE OBRAS PREVIAS Y LISTA PROPUESTA POR EL TESISISTA, 511

11.3 ENSAYO DE CATÁLOGO RAZONADO DE OBRAS DE C. MASSA, 515

CAP. 12 EL LEGADO DE CARLOS C. MASSA:LOS MASSA LYNCH, 567

12.1 RESUMEN DEL CAPÍTULO, 567

12.2 LOS MELLIZOS PATRICIO Y BENJAMÍN MASSA LYNCH, 568

12.3 LISTA DE OBRAS DE PATRICIO Y BENJAMÍN MASSA LYNCH, 569

12.4 ENSAYO DE CATÁLOGO RAZONADO DE OBRAS DE MASSA LYNCH, 570

12.5 LA ARQUITECTURA RELIGIOSA DESPUÉS DE CARLOS C. MASSA, 573

CAP. 13 EL NEORROMÁNICO SINTÉTICO DE CARLOS C. MASSA, 577

13.1 RESUMEN DEL CAPÍTULO, 577

13.2 CARACTERÍSTICAS FORMALES DE LA OBRA DE CARLOS C. MASSA, 577

13.3 ¿HAY UN ESTILO MASSA?, 610

TERCERA PARTE

EL NEORROMÁNICO SINTÉTICO DE CARLOS C. MASSA

RESUMEN DE LA TERCERA PARTE

En la hipótesis de la tesis expresamos que la arquitectura religiosa argentina de la primera mitad del siglo XX es de tendencias neorrománicas y que tendría su correlato en la evolución ideológica de la sociedad, que llevaría a esa misma fuente estilística desde la diversidad a la uniformidad estética, desde un neorrománico ecléctico a otro sintético.

Para cotejar estas afirmaciones, en la parte anterior analizamos la obra de Ernesto Vespignani como autor representativo de la etapa ecléctica más afín con el pasado historicista del siglo XIX. En la presente parte, abordamos el análisis de Carlos Ciríaco Massa como autor representativo de la etapa sintética, cuya afinidad preanuncia la vanguardia arquitectónica en la tipología religiosa. Mientras que la obra de Vespignani mira hacia atrás en la historia del los estilos, Massa anticipa el futuro.

Dividimos entonces esta tercera parte en cinco capítulos que ofrecen una simetría aproximada a la segunda, pero cuya estructura presenta algunas variaciones entre el análisis de la vida y la obra de Vespignani y las de Massa. La iniciamos abordando los equívocos sobre la obra de Massa y reseñamos brevemente su vida (cap. 9); luego estudiamos bajo qué entornos ideológico y estético se formó y operó (cap. 10); qué tipo de obras proyectó y ejecutó (cap. 11); qué legado dejó para la posteridad (cap. 12); si es posible encontrar características formales en sus obras que lo identifiquen con una estética neorrománica sintética en común con otros autores de su época, y si su obra tiene además una identidad propia (cap. 13). Todas estas cuestiones las desarrollaremos según el siguiente resumen de cada capítulo:

En el capítulo 9, “¿Qué sabemos de Carlos Ciríaco Massa?”, indagamos el estado de la cuestión sobre su obra, detallando los errores y omisiones en que incurrió la escasa historiografía por no volcarse al estudio de las fuentes primarias en archivo y limitarse a la cita de citas. Cerramos el capítulo con la que podría ser la primera reseña biográfica de Massa, confeccionada con los pocos datos disponibles en los archivos de la Sociedad Central de Arquitectos. En su caso, no contamos con la copiosa documentación que tuvimos para reseñar la vida de Vespignani. Los archivos salesianos son más o menos ordenados y generosos. En cambio, los archivos del arzobispado de Buenos Aires no sobrevivieron al incendio de junio de 1955 por lo que recurrimos, en forma auxiliar, al rescate de la memoria oral de los descendientes del autor. Por otra parte, el clero secular porteño parece ser más reservado e introvertido en materia de compartir sus archivos con el investigador, como sí lo permiten los archivos salesianos.

En el capítulo 10, “Ideologías y estéticas en la época de Carlos C. Massa”, incursionamos en tres territorios y campos ideológicos en los que éste forjó su estética: la iglesia católica de la arquidiócesis de Buenos Aires, liderada por el cardenal Santiago Copello; la arquitectura civil y religiosa desarrollada en Europa refiriéndonos a qué tendencias ideológicas y estéticas predominaban en el campo político y que pudieron haber influido en el autor, y por último nos referimos al intersticio político y estético que emergió entre los dos gobiernos populistas de Yrigoyen y Perón, detallando tendencias estéticas y tipologías arquitectónicas y vinculando contextos ideológicos. Cerramos el capítulo con una breve reseña de las fuentes bibliográficas en las que se pudo haber inspirado Massa para sus diseños arquitectónicos.

En el capítulo 11 realizamos un “Inventario de obras de Carlos C. Massa”, partiendo como quien dice de cero en el campo documental; es decir, ante la falta de fuentes primarias y ausencia de trabajos de investigación previos, realizamos un intenso trabajo de campo de relevamiento de sus obras. Trabajo arduo y que nos llevó más tiempo del previsto en la tesis, dado que la mayoría de los templos erigidos por Massa en la ciudad de Buenos Aires y en el interior carecen de documentación y los prelados a cargo, en su mayoría, desconocen lo más mínimo sobre el valor artístico y arquitectónico del patrimonio a cargo y tampoco tienen la más mínima información acerca del autor del espacio en donde celebran la liturgia. Culminamos el relevamiento de la obra de Massa con un ensayo de catálogo razonado de obras que, si bien incompleto, pretende ser continuado en una etapa posdoctoral.

En el capítulo 12, “El legado de Carlos C. Massa”, incorporamos nueva información basada en el relevamiento de la obra de sus hijos arquitectos, continuadores de la tradición familiar de la tipología religiosa. También realizamos un listado y un breve catálogo razonado de obras de los mellizos Massa-Lynch. Cerramos el capítulo con una reseña de otros arquitectos de iglesias de la época de Massa y dejamos entrever qué tipo de legado pudo haber dejado para la posteridad.

Esta tercera parte relativa a Carlos C. Massa concluye con el capítulo 13 en donde, por fin, buscamos conformar una síntesis del pensamiento estético del autor a través del estudio de aspectos formales comunes al elenco de obras que fuimos abordando en los capítulos anteriores. Culminamos indagando si hay una estética que hemos dado en denominar “neorrománica sintética” y si hay un estilo personal que identifique la obra de Carlos C. Massa, diferenciándola netamente del conjunto de obras de otros autores del período.

CAP. 9 ¿QUÉ SABEMOS DEL ARQUITECTO MASSA?

9.1 RESUMEN DEL CAPÍTULO

Iniciamos la tercera parte de nuestro estudio con un capítulo dedicado a poner de relieve la ausencia de interés y los errores y omisiones sobre la obra de uno de los autores más prolíficos de la arquitectura religiosa argentina. Comenzamos señalando el tratamiento -superficial o prejuicioso- de algunos destacados investigadores en relación a una supuesta estética "anodina" de Massa. Luego reseñamos brevemente su vida, habida cuenta de los escasos documentos disponibles, basándonos mayormente en testimonios orales de sus descendientes.

9.2 HISTORIOGRAFÍA DE CARLOS C. MASSA. ERRORES Y OMISIONES

De la variada bibliografía que relevamos, encontramos sólo cinco brevísimas citas que contrastan con la productiva carrera profesional de Carlos C. Massa.

Aparece mencionado en dos oportunidades por Federico Ortiz. En la primera aparece en una nómina de arquitectos del período (Ortiz, 1968). En segundo lugar, el historiador lo nombra vinculando su obra exclusivamente a un "estilo" neocolonial:

"El movimiento transformado en estilo neocolonial perduró muchos años. En 1944, Carlos C. Massa lo empleó en el diseño de la iglesia de Nuestra Señora de Luján de La Plata y en el de San Isidro Labrador en Buenos Aires." (Ortiz, 1999, 94).

Si bien es cierto que Massa emprendió algunas obras significativas del neocolonial tardío, este abordaje estilístico es minoritario en su enorme producción arquitectónica vinculada al neorrománico.

En tercer término, aparece la única referencia biográfica que encontramos en todo el corpus analizado. Se trata de unas pocas líneas en el Diccionario de Arquitectura en la Argentina:

"MASSA, CARLOS C. S/d. Arquitecto. Realiza numerosas obras eclesiásticas en las primeras décadas del siglo XX. Entre sus principales obras, cabe citar: la iglesia de Roque Pérez en la prov. de Buenos Aires, la iglesia del Seminario Menor de La Plata, la iglesia de San Nicolás de Bari en Santa Fe 1350 y las iglesias de Bonpland 1983 y Dorrego 892, en Buenos Aires." (Liernur-Aliata, 1994, 115).

En la Revista Summa n. 182 de 1982, dedicada a arquitectura religiosa, el listado de iglesias presentado muestra 79 templos representativos de los

cuales apenas tres refieren a obras de Carlos Massa (Santa María, Del Tránsito de la Virgen y San Juan María Vianney) y fueron clasificadas como eclécticas-neorrománicas.²

La falta de información y los prejuicios por parte del campo académico son una verdadera oportunidad y un campo fértil para la investigación. En realidad, la historiografía de la arquitectura religiosa argentina de los años `30 y `40 es inexistente, como bien lo señala Adrián Gorelik cuando afirma que

“aunque no está estudiado, es conocido el auge del catolicismo en la sociedad porteña”. (Gorelik, 1988, 423).

Gorelik incluso parece sorprenderse frente a este auge religioso cuando afirma, en párrafo siguiente, que la iglesia

“aparece en Buenos Aires cuando y donde menos se la espera. Se trata de una sociedad que tiene una autoimagen de pluralidad y laicismo; por ello mismo, cuando la religión aparece lo hace tan sorpresiva como explosivamente, y su generalización no se termina de admitir, quedando en las representaciones ligadas con exclusividad a un grupo reducido y a un imaginario arcaico de estrecho oscurantismo”. (Gorelik 1998, 423).

Reconociendo el generalizado prejuicio del medio académico laico respecto a la historia de la arquitectura eclesiástica, Gorelik sostiene que

“tal vez esa sea una de las razones por las que no se han analizado en profundidad la relaciones, más que sólidas y productivas en esos años, entre catolicismo y vanguardia estética”.

Estos vínculos refieren a la intensa actividad de la revista católica *Criterio*, las colaboraciones del mismo Jorge L. Borges en revistas confesionales y el catolicismo explicitado por arquitectos de vanguardia como Alberto Prebisch (1899-1970) y Antonio Vilar (1889-1966), y de escritores como Leopoldo Marechal (1900-1970). En el mismo texto, citando el emblemático caso del Obelisco de Buenos Aires de 1936, Gorelik menciona una:

“reestetización modernista del imaginario religioso” [y una]
“geometría esencial de los monumentos”.

Parte del desinterés por el período se debe a otros prejuicios historiográficos de origen político. Recordemos que dados los procesos electorales fraudulentos de la época que se tituló como “década infame” (Torres, 1945 y Jauretche, 1962), fue sin embargo la etapa de mayor crecimiento edilicio de

² Revista Summa n. 182, 25.

Estado en toda la historia argentina. En los últimos años hubo cierta revisión del período en autores como Gutiérrez (1995, 205-206) y Sebreli (2002 b.). Recientemente, Carlos Massa reapareció en la investigación historiográfica en una nota de un estudio monográfico sobre la obra de Alejo Martínez y la vanguardia racionalista (Navarro-Giménez, 2012).

Como adelanto de estas investigaciones, el tesista publicó en la Revista Summa + tres artículos referidos a su obra entre 2009 y 2015,³ y en el diario Clarín, por primera vez, se difundieron imágenes de la obra de Carlos C. Massa en dos notas referidas a las investigaciones del tesista en 2011 y 2015.⁴

9.3 RESEÑA BIOGRÁFICA DE CARLOS C. MASSA (1897-1980) (Láminas 82 y 83)

Carlos Ciríaco Massa nació el 8 de agosto de 1897, y fue al parecer el séptimo hijo de un matrimonio de inmigrantes italianos. Su padre, Valentín, era nativo de Calice Ligure o de Finalborgo, según distintos documentos eclesiásticos, en la provincia de Savona, en la región de la Liguria. Calice Ligure mantiene una población estable de 1.700 habitantes desde mediados del siglo XIX hasta la actualidad, y Finalborgo es otro paraje distante a apenas 4.700 metros de la anterior localidad. Su madre, Regina Gastaldi, ya era nacida en la Argentina pero hija de padres también italianos.

Valentín declara ser carpintero de oficio, competencia aprendida en Italia pero, al parecer, luego llegó a ser propietario de una reconocida confitería. No tenemos más datos acerca de sus orígenes. Sólo contamos con la documentación hallada en 2015 por la experta en genealogía argentina María Luisa Balbín Martínez en los archivos de la Parroquia Nuestra Señora de la Piedad dependiente del arzobispado de Buenos Aires. Balbín Martínez encontró otra partida de bautismo del 2 de diciembre 1899 de la misma parroquia, en donde figura como bautizado Carlos Ciríaco,⁵ nacido el 8 de agosto del mismo año como hijo de Valentín y Regina.

³ Lázara, Juan Antonio – Sabugo, Mario. “As Igrejas - Tendas dos Massa Lynch” (En Revista Summa +, n. 139, Noviembre de 2014). Edicao em portugues. (Lázara, Juan Antonio – Sabugo, Mario. “Las Iglesias Tienda de los Massa Lynch”. (En Revista Summa +, n. 139, Noviembre de 2014). Lázara, Juan Antonio – Sabugo, Mario. “Salamone surrealista”. (En Revista Summa +, n. 122, Julio de 2012). Lázara, Juan Antonio. “Las Iglesias Clonadas de Carlos Massa”. (En Revista Summa +, n. 104, Noviembre de 2009).

⁴ Jurado, Miguel. “El especialista en clonar iglesias”. Clarín del 6/4/2011 y Jurado, Miguel. “Iglesias argentinas de exportación”. Clarín del 29/7/2015.

⁵ Parroquia Nuestra Señora de la Piedad. Partida de Matrimonio: LM XXXIII año 1884, N° 127. La partida de bautismo de Carlos C. Massa es del LB 90, año 1899, N° 649.

La erudita también encontró una partida de matrimonio del 28 de julio de 1884 en donde Valentín Massa, hijo a su vez de Modesto Massa, nacido en Calice Ligure, contrae enlace con Regina Gastaldi. En otra acta de bautismo de 1886 de la mencionada parroquia, referida a Restituta Sara Massa, primera hija del matrimonio, se menciona a Valentín como nativo de Finalborgo.

El matrimonio Massa-Gastaldi formó una familia que se detalla a continuación de acuerdo con las partidas de nacimiento y las actas de bautismo halladas por la geneaóloga Balbín:

HIJOS DE FAMILIA MASSA GASTALDI	NACIDO EL	BAUTIZADO EL
Restituta Sara	23-8-1885	9-1-1886⁶
Ana Juliana	7-1-1887	28-7-1887
Ángela Ema Emiliana	30-6-1888	28-5-1889
Modesto Matías	24-2-1891	17-12-1893
Daniel Luis Nicolás Silvano	11-1-1896	19-6-1897
Carlos Ciríaco	8-8-1897	2-12-1899
Paula María Regina	15-1-1899	2-12-1899

El 8 de octubre de 1921 Carlos Ciríaco Massa contrajo nupcias con Clemencia Lynch Frías, dama de la sociedad porteña que había nacido en 1900. Como todo matrimonio católico practicante de la época, el resultado de la unión fue prolífico, dado que tuvieron cinco hijos: el primogénito Carlos, Clemencia y Elena, que fallecieron solteras, y dos varones mellizos, Patricio y Benjamín, quienes son los que nos interesarán por continuar con la especialidad de su padre, la arquitectura religiosa. Carlos le dio dos nietos y los mellizos también tuvieron sendos matrimonios fecundos.

Uno de los mellizos arquitectos, Patricio Massa Lynch (1927-1988), tuvo dos matrimonios; al enviudar de María Enriqueta Munilla Lacasa, se casó con la hermana, María Clara Munilla Lacasa, llamada familiarmente Perla.

⁶ No aparece en el censo de 1895, pero su madre declara haber tenido cinco hijos.

El tesista pudo entrevistar el 20 de junio de 2014 a seis mujeres que conforman parte de su prolífica descendencia. La principal interlocutora del encuentro fue Perla, de 91 años, viuda de su segundo matrimonio. También entrevistó a tres de los seis hijos de este enlace, que vendrían a ser nietos de Carlos C. Massa: María, Ana y Cecilia Massa Lynch. Cecilia contrajo a su vez matrimonio con un descendiente del famoso historiador de la arquitectura Patricio Randle (1927-2016), cuya hija, o mejor dicho bisnieta de Carlos Ciríaco Massa, es Candelaria Randle, quien inició el contacto con el tesista y estuvo presente en la entrevista junto a otras bisnietas, Lucía Urdapilleta y Fátima Alvelo.

El otro hijo mellizo de Carlos Ciríaco, también arquitecto, Benjamín Massa Lynch (1927-2014), tuvo a su vez tres hijos de su matrimonio con Lucila Lezica, que dieron como consecuencia numerosos nietos y bisnietos que no pudieron ser contactados por el investigador. Al parecer, algunos miembros de esta rama de la familia tienen en propiedad parte de los planos y libros del estudio de Massa, pero no fue posible establecer el contacto.

Perla manifestó que su suegro, Carlos Ciríaco Massa, era un gran lector de libros de historia y poseía una nutrida biblioteca de temas históricos, a la vez que se encargaba de anotar al margen de las ediciones de sus libros, los comentarios y correcciones que consideraba necesarios.

Los dos hijos mellizos arquitectos, Patricio y Benjamín, heredaron la clientela de su padre, en especial en relación a encargos religiosos, tanto de colegios como de edificios de diversas congregaciones. La familia recuerda el colegio Michael Ham como ejemplo de la continuidad que sostuvieron padres e hijos en el ejercicio de la profesión. En 1923, Ana María Lynch, posiblemente familiar de la esposa de Massa, donó su residencia particular a la congregación de las hermanas pasionistas⁷ para la creación de un colegio bilingüe. A los pocos años se abrió el colegio que lleva el nombre de Michael Ham en memoria del esposo de la donante.

En 1945, Carlos Ciríaco Massa proyectó la capilla de la entidad bajo la advocación de Santa Ana en homenaje a su cuñada, con una estética gótica por las aberturas ojivales pero románica por la sencillez y solidez de su estructura. Años más tarde, sus hijos arquitectos realizarían ampliaciones y remodelaciones del colegio que hoy día es una de las entidades más tradicionales de la zona.

Si bien las iglesias proyectadas por Patricio y Benjamín no tenían nada que ver con el estilo del padre, se sigue una continuidad en cuanto a la tipología de edificio religioso. Sus hijos llegaron a desafiar a Massa al considerar que éste sólo diseñaba edificios basados en modelos foráneos, mientras que Patricio y

⁷ “Congregación de las Hermanas de la Santa Cruz y Pasión de Nuestro Señor”.

Benjamín creían que se valían más de su propia creatividad y de materiales y formas vernáculas para desarrollar lo que luego llamaremos iglesias “tienda” (Lázara – Sabugo, 2014). A pesar de las diferencias de las fuentes estilísticas, el vínculo entre padre e hijos arquitectos era muy bueno, a tal punto que el retiro temprano del padre permitió a sus hijos hacerse de una cierta clientela eclesiástica y privada.

Carlos Ciríaco Massa se retiró del ejercicio profesional en forma precoz, ya que con la llegada del peronismo comenzaron a mermar sus encargos. Se estima que hacia el final del primer mandato de Juan Domingo Perón, en 1952, su labor era escasa, retirándose definitivamente de su labor de arquitecto hacia mediados de la década del '50, cuando aún no había cumplido 60 años.

La familia atribuye todos los padecimientos económicos de Massa al arribo del peronismo y a la enfermedad de su esposa Clemencia, que estuvo postrada más de diez años al cuidado de su esposo hasta su fallecimiento en la década del '70. La familia recuerda que Massa tuvo que vender propiedades para poder sostener la enfermedad de su esposa y que murió prácticamente sin fortuna a pesar de haber proyectado una cuantiosa red de iglesias en la ciudad y la provincia de Buenos Aires.

A pesar de haber vivido Massa cierta decadencia económica en su madurez, sus deudos afirman que en su retiro fue una persona de excelente humor y disponía de buen tiempo para el ocio y la lectura, e incluso para sostener actividades deportivas. En épocas de esplendor en los años 40, la familia Massa-Lynch disponía de una casa en la montaña en las inmediaciones de San Carlos de Bariloche, en el Cerro Otto, llamada “La Porteña”. Tal vez de esa casa haya surgido el hecho de que sus hijos arquitectos hayan adquirido la afición al *trekking*, al montañismo y al *sky*, conociendo todos los rincones de Bariloche. Massa también tuvo una chacra en Pilar, provincia de Buenos Aires, llamada “Las Clemencias”, con una torre de agua en donde se aislaba su hijo Patricio para poder concluir sus estudios de arquitectura.

En Yacanto de San Javier en Traslasierra, provincia de Córdoba, Carlos Massa tuvo su última casa de descanso. Supo pasar allí largas temporadas, hasta su muerte. Se trata de una antigua casa llamada “La Paz” que él mismo se encargó de reacondicionar. También llegó a adquirir un *Petit* Hotel en la bajada de la calle Rodríguez Peña.

Massa practicaba deportes. La pelota a paleta era su afición preferida. Una tradición familiar sostiene que dejó la arquitectura tempranamente a causa de un pelotazo en un ojo que le impedía la correcta lectura y el diseño de planos.

Carlos Massa era católico practicante, miembro de una confraternidad de laicos Vicentinos, y frecuentaba la iglesia de las Victorias, una de las parroquias donde se tramaron entretelones vinculados a la Revolución Libertadora. La

iglesia de las Victorias fue muy afectada por la quema de las iglesias por parte de grupos peronistas en 1955, y Massa siempre recordaba la funesta jornada del 16 de junio, cuando algunos padres vicentinos referentes de la familia habían sido golpeados por la turba.

Durante esas tumultuosas jornadas, los Massa-Lynch vivían con su numerosa familia en la calle Uruguay 995. El grupo se retiró de la ciudad en aquellos días de junio de 1955 ante el temor de que fuerzas sindicales atacaran el Barrio Norte. Massa recordaba con frecuencia en la mesa familiar a la turba disfrazada con las investiduras litúrgicas que transitaban por las calles portando utensilios sagrados en forma burlesca, al mejor estilo de las fuerzas republicanas en la Guerra Civil Española.

En un reciente estudio sobre la obra del arquitecto racionalista Alejo Martínez (Giménez-Navarro, 2012, 22), se menciona a Massa como un alumno destacado de la facultad de arquitectura, ya que en 1920, cuando cursaba quinto año, fue acreedor del primer premio de un concurso organizado por el centro de estudiantes para anteproyectos presentados para un instituto de agronomía, desplazando al segundo lugar al luego arquitecto racionalista Alejo Martínez.

Al parecer, Carlos Ciríaco Massa se recibió de arquitecto siendo muy joven, en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires. Según correspondencia hallada en el archivo de la Sociedad Central de Arquitectos, la carta de aceptación como Socio Activo de la institución data del 16 de mayo de 1921, de forma tal que ya a sus 22 años estaba ejerciendo su profesión. En esa época registró como domicilio de su estudio la calle Lavalle 341, en pleno centro de la ciudad de Buenos Aires. (**Lámina 84**). El 31 de diciembre de 1921, la Sociedad Central de Arquitectos le enviaba una carta de felicitación por

“su brillante triunfo en el Concurso de Planos para la Colonia de Convalecientes realizado en Montevideo”.

Dos días más tarde el arquitecto agradecería la felicitación con una nota del 2 de enero de 1922, cuyo membrete indica que constituía el “Estudio Carlos C. Massa y Enrique G. Quincke”. En 1924 se tuvo que radicar en Montevideo para dirigir un proyecto con el que ganara su primer concurso junto a su socio Enrique G. Quincke (1899-1964): la Colonia de Convalecientes de la capital uruguaya. Nos enteramos de la mudanza por la carta que Carlos Massa dirige el 3 de marzo de 1924 a la Sociedad Central de Arquitectos, pidiendo ser considerado como Socio Ausente por trasladarse a la República Oriental del Uruguay. Ese mismo año recibió una Medalla de Oro por la Colonia de Convalecientes presentada en la exposición de trabajos del II Congreso Panamericano de Arquitectos. La distinción fue compartida con Enrique G. Quincke, colega y socio de su primer estudio profesional. Recordemos que en

la anterior edición del citado congreso, en 1920, la Medalla de Oro le había sido entregada al salesiano Ernesto Vespignani.

La permanencia de Massa en el extranjero duró poco más de un año; el 3 de septiembre de 1925 le pedía a la corporación de arquitectos que volviera a considerarlo Socio Presente, puesto que retornaba al país.

Su primer estudio de arquitectura fue en sociedad con Enrique G. Quincke, otro arquitecto de los que quedaron invisibles en la historiografía y que posiblemente haya sido un autor de gran influencia, por lo menos, en la primera etapa de la carrera de Massa. La participación de éste en el concurso uruguayo tal vez tenga algún tipo de relación con el hecho de que Quincke había nacido en Montevideo, aunque la mayor parte de su trayectoria se desarrollaría luego en la Argentina. Quincke se radicaría definitivamente en Adrogué, participando activamente en el desarrollo local hasta su fallecimiento.⁸

Quincke proyectó importantes edificios públicos y privados en la ciudad de Buenos Aires y en el interior del país. En Buenos Aires participó en el proyecto de la torre racionalista del Ministerio de Obras Públicas, la sede del Ministerio de Guerra (hoy Edificio Libertador), y entre los emprendimientos privados se cuentan la actual sede del Banco Francés en la avenida Brasil y Bernardo de Yrigoyen, y numerosos edificios en Barrio Norte y la localidad de Adrogué.

En el interior, Quincke proyectó los cuarteles de Zapala en la hoy provincia de Neuquén, el Palacio Municipal de Bragado (1927),⁹ y la casa matriz de los Grandes Almacenes ABC, cuya sede de Tres Arroyos, de 1934, constaba de un edificio de estética academicista francesa de tres plantas y 2.600 metros cuadrados cubiertos.¹⁰

Años más tarde, el socio de Massa llegaría a desarrollar cierta trayectoria gremial y en la administración pública en la época de la plena expansión de la arquitectura de Estado. En la Sociedad Central de Arquitectos comenzó ocupando el cargo de vocal aspirante en las comisiones constituidas en los períodos 1922-1923, 1923-1924 y 1927-1929; vocal suplente en 1929 y vocal titular en los períodos 1929-1931, 1934-1935 y 1935-1936.

⁸ Datos proporcionados el 9 de julio de 2016 por su sobrino nieto Axel Quincke, de destacada actividad en la actualidad en la localidad de Adrogué, lugar de residencia definitiva de Enrique G. Quincke.

⁹ Periódico regional "Bragado Informa" del 31-8-2013. Consultado el 4 de julio de 2016 en su archivo digital <http://www.bragadoinforma.com.ar/>.

¹⁰ Página web de "El Periodista de Tres Arroyos" consultada el 4 de julio de 2016. <http://elperiodistadetresarroyos.com/sitioanterior/nov08/nota2.htm>.

Quincke tendría bajo su mando la importante Dirección General de Arquitectura dependiente del Ministerio de Obras Públicas a cargo del general Juan Pistarini (1882-1956), entre el 15 de enero de 1944 y el 11 de abril de 1945, justamente en los meses previos a la llegada del peronismo al poder, cuando la Nación ejecutaba numerosas obras públicas (Fiorito 2012, 5, nota al pie 19).

Además, bajo la gestión de Quincke se ejecutaron diversas obras para la Iglesia católica por cuenta y cargo del Estado nacional, en una época de creciente “confesionalización”. En la misma época que el ministro de instrucción pública, Gustavo Adolfo Martínez Zuviría (1883-1962) disponía la educación católica en las escuelas públicas, la Dirección General de Arquitectura financiaba obras como la nueva casa del arzobispado de Córdoba (1944) de similar estética neorrománica a las iglesias massianas. No pudimos constatar si el proyecto del arzobispado cordobés salió del tablero de Massa, pero la obra es de similar estética a las iglesias neorrománicas del autor que se distribuyeron por los barrios periféricos de Buenos Aires.

Al parecer, la sociedad profesional con Enrique G. Quincke duró varios años, puesto que logramos acceder a una tarjeta personal de Massa con fecha manuscrita del 20 de julio de 1932, en donde el estudio todavía se denominaba Quincke-Massa y se domiciliaba en la calle Paraguay 416. En 1935, por otra nota de Massa a la Sociedad Central de Arquitectos, se observa que había constituido un nuevo estudio de arquitectura con otro socio, Jorge G. Aranda, situado en Cerrito 1194.

En 1937, Carlos C. Massa y Jorge G. Aranda envían una nota a la Sociedad Central de Arquitectos, comunicándole que habían recibido una mención por el proyecto presentado por el estudio para la Escuela Naval Militar.¹¹ Hallamos también un papel membrete de 1939, en donde Massa figura sólo como titular de un estudio de arquitectura situado en la calle Rodríguez Peña 1966. En 1944, otra carta del estudio de Massa registra en el membrete la dirección de Uruguay 995, domicilio familiar.

Las dos últimas obras que registramos en su haber son edificios de renta horizontal en la zona de Congreso. Uno de los edificios está en la calle Virrey Cevallos, entre avenida Belgrano y Venezuela, y está fechado en 1950. El otro edificio, de aspecto más económico, está en la calle Moreno 1773, a pocas cuadras del edificio anterior. No sabemos si con posterioridad realizó alguna otra obra civil o religiosa. En la Sociedad Central de Arquitectos figura en su legajo una última comunicación fechada en 1964 de parte del tesorero de la entidad, arquitecto Luis Grossman, solicitándole colaboración monetaria, pero desconocemos si Massa seguía activo en la profesión.

¹¹ Carta de Carlos C. Massa y Jorge G. Aranda a la Sociedad Central de Arquitectos del 26 de julio de 1937.

Carlos Ciríaco Massa fallecería en 1980 en la ciudad de Buenos Aires. Su cuantiosa obra religiosa permanecería en el olvido historiográfico hasta la actualidad.

CAP.10 IDEOLOGÍAS Y ESTÉTICAS EN LA ÉPOCA DE CARLOS C. MASSA

10.1 RESUMEN DEL CAPÍTULO

Las fuentes estilísticas de la prolífica obra de Carlos Ciríaco Massa se pueden comprender analizando cuatro aspectos del espíritu de la época que le tocó vivir.

En primer lugar, analizando las tensiones ideológicas que vivía la sociedad argentina en general y la iglesia católica en particular en la Argentina de las décadas de 1930 y 1940; tensiones que, por supuesto, estaban ligadas estrechamente a la situación europea. Esta cuestión la abordamos en el apartado 10.2, “La Iglesia católica en la época de Carlos C. Massa”.

En segundo lugar, podemos comprender las influencias estéticas recibidas por el autor estudiando las tendencias que se daban en Europa en general y en Italia y Alemania en particular en el campo de la arquitectura, poniendo especial énfasis en la tipología religiosa, cuestión que abordamos en el apartado 10.3, “La arquitectura europea en la época de Carlos C. Massa”.

En tercer término, proponemos recorrer las principales tendencias dadas en la arquitectura civil en la Argentina de la época de Massa, ilustrando con algunos ejemplos representativos de obras edificadas en los años 1930 y 1940, cuestiones abordadas en el apartado 10.4, “La arquitectura argentina en la época de Carlos C. Massa”.

El cuarto camino propuesto es un breve análisis de la arquitectura religiosa edificada en el mismo período que Massa desarrolló su obra, para comprender mejor cuál era el espíritu de la época en materia de estética religiosa y, de este modo, deducir si Massa formó parte de esas tendencias o incorporó ideas propias. Este aspecto lo desarrollamos en el apartado 10.5, “La arquitectura religiosa en la época de Carlos C. Massa”. Finalmente, analizamos las revistas, libros y publicaciones de las etapas formativa y profesional de Massa, en el apartado 10.6, “Fuentes bibliográficas del Neorrománico Sintético”.

Cabe aclarar que el abordaje de la obra de Carlos C. Massa presenta una paradoja con respecto al desarrollo profesional del Ernesto Vespignani analizado en la parte II. Si bien la obra de Vespignani es anterior a la de Massa y por ello podríamos deducir que contaríamos con más información sobre lo menos antiguo, resulta que sucede lo contrario.

La documentación de archivo abunda en la congregación salesiana, siendo además el ánimo de la orden de Don Bosco difundir la obra realizada por sus integrantes. En el caso de Massa, lamentablemente, dos cuestiones dificultan el trabajo del investigador. En primer lugar, como dijimos, la quema del archivo

eclesiástico del arzobispado de Buenos Aires en junio 1955, que determinó la pérdida de los documentos, planos e imágenes que nos habrían podido ayudar a entender su época, y en segundo lugar el carácter introvertido y endogámico de la curia, que hacen más trabajoso el estudio de las obras edificadas en el ámbito del clero secular.

Vespignani tiene una organización, una corporación que protege y defiende su obra como mejor puede dentro de las limitaciones intelectuales y la falta de especialistas en la materia. Pero Massa no cuenta ni con una organización ni con estudios previos que hayan permitido establecer una catalogación de su obra para protegerla más allá de intentos recientes de la legislatura de la ciudad de Buenos Aires como consecuencia del interés despertado por el desarrollo de esta tesis.

10.2 LA IGLESIA CATÓLICA EN LA ÉPOCA DE CARLOS C. MASSA (Láminas 85 y 86)

El período de mayor producción arquitectónica de Carlos Ciríaco Massa coincide con la primera mitad de la gestión del cardenal Santiago Copello como Arzobispo de Buenos Aires (1932-1959). En efecto, la obra de Massa llega a su mayor nivel de productividad entre los años 1932 y 1945, siendo su punto culminante en torno al XXXIIdo. Congreso Eucarístico Internacional del año 1934.

El clima político y cultural del momento de Massa pendulaba entre las tendencias liberales y moderadas del conservadurismo gobernante y las tendencias de creciente beligerancia de quienes se identificaban con las doctrinas nacionalistas y fascistas en auge en Europa.

Estas tensiones no se limitaban al campo político propiamente dicho, sino que se extendían a todos los ámbitos culturales, incluyendo el campo de las costumbres, la literatura, el arte, la arquitectura y, por supuesto, la religión. Así lo declaraba el joven dirigente católico de la época, Marcelo Sánchez Sorondo (1913-2012), en un libro testimonial publicado en 1945, "La Revolución que anunciamos":

"Fuimos en política por su lado estético, partidarios de la monarquía y por su lado, digamos cinegético-movido, fascistas, acérrimos fascistas... Que quede pues constancia: hubo en Buenos Aires quienes debieron sus convicciones políticas a sus convicciones religiosas; hay un grupo de hombres con todos los síntomas visibles e invisibles de una generación que sólo por católicos llegaron al fascismo, que por su inteligencia católica comprendieron toda la grandeza del resurgimiento secular que proclama el fascismo." (Citado por Casal, 1971, 25).

La opinión de Marcelo Sánchez Sorondo es significativa, ya que fue hijo de Matías Sánchez Sorondo (1880-1959), uno de los autores intelectuales del golpe de Uriburu y, además, su ministro del interior. En los quince años que median entre el golpe de Uriburu y el ascenso de Juan Domingo Perón, entre 1930 y 1945, se producen acontecimientos políticos significativos tanto a nivel de la política nacional como internacional.

Los primeros años de su producción arquitectónica coinciden con la irrupción del golpe militar nacionalista de José Félix Uriburu, y fue creciendo al compás del mayor protagonismo que el catolicismo fue teniendo en la vida política nacional.

La época de actuación profesional de Massa estuvo signada por un estado de alerta frente a las amenazas de la “modernidad” que inflamó espiritualmente al catolicismo y a la producción arquitectónica, y que mostrará -según dichos del mismo Copello- en su primera carta pastoral de 1932,

“el estado floreciente en que se encuentra la Iglesia de esta gran Metrópoli”. (Copello, 1959, 16).

Las iglesias encastilladas de Massa reflejan el clima de bélico que se vivía en la Argentina desde finales de los años 20, cuando en la iglesia católica

“ingresó con fuerza el discurso militante, de cruzada. Este término beligerante podía adquirir distintas connotaciones, según los casos; pero de todas formas podía matizarse, según qué tipo de cruzada se emprendiera; admitía alguna cuota de plasticidad, acomodándose a diferentes contextos, y se amoldaba a las inflexiones del público. En Tucumán, las mujeres católicas se organizaban en cruzada para enfrentar las nuevas modas, que atentaban contra la ‘dignidad’ femenina y la decencia, a través de asociaciones católicas que las nucleaban”. (Lida, 2015, 112).

Las parroquias porteñas llegaron a servir de marco para manifestaciones de organizaciones políticas nacionalistas y también de espacio donde se convocaban adeptos para sus actos públicos. (Finchelstein, 2001, 46).

En el plano internacional, la Europa de entreguerras presentaba una lucha ideológica que tendría repercusiones de diversa naturaleza en Sudamérica en general y en la Argentina en particular.

Si bien es cierto que desde la primera guerra mundial la Argentina asumió una actitud de neutralidad, la ausencia militar en la contienda no significó una actitud pasiva en el campo ideológico. Desde el anterior período radical ya se habían manifestado posiciones encontradas en relación al conflicto de 1914-1918. Un caso representativo fue la discrepancia entre el presidente Hipólito Yrigoyen (1852-1933), partidario de la neutralidad, y su sucesor, Marcelo T. de

Alvear (1868-1942), afín a la posición francesa (Luna, 1975 y 1983). Luego del golpe del '30, simétricas tensiones se medirían entre los simpatizantes de los generales Uriburu y Justo, los primeros partidarios del Eje y los segundos más cercanos a los aliados.

Aliadófilos y germanófilos tuvieron una intensa actividad en los debates políticos e ideológicos del momento. Incluso, parte de la jerarquía de la iglesia católica argentina veía con simpatía los avances de Alemania contra Francia como una forma de lucha contra el ideario libertario de la Revolución Francesa y la posteriores ideas liberales, mientras que otro sector del catolicismo fue partidario del bando francés por su afinidad con el catolicismo intelectual que proponían pensadores como Jacques Maritain (1882-1973).

Frente al ascenso de los regímenes fascistas en Europa, visto con entusiasmo por el nacionalismo católico de los años 30 y 40, hubo también sectores del catolicismo que se manifestaron contrarios a los sistemas totalitarios pero que quedaron ciertamente opacados frente a las tendencias ideológicas mayoritarias que se imponían. José Zanca (2013, 112) describe así la situación:

“El antifascismo católico se desarrolló a la par del discurso del humanismo cristiano, y podríamos decir que, durante los años de la guerra, los seguidores de Maritain supusieron que en los campos de batalla europeos se libraba una lucha de la cual, necesariamente, saldría vencedor un sistema que no se identificaría ni con el fascismo ni con el liberalismo, que ya no tenía oportunidades. El humanismo cristiano creyó, durante esos años, que la guerra era la conclusión de una era de la humanidad a partir de la cual Occidente vería en el espejo de su sufrimiento la imposibilidad de seguir las `premisas acrílicas´ de la modernidad.”

En el campo de la política internacional latinoamericana, la neutralidad en la Gran Guerra sostenida por el primer gobierno de Hipólito Yrigoyen tendría su continuación en el siguiente mandatario de origen golpista. La posición neutral tuvo consenso en el resto de Latinoamérica. José Félix Uriburu en la Argentina y Getúlio Vargas (1882-1954) en Brasil, coincidieron al respecto en el Cono Sur. Para algunas cancillerías, la neutralidad podía permitir un reposicionamiento más favorable de los americanos frente a potencias como Inglaterra e incluso Estados Unidos. Además de la Argentina y Brasil, luego se sumarían a la neutralidad México, Chile y Uruguay, ya que consideraban que participar en la contienda podría haber generado una grieta en sus poblaciones de diverso origen migratorio, tanto de un lado como del otro de los contendientes. La neutralidad frente a la guerra del '14 fue el germen del surgimiento de una ideología nacionalista que llegaría a su máximo clamor con

la posición también neutral durante la segunda guerra mundial. Así lo define el historiador francés Olivier Compagnon (2014, 251):

“...la historia de esta cristalización nacionalista de entreguerras se traduce en particular –en un sincronismo que merece ser subrayado– en los golpes de Estado militares de 1930 que llevan al poder a José F. Uriburu en la Argentina y a Getúlio Vargas en Brasil, y en la afirmación de un nacionalismo cultural que exalta los valores de argentinidad y de la brasileñidad”.

Los obispos americanos recordaban en sus prédicas las enseñanzas de la Encíclica *Quadragesimo Anno* de Pío XI promulgada el 15 de mayo de 1931, documento que conmemoraba el 40mo. Aniversario de otra encíclica del papa León XIII (1810-1903), que condenaba la “descristianización” de las masas trabajadoras. Como tantos pastores hispanoamericanos, Monseñor Manuel Larraín (1900-1966), obispo de Talca en Chile, se hacía eco de los conflictos que presentaban tales encíclicas:

“Como remedio a los males del capitalismo se presentó el marxismo, el cual se ha dividido en dos ramas: la más violenta, el Comunismo; la más moderada, el Socialismo. Ambas conservan sus características anticristianas y se guardan entre sí odio profundo.” (Larrain, 1941, 48).

En la Argentina, el XXXII Congreso Eucarístico Internacional de 1934 mostrará al entonces presidente de la Nación Agustín P. Justo en compañía del arzobispo de Buenos Aires, Santiago Copello, recibiendo al legado papal Eugenio Pacelli (1876-1958), rodeado de una multitud exaltada.

El mismo presidente Agustín P. Justo participa activamente de actos e inauguraciones eclesíásticas y hace, a su vez, partícipe protagónico a las autoridades religiosas en fiestas patrias. En este contexto de crecientes discursos de carácter castrense, comienzan a desplegarse en el arzobispado de Buenos Aires los programas edilicios de Copello.

Las clases dirigentes parecieron encontrar en el catolicismo una identidad nacional que creían extraviada como consecuencia del cosmopolitismo, producto a su vez de las oleadas inmigratorias procedentes de Europa. La alianza entre el Estado y la Iglesia vivió, entonces, su mejor momento durante las décadas del '30 y '40.

Numerosas publicaciones expresan esta identificación. Desde el Estado nacional, testimonios de este acercamiento fueron los informes de gestión que publicó el gobierno de Justo al finalizar su mandato y que detallaban cómo el Poder Ejecutivo Nacional había promovido la creación de nuevas diócesis en Mendoza, San Luis, La Rioja, Jujuy, Rosario, Río Cuarto, Bahía Blanca,

Mercedes, Azul y Viedma, así como la elevación a arquidiócesis de los obispados de La Plata, Córdoba, Santa Fe, Salta, San Juan de Cuyo y Paraná. (Poder Ejecutivo Nacional, 1938 b). Desde el catolicismo, los anuarios que publicaba la recientemente fundada Acción Católica Argentina proclamaban la identificación con el Estado nacional (Franceschi, 1932, pg. 91-105).

Mientras que el gobierno proclamaba una “nación católica” que afirmaba su identidad en las tradiciones hispanas y en la identificación de la simbología patriótica con el panteón religioso, la iglesia católica editaba gruesos volúmenes como el titulado “Argentina Católica” (Alameda, 1935), en donde se detallaba el intenso crecimiento de las instituciones religiosas en todo el territorio.

La creación de la Acción Católica Argentina en 1931 promovió el acercamiento entre la iglesia católica y el estado nacional. Al año siguiente de su creación, la entidad publicó el “Anuario católico argentino”, que incluía artículos como el firmado por monseñor Gustavo Franceschi (1881-1957), en el cual se compara el contexto político europeo con la Edad Media en cuanto a las luchas que se debían encarar para evitar la caída en el comunismo anticristiano. (Franceschi, 1932, pgs. 91-105.). Destacados intelectuales católicos como los sacerdotes Leonardo Castellani (1899-1981) y Juan Ramón Sempich (1906-1979), resaltaban los valores de la “nación católica”.

En Europa, la atmósfera bélica parecía desarrollarse *in crescendo* a medida que avanzaba la década del '30. La encíclica “*Divini Redemptoris*” de Pío XI, de 1937, marca el compás al condenar enfáticamente al comunismo. El documento tuvo amplia difusión en la Argentina. Pío XI luego proclamará otra encíclica, “*Mir Brennender sorge*”, condenando al nazismo, pero de menor difusión en nuestro medio.

No sólo la clase dirigente de más antigua tradición criolla se inclinaba por el fascismo, sino también numerosos miembros de las dos corrientes inmigratorias más importantes de la Argentina, italianos y españoles. En el caso de Italia, el movimiento iniciado por Benito Mussolini (1883-1945) ya había despertado las simpatías de gran parte de la colectividad italiana en la Argentina. Durante décadas la historiografía consideraba al fascismo argentino como un eco lejano de la matriz italiana. Sin embargo, nuevas investigaciones emprendidas en los últimos años afirman que

“el fascismo argentino no fue una versión inferior de su contraparte europea. El fascismo argentino estaba en sintonía con las realidades `europeas´ y `latinoamericanas´ de un país como Argentina. Con casi la mitad de su población de origen italiano y con un nivel de vida notablemente alto, en la primera mitad del siglo XX Argentina fue a menudo considerada a ambos lados del Atlántico como un receptáculo natural para el fascismo. Como

veremos, el mismo Mussolini lo pensó en esos términos y consideró a Argentina como el país más importante para el imperialismo fascista en América Latina”. (Finchelstein, 2010, 32).

Incluso Mussolini llegó a conocer personalmente y a manifestar expresamente su simpatía hacia el entonces gobernador de la provincia de Buenos Aires, Manuel Fresco (1888-1971), definido entonces como bastión contra el avance del comunismo y promotor de la defensa de la iglesia católica. Bajo su gobierno, Carlos Ciríaco Massa también edificó numerosas iglesias en el territorio bonaerense. Mussolini declaró sobre Fresco:

“Siempre lo recuerdo con simpatía.” (Finchelstein, 2010, 201).

En el caso de España, recordemos que la rebelión militar liderada por Francisco Franco (1892-1975) se anticipó a la “tormenta” bélica europea, impactando en los foros rioplatenses de inmigrantes españoles, tal como la evocó el historiador Tulio Halperín Donghi (2004, 20):

“El estallido de la guerra civil española vino a traducirla a un lenguaje inmediatamente inteligible a los argentinos. Volvió a movilizar las energías de los predicadores del catolicismo anti moderno, y por primera vez alineó sobre sus posiciones al grueso de la opinión católica; dio también ocasión para un casi póstumo despliegue de las pasiones que aún ardían bajo la ceniza entre los herederos de la variante argentina del liberalismo secularizador, quizá la más moderada entre las que florecieron en Hispanoamérica.”

En el caso del falangismo español, la iglesia argentina tuvo una identificación relevante, tanto por la política anticlerical que prevaleció bajo la Segunda República (1931-39), como por el temor a la expansión comunista en una convulsionada Europa de entreguerras. Tanto en España como en la Argentina, la iglesia católica presentó un estado de inquietud que buscó refugio en discursos de carácter bélico.

La inquietud no era injustificada dada la persecución a la iglesia católica española durante la Segunda República, que llegó a cristalizarse en hechos como prohibir los símbolos religiosos en los edificios. Este hecho puntual llegó a motivar interesantes reacciones en el campo estético, como por ejemplo en la arquitectura eclesiástica española de la época. Las iglesias se inclinaban a estéticas vanguardistas para evitar la censura republicana en la difusión de símbolos religiosos. Si el crucifijo como símbolo estaba prohibido, se edificarían iglesias con forma de cruz pero que se justificaría ante la censura, ya que se trataba de prismas puros afines a la experimentación vanguardista. (Lázara-Sabugo, 2012.)

El cardenal Santiago Copello envió a España a Gustavo Franceschi (1881-1957), uno de sus sacerdotes mejor preparados para tomar contacto con la

revolución española (Finchelstein, 2010, 263). El nacionalista Matías Sánchez Sorondo evocaba en sus memorias las simpatías fascistas de Franceschi:

“Me encontré, a poco de estar en la ciudad [Salamanca, España], con monseñor Franceschi, quien viajaba por su cuenta y recorría el frente de guerra. Poco después Franceschi se enzarzó en una polémica con la prensa argentina con motivo de los sucesos de Guernica, pues él sostenía que el pueblo no había sido bombardeado por la aviación de Franco sino que su destrucción relativa era producto de un incendio deliberado.” (Sánchez Sorondo, 2001, 37).

Sin embargo, para quienes suponen una identificación especular entre iglesia católica y fascismo, es importante señalar que hubo matices, divergencias y hasta minorías que llegaron a ponerlo en cuestión. En el caso del nacionalsocialismo, la divergencia era evidente ante las cuestiones de la supremacía racial y de la superioridad absoluta del Estado sobre la Iglesia. El mismo sacerdote Julio Menvielle (1937), reconocido por su prédica antisemita, difundía en folletos y conferencias sus ilusiones y consideraba a Hitler como un mal necesario, un paso previo hacia la liberación cristiana:

“Una vez que Hitler, convertido en ‘el tremendo Nabuconodosor de Europa’, hubiese terminado con el protestantismo, el demoliberalismo y el comunismo, ‘tres monstruos que vienen perturbando a la Cristiandad desde hace siglos’, él mismo sería inexorablemente derrotado, ya por acción de las fuerzas católicas de su propio seno o por las de ‘un príncipe cristiano libertador de Francia, de España o de Italia que Dios puede suscitar cuando le plazca’.” (Citado por Halperín Donghi, 1994, 108).

El posterior triunfo del franquismo en España en 1939 impulsaría nuevos entusiasmos que lograrían consagrar la educación religiosa como obligatoria en el ámbito del Estado argentino. Luego del golpe de 1943, durante la presidencia de Pedro P. Ramírez (1884-1962), por iniciativa del ministro de Instrucción Pública Gustavo Martínez Zuviría (1883-1962) se impondría la educación religiosa obligatoria según el decreto-ley N° 18.411 del 13 de diciembre de 1943, luego ratificado por el gobierno peronista en 1947.

En la ciudad ya estaban creciendo las iglesias de Massa por los barrios, pero además en el espacio público también se estaban erigiendo numerosos monumentos que proclaman la catolicidad de la Argentina merced a la evangelización española, como por ejemplo, entre otros, el Monumento a España (1936) de Arturo Dresco (1875-1961), en la costanera sur.

Sin embargo, también el franquismo tuvo sus prevenciones en algunos sectores del clero como, por ejemplo, el primer arzobispo de Salta, monseñor Roberto J. Tavella (1893-1963), quien al evocar al Generalísimo Franco dice:

“Después de conocerlo personalmente y de hablar con él, en realidad se empequeñeció su figura. No creo que haya prestado algún interés a cuanto le dije; habló mucho él, no se detuvo en ningún punto. Me pareció que mi conversación era agua que corría sobre piedra. Cuando al regresar al colegio salesiano me preguntaban ansiosos cuáles eran mis impresiones, tuve que responderles con generalidades. Temí tanto creer que era justa mi poca impresión como desencantarlos a ellos. (...) Me dice un obispo que antes de la guerra Franco no era cristiano práctico.” (Citado por Seage, 1980, 83).

El clima ideológico de finales de los '30 queda de manifiesto en las constantes referencias discursivas de las autoridades eclesiásticas a una llamada “unión entre la cruz y la espada”. La empatía entre Iglesia y Ejército logrará su apoteosis con el golpe de 1943:

“En los meses que siguieron a la Revolución de Junio, la relación entre la Iglesia y el Ejército fue casi simbiótica. En el clima enfervorizado de ‘restauración argentinista’ de aquellos días, era prácticamente imposible distinguir entre el clericalismo de los militares y el militarismo de los ambientes católicos. Tal fenómeno no era nuevo en sí mismo, dado que había madurado a lo largo del decenio precedente, pero en la nueva situación política asumía una valencia inédita: lo que antes había sido sólo una reivindicación, vale decir, la restauración de un orden social organizado a la sombra de la cruz y la espada, ahora se convertía en buena medida en una realidad o, por lo menos, en una concreta posibilidad.” (Zanatta, 2014, 94-95).

El historiador Loris Zanatta (2014, 95) destaca, además, este fragmento de un artículo publicado por el diario El Pueblo el 29 de julio de 1943 y firmado por Vicente Fidel López:

“Lo que el pueblo argentino acaba de descubrir era que en la esencia misma del sacerdote y del militar radica el fundamento indestructible de la Patria (...) en la cruz y en la espada, expuestas a la luz de la redención.”

Otro factor que se añade a la actitud beligerante de la iglesia católica fue el crecimiento de los movimientos evangélicos en la época. El sacerdote Ludovico García de Loydi (1944), quien llegó al ocupar el cargo de capellán del Ejército Argentino, decía que

“el protestantismo [había] centuplicado su obra negativa e imperialista. De los 199 centros de propaganda que tenía en el país en 1926, se eleva en 1930, es decir, cuatro años después, ¡a 1259!”.

La lucha contra la amenaza protestante por parte del catolicismo era una gesta que venía desarrollándose a lo largo del siglo XIX, cuando la iglesia católica vio perder su monopolio religioso, en primer término como consecuencia de la influencia de la ilustración francesa en los primeros gobiernos revolucionarios y en el período rivadaviano, y luego por la aplicación de las ideas liberales de la Generación del 80, a fines de siglo XIX. La iglesia anglicana primero y luego las corrientes metodistas, luteranas y presbiterianas, fueron legalmente aceptadas para atender los servicios requeridos por pequeñas colectividades de inmigrantes se origen sajón, germánico o norteamericano.

La posibilidad de predicar en castellano luego de Caseros -cuestión inhibida durante el período rosista-, permitió a las iglesias protestantes ampliar su público y allí la amenaza hacia la posibilidad de perder clientela de origen criollo, español e italiano se hizo evidente por parte del catolicismo. En la parte dedicada a Vespignani y la arquitectura salesiana, ya mencionamos la fundación salesiana del colegio León XIII, en el arroyo Maldonado en Palermo, para enfrentar el avance del metodista William C. Morris a principios del siglo XX.

En las décadas de 1930 y 1940, la cruzada anti protestante tomaría más fuerza que en las luchas del siglo XIX; ahora se asociaría a la lucha antiimperialista. A la raíz religiosa se le incorporaría un ingrediente de carácter político e ideológico. Los nacionalistas incluso veían en el protestantismo el avance norteamericano.

Recordemos además que pocos años antes del auge del nacionalismo en el poder, en la década de 1920 había surgido una corriente estética de reivindicación de la tradición hispánica despreciada por los intelectuales de la Generación del 80. A las demoliciones ideológicas y edilicias de la España colonial por parte de intelectuales liberales de fines del siglo XIX, sucedían reconstrucciones edilicias e ideológicas por parte de una nueva generación de intelectuales, historiadores, arquitectos y políticos.

El caso de los arquitectos Juan Antonio Buschiazzo (1845-1917) y su sobrino Mario Buschiazzo (1902-1970), es representativo de las dos épocas; la primera vinculada a los valores de la Generación del 80, y la segunda a la época de revaloración del pasado español conocida como la “moda neocolonial”. Mientras que Juan Antonio se encargó de mutilar el Cabildo de Buenos Aires en 1888 para abrir la avenida de Mayo, en 1940 Mario se encargaría de reconstruirlo tal y como era en tiempos coloniales.

Destacados intelectuales católicos como los sacerdotes Leonardo Castellani y Juan Ramón Sempich (1906-1979) resaltaban los valores de la “nación católica”. En la historiografía revisionista de la época y en algunos autores católicos comenzaba a reivindicarse a los próceres de Mayo como fervientes católicos de tradición hispánica, más que como intelectuales influidos por la Ilustración y la Revolución francesas.

En el campo educativo, el catolicismo creció no sólo dentro del ámbito de las instituciones gestionadas por las congregaciones sino, principalmente, en el ámbito de la educación estatal. La amplia difusión de material bibliográfico católico en las escuelas fue una de las principales manifestaciones de la “confesionalización” del Estado. Por ejemplo, para el cincuentenario de la muerte de Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888), llegó a reeditarse y distribuirse en forma masiva en los colegios y en edición de bolsillo, la obra “Catecismo de la Doctrina Cristiana. La conciencia de un niño”, de 1872, bajo el título más corto de “La Conciencia de un niño”. La edición de 1934 ya había sido ampliamente difundida en el XXXII Congreso Eucarístico Nacional, cuyos actos centrales se llevaron a cabo en el monumento de los Españoles, frente a la estatua de Sarmiento, del escultor Auguste Rodin. La edición de 1938 contó con el apoyo de la Confederación de Maestros y Profesores Católicos, y aseguraba su difusión y distribución en todo el sistema educativo.

Para la época de la Revolución del '43, la difusión de literatura católica en el sistema educativo del Estado fue aún más acentuada. La “Casa del Catequista”, institución dependiente del arzobispado de Buenos Aires encargada de la formación de maestros y profesores de religión, difundía numerosa bibliografía que no consistía sólo libros, sino que también informaba en cada contratapa de sus ediciones y en propagandas gráficas:

“Hay en la Casa del Catequista carpetas ilustradas para deberes de religión y películas diversas, para cada uno de los grados elementales y años secundarios de acuerdo al libro de texto de los respectivos cursos.” (Núñez Mendoza, 1943, contratapa).

Otra acción editorial importante fue la difusión de la “Biblioteca Cardenal Copello”, una colección de libros de bolsillo prologada por el cardenal y con obras como el “Curso Completo de Religión”, de acuerdo con el “Programa Oficial de Enseñanza Religiosa” que había establecido el “Venerable Episcopado Argentino”. Todos los libros de texto religioso que se utilizaban en el sistema educativo oficial pasaban por las manos del censor Carlos R. Copello, quien emitía el *“nihil obstat”* si el libro cumplía con la doctrina católica oficial, y estaban prologados por el mismo cardenal Santiago Copello.

Como expresamos, no todas las posiciones de la iglesia católica eran homogéneas. Dentro de la jerarquía eclesiástica se llegó a levantar la voz de

monseñor Miguel de Andrea (1877-1960), como lo expresaba en esta conferencia del 29 de octubre de 1943 prohibida por la censura policial:

“La libertad nada tiene que recelar de la autoridad, así como la honestidad nada tiene que temer a la policía, ni la honradez de la justicia. La libertad puede y debe temer a la autoridad sólo cuando incurre en excesos; es decir, cuando se desvirtúa, cuando deja de ser libertad para convertirse en licencia.” (Senado de la Nación, 1965, 31).

Ciertamente que la Revolución de 1943 financió con generosidad a la Iglesia con sueldos a seminaristas, subsidios a congregaciones religiosas y apoyo presupuestario a numerosos edificios religiosos como el seminario de Mendoza (1944), el Seminario Menor de Buenos Aires (1944) y el arzobispado de Córdoba (1944). Justamente un socio de Carlos Ciríaco Massa, el arquitecto Enrique Quincke, sería el director de la Dirección General de Arquitectura en el ministerio de Obras Públicas a cargo del ministro Juan Pistarini (1882-1956). El primer gobierno de Perón continuaría con el apoyo desde el Estado a la obra católica. Resultó significativo para esta persistencia que el único ministro de la revolución del '43 que continuó en su cargo con el ascenso de Perón fue el general Pistarini.

La confluencia entre las ideas y las acciones concretas del primer peronismo y de la iglesia católica fueron evidentes tanto en el plano electoral como en las asignaciones presupuestarias por parte de los funcionarios del Estado, antes y luego del ascenso de Perón a la presidencia.

“Hasta septiembre de 1944, la adhesión católica a la actuación de Perón no sólo fue constantemente reafirmada, sino que continuó un continuo crescendo, alimentado por la extraordinaria coincidencia entre las tradicionales reivindicaciones del campo católico y las medidas adoptadas por la Secretaría de Trabajo y Previsión. En este sentido fue ejemplar la forma en que se encaró el antiguo problema de las viviendas populares. Desde hacía años, la extirpación de conventillo representaba uno de los principales objetivos del catolicismo social. En marzo de 1944, poco después de la caída de Ramírez, ese objetivo fue remarcado con renovada fuerza por el gobierno y por la Iglesia: al inaugurar conjuntamente una exposición dedicada a la condición habitacional de sectores populares, el presidente Farrell y el cardenal Copello subrayaron su prioridad...” (Zanatta, 2013, 222).

El apoyo de la iglesia católica al candidato a presidente surgido de la revolución nacionalista de 1943 llegaría a trascender incluso a medios de difusión internacionales, como por ejemplo la Revista Time, cuya nota del 3 de diciembre de 1945 reflejó bajo el título *Ecclesiastical Tempest* el temor del

cardenal Santiago Copello a cualquier cambio social y político en ciernes en las elecciones que llevarían a Perón al poder:

“Santiago Luis Copello, cardenal primado de la Argentina, dio algunos consejos la semana pasada para las próximas elecciones de febrero. En una carta pastoral expresó que ningún católico debería apoyar a partidos o candidatos que busquen cambiar las leyes como 1) separar la Iglesia del Estado, 2) suprimir la enseñanza religiosa de las escuelas públicas, 3) legalizar el divorcio civil. El cardenal Copello no dijo una palabra a favor o en contra del candidato Juan Domingo Perón. Pero es notable que el gobierno militar de Perón había decretado la instrucción religiosa en todas las escuelas públicas. Los partidos comunista, socialista y demócrata -progresistas que constituyen y poderoso sector de la Unión Democrática contra Perón-, suprimirían la religión del Estado y las escuelas y permitirían el divorcio. La carta de Copello revivió una latente enemistad entre los liberales argentinos y la Iglesia. Los liberales, la mayoría buenos católicos, piensan que la Iglesia es demasiado poderosa, entrometida y cara. La Iglesia, que todavía goza de privilegios medievales en la Argentina, se resiste a ceder ni un milímetro.”¹²

Perón llegaría entonces al poder con el apoyo rotundo de la iglesia católica, que condenó el frente opositor a Perón, la Unión Democrática, por promover el divorcio y el laicismo. Los católicos practicantes se vieron estimulados así a votar al candidato oficialista para conservar la coherencia de sus valores religiosos. El nuevo gobierno no hizo esperar su reconocimiento al apoyo de la iglesia y liberó con generosidad fondos del tesoro nacional, tanto para el funcionamiento de la iglesia católica en general, como para el financiamiento de numerosas construcciones religiosas.

¹² La traducción es nuestra; el texto original dice:

“Santiago Luis Cardinal Copello, Primate of Argentina, last week gave Catholic Argentines some advice on the forthcoming (February) elections. No Catholic, said the Cardinal in a pastoral letter, should support parties or candidates who would reverse Argentine law by: 1) separating the church from the state, 2) taking religious teaching out of the public schools, 3) legalizing civil divorce. Cardinal Copello said not a word for or against the candidacy of Juan Domingo Peron. But it was notable that Peron's military government had decreed religious instruction in all Argentine public schools. The Communist, Socialist, and Progressive Democrat parties, which make up a strong sector of the democratic united front against Peron, would take religion out of both school and state, permit divorce. The Copello letter, and the subsequent row over just what it meant, fanned a smoldering feud between Argentine liberals and the church”. “The liberals, mostly good Catholics themselves, think the church too powerful, too meddling and too expensive. The church, which still enjoys medieval prerogatives in Argentina, is loth to give an inch.”

La historiadora Lila Caimari (2010, 129) registra 637 subsidios para la adquisición, construcción o restauración de edificios religiosos al principio de su gestión, el apoyo a 19 de los 28 seminarios en actividad, y la edificación del nuevo Seminario de Buenos Aires, proyecto que sería de Carlos C. Massa. En definitiva, el primer peronismo se manifestó muy generoso con la iglesia católica, aunque ese apoyo no sería incondicional, lo que produciría las primeras fricciones en los años '50, cuando desde la administración estatal se promoviera a obispos y sacerdotes sin tomar en cuenta la supervisión de la jerarquía eclesiástica.

La ambigüedad ideológica de Perón hacia la iglesia se mantendría a lo largo de su primer mandato, hasta ver emerger las primeras contradicciones luego de su reelección. El historiador Roberto Bosca recuerda actitudes públicas impropiedades y fuera de protocolo de Perón hacia Copello, en especial en relación a la controversia sobre el proyecto de legislación sobre la prostitución luego aprobado por el decreto 4863 de 1955. Bosca también expresa que las relaciones entre Perón y la iglesia nunca fueron ideales más allá del apoyo económico inicial del gobierno hacia el catolicismo, en donde se sugiere un trasfondo de conveniencia electoral más que un convencimiento profundo por parte del gobierno. Recordemos que los sectores nacionalistas más activos de la Revolución de 1943 y las personalidades más destacadas en la práctica litúrgica no fueron los que ocuparon los cargos más elevados en la nueva administración. Un ejemplo representativo es el caso del ex ministro Gustavo Martínez Zuviría, que se distanciaría del peronismo. Bosca (1997, 162) expresa de este modo la relación entre iglesia y peronismo:

“...conviene recordar que Perón, como el dios Jano, presenta dos caras al mismo tiempo. Dos caras de una sola y misma realidad. Este hecho es importante, puesto que si no es tenido en cuenta puede desorientar la constatación de actitudes ambiguas o incluso totalmente contradictorias en el personaje, como el trato amistoso con eclesiásticos que practicó asiduamente en distintas épocas de su vida por una parte (el jesuita Hernán Benítez y los mercedarios Moya y Pratto, entre otros), y sus invectivas reiteradas y permanentes contra la Santa Sede por la otra”.

En el archivo particular del cardenal Copello, el tesista pudo acceder a varios textos manuscritos y mecanografiados en pliegos sin numeración que forman parte de un corpus etiquetado “Memorias de Copello”, redactados en tercera persona, con la figura del cardenal como un personaje más de los retratados. Uno de los textos está titulado como “Algunas audiencias presidenciales”, y reseña los diversos encuentros oficiales que tuvo el cardenal Copello con el general Perón. En las audiencias otorgadas entre 1949 y 1952 se observa esa ambivalencia entre ambas personalidades. Damos a conocer, por vez primera, algunos fragmentos significativos. En la audiencia del 27 de noviembre de 1952

se cuenta del pedido del cardenal sobre la cesión de lotes municipales para edificar iglesias:

“Luego le habló el Cardenal de la necesidad de terrenos para hacer las nuevas Parroquias y de la Iglesia de Rivadavia y Campichuelo [en aquel momento expropiada por la municipalidad de Buenos Aires, actualmente parroquia de Nuestra Señora de Caacupé]. Accedió al pedido, y le dijo al Dr. Leonardo Benítez de Aldama que los solicitara al Señor Intendente”.¹³

En la audiencia del 3 de marzo de 1954 concurre Copello a despedirse del presidente Perón antes de un viaje a Roma para visitar al Sumo Pontífice, Pío XII, que se encontraba en grave estado de salud. En esa entrevista sigue pidiendo terrenos y beneficios para el desarrollo de la Iglesia Católica:

“A continuación, volvió a hablarle a Su Eminencia de los terrenos necesarios para las nuevas parroquias, en los barrios de reciente construcción, para prevenir la propaganda protestante, cada día más intensa. Le manifestó que hacía tiempo los había solicitado al Señor Intendente, pero que, a pesar de las promesas, no llegaba la hora de hacerlas efectivas.

‘Ya se sabe lo que tarda el expedienteo’, contestó, ‘estoy de acuerdo que se le den los terrenos, lo mejor será que V.E. tome posesión de ellos y me echa a mí la culpa de ese proceder...’”

Al mes siguiente, el 13 de abril, Santiago Copello concurre a la Casa Rosada sin audiencia previa y le realiza al presidente un último pedido de propiedades para la Iglesia:

“[Copello] –Antes de partir-, dijo el Purpurado-, háganos un regalito Excelencia.

[Perón] –Con mucho gusto-, contestó.

[Copello] –Se trata de la sede de la Acción Católica. Hace algunos años, se expropió esa sede que era la casa del famoso doctor Montes de Oca, poniéndose en ella una proveeduría de Obras Sanitarias.

[Perón] Pareció admirarse de esta expropiación, y dijo el Presidente: –Habrás sido en el anterior Plan Quinquenal.

[Copello] –Comprendo -añadió el Cardenal-, que no es fácil retrotraer el asunto, pero la Acción Católica posee la propiedad de

¹³ Texto mecanografiado sin clasificar del Archivo Copello consultado en 2014 por el tesista.

la Avenida de Mayo y San José que ocupa el Ministerio de Educación. Disponga, Excelencia, que sea entregada a la Acción católica, por lo menos dos pisos que tienen poco destino. Sería un regalo sumamente grato a los católicos- dijo al terminar el Purpurado, mientras le entregaba un memorándum al respecto. Lo tomó y, después de leerlo, contestó que se interesaría ante el Ministro.”¹⁴

No obstante este vínculo cordial entre el arzobispo pidiendo beneficios y el gobernante cediéndolos, hubo momentos de fricciones relatadas en las mismas memorias de Copello, como cuando recordaba el mal momento vivido en la audiencia del 19 de mayo de 1949, cuando Perón había convocado al episcopado. Habiendo intercambiado Perón conceptos con los obispos, comienza a intervenir un sacerdote llano nombrado por el gobierno “adjunto eclesiástico”. Tal vez se haya tratado del padre Virgilio Filippo (1896-1969), de notoria militancia peronista. Fue así que entonces

“pidió la palabra el Cardenal Arzobispo y, con la voz más suave y los términos más medidos, dijo que:

[Copello] -Habiendo sido el Episcopado el convocado, no procedía que hablara el mencionado sacerdote.

La actitud del Purpurado desagradó profundamente al Presidente. Manifestó, con visible excitación, que lo dicho por el Cardenal era una ofensa para él, que era dueño de pedir la opinión a quien fuera de su agrado. En medio del silencio impresionante de todos los presentes, el Primado, en pleno dominio de sí, exponía las razones a favor de su pensamiento, contestando el General con creciente vehemencia. Ese mal cuarto de hora se interrumpió al hablar el Canciller, Dr. [Juan Atilio] Bramuglia, quien dijo: ‘La culpa de esto, es mía, pues yo invité al Sacerdote’. La mayor frialdad reinó al terminar la reunión (...). Después de esta escena, el Cardenal Arzobispo adoptó su habitual actitud: el más absoluto silencio. Ni a sus Obispos Auxiliares le refirió lo acontecido. Pero inmediatamente se supo. Ese mismo día, numerosas personas visitaron a Su Eminencia para tocar el tema. El Purpurado lo esquivaba siempre, y sonriendo les decía: ‘Díganme Uds. de qué se trata’, y sin hablar de lo sucedido despedía a los curiosos amablemente”.

El enfriamiento entre el gobierno de Perón y la iglesia católica observará un *in crescendo* hasta desembocar en el liso y llano enfrentamiento violento.

¹⁴ Ídem nota anterior.

Fue así que la construcción de iglesias a partir de inicios de la década de 1950 se detuvo casi totalmente, y resulta simbólico para nuestro estudio de la arquitectura religiosa argentina que el régimen peronista preanunciara su fin con la quema de las iglesias del casco histórico porteño en la noche del 16 de junio de 1955. Así testimoniaba la experiencia de esa noche, en compañía de Jorge Luis Borges, la escritora Alicia Jurado:

“Íbamos callados, sin ganas de hablar. Sentía una mezcla de vergüenza y de fastidio: me molestaba sobre todo la torpeza de los incendiarios, su incapacidad para distinguir entre lo deleznable y lo que hubiera importado conservar; me irritaba la violencia inútil, la estúpida destrucción de objetos valiosos que a nadie beneficiaba. De pronto, tan maravillosamente oportuna que parecía puesta adrede, vimos una imagen de Santa Teresa de Jesús en un montón de escombros, levantando el brazo sobre las ruinas. Con el otro sostenía un libro roto, en el que se alcanzaban a ver en la penumbra unas palabras escritas. Borges me pidió que se las leyera en voz alta; decían así:

*Nada te turbe/ nada te espante/ Todo se pasa/
Dios no se muda./ La paciencia/ Todo lo alcanza;
/Quien a Dios tiene/ Nada le falta: /Sólo Dios basta.*

Nos quedamos sobrecogidos. Comprendí que ningún templo, que ninguna estructura material tenía importancia, porque cada uno de nosotros era templo y sagrario. Todo se pasa –las arquitecturas, las mitologías, los ritos-, pero Dios, que quizá no tuviese el mismo rostro para la mística renacentista que para su escéptica admiradora del siglo veinte, no se muda. Salimos a la calle en silencio, pero mi amargura había desaparecido y Teresa de Ávila, águila y paloma, me consolaría para siempre dejándome en la memoria el más breve y hermoso de sus poemas.” (Alicia Jurado, “Sobre Teresa de Ávila”. Diario La Nación. Buenos Aires, 21 octubre de 1962).

10.3 LA ARQUITECTURA EUROPEA EN LA ÉPOCA DE CARLOS MASSA (Láminas 87 y 88)

A fines de la década de 1910 ya estaba instalado en Europa el espíritu de las primeras vanguardias artísticas. En el campo de la arquitectura, en 1908 Adolf Loos (1877-1903) publicó el manifiesto “Ornamento y Delito”, pionero del funcionalismo, y en 1911 ya había construido la Sastrería Goldman y Salatsch; en 1913, Walter Gropius (1883-1969) había inaugurado la fábrica Fagus y, en 1914, Le Corbusier (1887-1965) había diseñado las casas “Domino”.

El neoplasticismo holandés y el cubismo ya estaban maduros para los años 20, y Mies van der Rohe (1886-1969) emergía luego de sus experiencias juveniles con Peter Behrens (1868-1940). Incluso comenzaban a surgir, ya a principios de los años 20, las primeras tensiones por parte de arquitectos como Erich Mendelsohn (1887-1953) y Fritz Höger (1877-1949), que cuestionaban la línea recta y las pulidas superficies del primer racionalismo, proponiendo alternativas conocidas hoy como expresionistas.

En la Argentina, los años de mayor actividad de Ernesto Vespignani y del neorrománico ecléctico de sus iglesias salesianas, contrastaban con las vanguardias europeas que ya habían ganado la batalla contra el eclecticismo. Tal es la asincronía entre la estética de Vespignani respecto a la situación Europea, aunque no con respecto a Italia, donde la renovación arquitectónica tardó en llegar. Basta echar una mirada sobre los últimos números de *L'Architettura Italiana* de la época, para comprobar cómo iniciada ya la década de 1910, todavía se diseñaba como en la mejor época del eclecticismo del *risorgimento* italiano.

En Europa, la primera crisis y declinación de las vanguardias europeas surgieron a principios de los años 30 con los sistemas totalitarios instalados en la Alemania nazi y la Rusia stalinista. Las vanguardias recibieron una contraofensiva ideológica y estética desde el poder político y desde el campo mismo de la arquitectura desde propuestas que reivindicaban una vuelta a la antigüedad clásica. En la Argentina, por el contrario, Carlos Ciríaco Massa y sus iglesias neorrománicas sintéticas proponían una arquitectura de transición entre el historicismo neomedieval y la vanguardia.

En otros términos, en las décadas de 1910 y 1920, mientras que Europa avanzaba hacia la vanguardia, Vespignani proponía una continuidad ecléctica. Luego, en las siguientes décadas de 1930 y 1940, mientras que Europa parecía experimentar un retroceso historicista, Massa parecía renovar la arquitectura eclesiástica argentina con una estética de transición entre el neomedievalismo y la vanguardia.

Estas aparentes asincronías y contradicciones merecen ser explicadas, poniendo especial atención en las producciones italiana y alemana de la época, con el fin de establecer vínculos entre las formas de expresión europea y la Argentina. Desde los inicios del siglo XX, la iglesia católica y los protestantes del norte de Europa experimentaban movimientos reformistas en los ámbitos teológico y litúrgico que influyeron en el desarrollo de los programas arquitectónicos religiosos de los años inmediatamente posteriores.

Además, la necesidad de una rápida reconstrucción de los edificios religiosos devastados por la Gran Guerra (1914-1918) y las crecientes corrientes inmigratorias del campo a la ciudad, demandaron en Europa la participación de una joven generación de arquitectos que –con limitados recursos económicos–,

restauraran las iglesias parcialmente destruidas y construyeran nuevos templos en contextos suburbanos.

En Europa, ya a principios de los '20, se proyectaron varios emprendimientos religiosos renovadores por parte de arquitectos que anticiparon el racionalismo y que utilizaron por primera vez técnicas de hormigón armado para la construcción de iglesias. Recordemos que el arquitecto belga Auguste Perret (1874-1954) con su obra *Notre Dame du Raincy* (1922), fue el precursor del uso del hormigón armado como estructura edilicia religiosa e incluso como recurso ornamental, al inventar una original forma de recrear la tradición del vitral medieval con el uso de encalados de hormigón de las iglesias.

El uso generalizado del hormigón armado representará un avance de la ingeniería civil en el campo de la realización de obras religiosas. En España, Eduardo Torroja será un innovador en la arquitectura religiosa de la posguerra, y en la Argentina no es casual que Massa trabajara en la serie de iglesias que analizaremos con el citado ingeniero civil Luis V. Migone.

El racionalismo, que ya había comenzado a impactar notablemente en la construcción de nuevas iglesias en el período de entreguerras, pudo dar respuesta a estas demandas. Justamente fueron los arquitectos y críticos modernos quienes redescubrieron la simplicidad del románico con gran simpatía. Henry Moore en el campo de la escultura y Herbert Read en la crítica de arte, son dos ejemplos representativos:

“La basílica románica es de particular interés porque puede decirse que representa el matrimonio perfecto entre la escultura y la arquitectura. En esta ocasión la arquitectura no es un complejo escultórico, como la arquitectura china, india o gótica; ni la escultura es un ornamento subordinado, como en la arquitectura griega o moderna.” (Read, 1994, 41).

Read afirmaba que una de las afinidades del románico con la arquitectura racionalista moderna era que las superficies sin decorar tenían un valor plástico en sí mismo. Las superficies planas, geométricas y despojadas de un muro racionalista serían una escultura abstracta en sí misma.

“Ahora que, en nuestro tiempo, una vez más nos deleitamos con una arquitectura de superficies planas y armonías abstractas, podemos especular sobre si no deberíamos volver a este prototipo románico para ayudarnos a solucionar el problema de la relación de la escultura moderna con la arquitectura moderna.” (Read, 1994, 42).

Algunas obras del mayor referente del racionalismo en Italia, Marcello Piacentini, también utilizaron el ladrillo como revestimiento para crear textura y color a la manera del expresionismo de Fritz Höger en su Chilehaus.

Hacia mediados de los años '30, una fuerte reacción historicista surgió en la Alemania nazi proponiendo un neoclasicismo con un matiz gótico, despojado y monumental, y también en la Rusia soviética, pero en este caso imponiendo, por el contrario, un academicismo neobarroco y recargado. Tanto en Alemania como en Rusia ya se habían presentado tendencias experimentales como la Bauhaus y el Constructivismo, que provocaron las reacciones academicistas desde el poder totalitario. En la península ibérica la regresión estilística también llegó, primero en 1933 a Portugal con la instalación del régimen de Antonio de Oliveira de Salazar (1889-1970), y poco más tarde a España, a partir de 1939, con el triunfo de los nacionales de Franco.

Nos interesa especialmente analizar, en particular y por dos razones, las corrientes arquitectónicas que emergieron en las décadas de 1920 y 1930 en Italia y en Alemania. En primer lugar, en Italia se presentó una situación atípica entre vanguardia e historicismo porque, justamente, el fascismo no rechazó de plano las estéticas revolucionarias, sino que las aceptó en una primera etapa y las incorporó en la siguiente, que fue una etapa de regresión historicista en la cual el racionalismo italiano se integró a las expresiones historicistas clásicas, y en la tipología religiosa tuvo manifestaciones de evidentes influencias en nuestro medio.

En segundo lugar, en la Alemania de los años '20 y '30, en el llamado período de entreguerras, surgió un movimiento renovador en la arquitectura eclesial que se adelantó casi medio siglo a las propuestas del Concilio Vaticano II de los años '60 y que resultó insoslayable para el análisis de cualquier tipo de manifestación arquitectónica religiosa de la segunda mitad del siglo XX. Mientras que en Italia se llegó a la vanguardia por la simplificación de fuentes clasicistas, en Alemania se llegó a la vanguardia religiosa a través de fuentes medievales, principalmente románicas.

NEOCLASICISMO Y NEOMEDIEVALISMO EN LA ANTESALA DEL MOVIMIENTO MODERNO

Autores como Bruno Zevi (1954), Sigfried Giedion (1940) y Frank Lloyd Wright (1961), cuestionaron la genealogía exclusivamente clasicista de las vanguardias arquitectónicas de la primera mitad del siglo XX.

Uno de los precursores de esta visión crítica de la tradición clásica fue el historiador italiano Camilo Boito (1880), quien ya a fines del siglo XIX consideraba los *revivals* clásicos como poco auténticos, rígidos y carentes de diversidad frente a las posibilidades del románico, al que veía como el auténtico estilo nacional italiano.

En cierto sentido, Boito continúa la reivindicación de la Edad Media propia de teóricos y restauradores del romanticismo como Viollet Le Duc y Pugin, pero incorpora una visión que va más allá de la crítica estilística figurativa de sus predecesores y reivindica la variedad del espacio, la composición y los programas del románico frente a la univocidad del neoclasicismo.

En la primera mitad del siglo XX críticos, escultores y pintores, además de arquitectos, reivindicaron la estética y el clima de “espiritualidad” de la Edad Media y del románico temprano como camino hacia formas más sintéticas y puristas. Juan Antonio Gaya Nuño (1962, 145), uno de los teóricos del románico más difundido, lo expresa de este modo:

“El siglo XX, que vio galopar en su primera mitad tantos capítulos de la nueva plástica, tomó partido por los de estirpe más incorrecta en lo que respectaba a los viejos cánones intangibles y pos académicos. Justa venganza de una cruel ortopedia que por espacio de tan largos años había dictado –casi militarmente- qué era lo bueno y qué lo inadmisibles en la contemplación de las artes.”

Una interpretación tecnicista de la historia de la arquitectura nos podría limitar a un enfoque exclusivamente mecanicista en el vínculo entre desarrollo tecnológico y expresión artística, cuestión observada ya por Bruno Zevi en su “Historia de la arquitectura moderna”. Sin embargo, en las primeras vanguardias del siglo XX se reivindicaba una arquitectura “honesta” (por contraposición a “hipócrita”), que debía mostrar la estructura edilicia y los materiales sin ocultamientos, para reivindicar una nueva estética no decorativista o superficial.

La genealogía entre arquitectura medieval y moderna acepta esta doble filiación: el vínculo por la afinidad en las técnicas ingenieriles en la estructura y el vínculo por la afinidad de la expresión formal en los materiales. La regresión hacia el románico a comienzos del siglo XX le permitió a la arquitectura religiosa argentina tomar impulso hacia la vanguardia inspirándose en un período de gran riqueza simbólica y síntesis figurativa como fue la Alta Edad Media. Como señaláramos, el románico fue entonces la fuente para numerosos arquitectos de vanguardia.

La empatía entre la modernidad y el medioevo reconoce dos etapas muy marcadas; una primera fase de reivindicación del gótico seguida de otra en donde se reivindica el románico y que es la etapa en la que pondremos más énfasis, por formar parte de nuestro objeto de estudio.

I) REIVINDICACIÓN DEL GÓTICO EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX

La arquitectura de ingeniería que comenzó a desarrollarse con la revolución industrial encontró en los componentes estructurales de la ingeniería civil gótica una estética propia. Así como la estructura nervada gótica que permitía un cerramiento vidriado y luminoso a sus catedrales fue asociada a ejemplos como el Crystal Palace de Paxton, su directriz vertical se pudo asociar con el crecimiento en altura de edificios de la Escuela de Chicago, hasta desembocar en el paradigma de la Torre Eiffel.

A mediados del siglo XIX, los precursores del diseño moderno congregados en torno al movimiento conocido como el *Arts & Crafts* promovieron un regreso a la artesanía medieval. A fines de siglo XIX, el *art nouveau* promovió como nuevas fuentes estilísticas las formas de la naturaleza, pero sin que dejaran de cumplir una función estructural en el edificio. En este sentido hubo una continuidad entre la estética ingenieril de la nervadura gótica y la carpintería metálica vidriada de un Víctor Horta.

La expresión artística a través de la exposición del esqueleto edilicio y del cerramiento sería continuada por protagonistas del movimiento moderno de la primera mitad del siglo XX, tales como Behrens Gropius y Mies van der Rohe. Por otro lado, un crítico del movimiento racionalista como Frank Lloyd Wright (1919, 6-7) también se encargó de reivindicar la arquitectura gótica en textos teóricos y en la práctica profesional, afirmando que

“en el arte y en la arquitectura de la vida moderna es necesario un Renacimiento del espíritu gótico (...). Yo llamo a este espíritu, por el carácter orgánico de su forma, espíritu gótico, y porque ha sido realizado en esa arquitectura mejor que en cualquier otra. Por eso creo que mis edificios han sido en su mayor parte concebidos y llevados a cabo dentro del espíritu gótico.”¹⁵

II) REIVINDICACIÓN DEL ROMÁNICO A FINES DEL S. XIX Y PRINCIPIOS DE S. XX

Si bien el arte románico comenzó a ser revalorizado desde fines del siglo XIX, Gaya Nuño (1962, 145), recuerda que a principios del siglo XX

“los sabios, los eruditos, los medievalistas, continuaron sus beneméritas investigaciones tendientes a asegurar un correcto conocimiento del trasfondo histórico del arte románico. Pero su divulgación y estimación había excedido ya esos ambientes y se

¹⁵ Fragmento traducido por Juan José Sebreli (2002 a, 43-44).

confundía, gratamente, con el amor merecido por las obras de Pablo Picasso o de la menuda estatuaria de las Cícladas”.

Los mecanismos de legitimación del románico frente a los seguidores del arte de vanguardia llegó a través de los medios de comunicación:

“Ello comenzó por los años veintitantos del siglo. Quizá fueron los *Cahiers d'Art*, de Christian Zervos, la principal revista de vanguardia plástica del período de entreguerras, la que presentó obras románicas, no con criterio de antologizar belleza histórica, sino con el de mostrar obras realizadas con una libertad que, virtualmente, era la misma que se desataba de convenciones y ligaduras en nuestro tiempo.” (Gaya Nuño, 1962, 145).

A continuación enumeramos un elenco de características afines entre el románico y la vanguardia de primera mitad del siglo XX:

1. Antidecorativismo y purismo

Adolf Loos fue uno de los promotores de la “desintoxicación ornamental”, y quien en uno de sus memorables textos acusaba al decorativismo como expresión de la “degeneración” humana. Algunos años después Ozenfant y Le Corbusier se pronunciaron a favor de la belleza de las formas naturales y promovieron una búsqueda de la geometría elemental que redujera los volúmenes a formas primarias tales como cilindros, prismas, cubos. Ningún período del pasado podría ser más afín a este tipo de propuestas que la arquitectura prerrománica o románica temprana.

2. Énfasis en la estructura

Según Sigfried Giedion (1958), la Escuela de Chicago encontró en la alusión al románico la posibilidad de expresar la estructura edilicia a través de prismas puros tomados de la arquitectura románica o bien del *palazzo* del renacimiento temprano. Los volúmenes simples de los edificios comerciales de Guillermo Le Baron Jenney y los almacenes y pequeñas viviendas de Richardson evocaban los castillos románicos por la expresión de solidez de sus cajas murarias. El muro expresa con mayor autenticidad el espacio interior edilicio.

3. Diversidad tipológica

El románico permite una mayor diversidad de programas edilicios, tanto frente a la arquitectura clásica como a la gótica. Con respecto al clasicismo, la libertad se extiende a la prescindencia de reglas rígidas como las de simetría y proporción. Por otra parte, la catedral gótica exige un formalismo más ortodoxo y que impide la ampliación modular. La ortodoxia deviene de la consolidación de un gótico internacional menos flexible al intercambio modular y a la libertad figurativa.

El románico medieval ofrece un elenco tan variado de escuelas regionales, que permite al arquitecto de la era industrial tomar modelos de gran diversidad en el supermercado de estilos nacionales de la Alta Edad Media. Fábricas, hospitales, oficinas estatales, estaciones ferroviarias, pueden tomar recursos estilísticos de gran diversidad en el pasado altomedieval.

4. Libertad compositiva

En el románico la simetría es prescindible, la variedad de vanos es prácticamente ilimitada, la textura muraria ofrece posibilidades que van desde la simplicidad ornamental de billetes, grecas y espigas, hasta el neutral revestimiento de ladrillos o piedra. Los espacios interiores no requieren de rígidos ejes y se pueden ampliar o combinar a manera de módulos. Dice Gaya Nuño, (1962, 145):

“Y, además de apurar lo incorrecto, ese mismo siglo nuestro cuidó de acentuar la bondad de lo vario, de lo extravertido, de lo espontáneo, de lo que gustaba de expresar algo a todo trance sin cuidar mucho o poco de los modos de dicción. Concretamente, el expresionismo, como estilo militante y como retorno de muchos viejos decires nacionales, sustituía a la corrección académica.”

5. El muro como expresión psicológica

En el románico, el revestimiento murario cumple una función simbólica importante en el marco de la revolución industrial y de las sociedades urbanas en crecimiento de finales del siglo XIX y principios del XX. La textura muraria expresa valores propios de la Alta Edad Media, como seguridad, solidez, y además “monumentaliza” el edificio y jerarquiza al comitente.

6. La simplicidad como necesidad espiritual

La vuelta al románico implica una calidad, un clima espiritual que propone un retorno a los orígenes de la espiritualidad cristiana perdida ante la recarga decorativista del neogótico y del neobarroco. La arquitectura eclesial alemana de principios del siglo XX se adelantó en medio siglo a las propuestas del Concilio Vaticano II de los años '60, promoviendo un maridaje entre la volumetría simple de la Alta Edad Media y las vanguardias arquitectónicas que pendulaban entre el dramatismo del movimiento expresionismo y la neutralidad de los arquitectos nucleados en torno a la Bauhaus.

SINCRETISMO MEDIEVAL Y VANGUARDISTA

En definitiva, los templos que analizaremos muestran, por un lado, respeto por la tradición medieval en un sentido por cierto conservador y militante (neorrománico), y por otro toma en cuenta los movimientos renovadores de la

época en la configuración del espacio interior y de la simplificación ornamental (racionalismo y expresionismo).

La principal idea fuerza en los programas edilicios de la época y también de los ejecutados por Carlos C. Massa bajo el arzobispado de Santiago Copello, era la de mostrar una Iglesia fuertemente acorazada frente a los cambios sociales y políticos que promovían los entonces supuestos "enemigos" de Dios. El liberalismo imperante en las clases dirigentes de principios del siglo XX y el socialismo y comunismo emergentes de los movimientos obreros importados de la convulsionada Europa de entreguerras, se señalaban como el enemigo visible.

NEOCLASICISMO SINTÉTICO Y RACIONALISMO EN ITALIA

Recordemos que la arquitectura italiana fue la principal influencia recibida en nuestro medio durante todo el siglo XIX, tanto en los edificios de Estado y los templos católicos de todo el país, diseñados por los más prominentes arquitectos-ingenieros egresados de las academias de la Lombardía y del Piamonte, como en las casas particulares edificadas por constructores y albañiles que llegaron con la inmigración del mismo origen.

Casi podemos afirmar que la mayor parte de la arquitectura del siglo XIX tiene una impronta decididamente italiana, influencia que ya venía de la época colonial con la llegada de jesuitas como Andrea Bianchi (1675-1740). A partir del período de la independencia, la arquitectura italiana creció en influencia, modelando el perfil de Buenos Aires y del interior del país. Las principales parroquias porteñas y también del interior, que luego devinieron en catedrales, son de italianos como Arnaldi, Caravati, Canale y Buschiazzo, entre tantos otros, que abrevaron en sus orígenes clásicos, barrocos y también medievales.

La influencia italiana no caducó con el agotamiento de las fórmulas historicistas sino que continuó, entrado el siglo XX, con la llegada de una nueva camada de italianos fantasiosos que trajeron las experiencias del modernismo en versión *Liberty* o *Floreal*. Baste recordar a Francesco Gianotti (1881-1967), Mario Palanti (1885-1978) y Virginio Colombo (1885-1927).

Llegada la década de 1930, la influencia italiana siguió presente a través de propuestas vanguardistas, como la actualmente tan estudiada obra de Francesco Salamone (1897-1959). Como demostró el historiador Finchelstein (2001, 2010), el fascismo en el Río de la Plata no fue un lejano eco de lo que sucedía en la metrópoli, sino un bastión casi tan importante como los países que integraron *L'impero italiano*.

En el campo particular de la estética, recordemos que Filippo Marinetti (1876-1944), máximo representante de la vanguardia futurista italiana, visitó en dos oportunidades la Argentina -en 1926 y 1936-, y que el mismo Mario Palanti

volvió a Italia con la pretensión de colaborar con el fascismo con un par de obras de escala monumental.

La arquitectura italiana, entonces, tenía una extensa tradición de influencias en el Río de la Plata: desde Bianchi adaptando las láminas manieristas de Sebastiano Serlio (1475-1554) a las iglesias coloniales, pasando por el saboyano Charles Pellegrini (1800-1875), Francesco Tamburini y Vittorio Meano para los primeros edificios de Estado, hasta los modernistas Francesco Gianotti y Virginio Colombo, y el vanguardista Francesco Salamone.

Llegada la década de 1930, fueron casi todos de origen italiano quienes continuaron recibiendo las nuevas tendencias estéticas e ideológicas de Roma; el autor más emblemático del momento fue Mario Palanti que además de proyectar el Palacio Barolo en Buenos Aires en 1921, propuso en 1924, un edificio que pretendió ser el estandarte del fascismo: la *Eternale Mole Littoria*. El vínculo entre arquitectura y arte sacro se hizo evidente en lo que el mismo Palanti llegó a expresar en la memoria técnica del proyecto:

“No es inmodesta exageración afirmar que la *Eternale* dignamente podrá completar el trinomio: San Pedro y Catolicismo, Altar de la patria y *Risorgimento*, *Mole Littoria* y Revolución Fascista.”
(Palanti, 1926).

Además, surgieron los hijos de los humildes inmigrantes constructores de fines de siglo XIX, devenidos ya profesionales universitarios, como por ejemplo el mismo Carlos C. Massa, el ing. Luis V. Migone, los hermanos Negri y tantos otros que seguirían la tradición familiar. Pero para entrever cómo continuó influyendo la arquitectura italiana en la Argentina, ahora en manos de sus descendientes, tenemos que profundizar el estudio de las ideas que imperaban en la península en la época de Massa y los medios de los que se valió para dejar su marca de este lado del Atlántico.

Según Bruno Zevi, la Revolución Industrial había llegado en forma tardía a Italia respecto al arribo más temprano en Francia y Alemania. Esta demora en el siglo XIX tuvo su efecto dominó con el retardo de la llegada de las primeras vanguardias en el siglo XX. Por lo tanto, el racionalismo arquitectónico iba a coincidir con el ascenso del fascismo. Por otra parte, los fundamentos anti burgueses (por lo menos en el campo discursivo) del fascismo, iban a promover inicialmente la experimentación vanguardista.

En Italia, las tensiones entre vanguardia y academicismo dieron como resultado un neoclasicismo sintético que creemos que tiene un vínculo importante con las expresiones arquitectónicas, especialmente de Estado, en los años '30 y '40 en la Argentina. Muy significativa es la reflexión de Bruno Zevi (1957, 286):

“En ningún país la arquitectura moderna vivió un drama tan exasperado como en Italia. En otras partes, en Rusia y en la Alemania nazi, fue asesinada; en Francia decayó por su intrínseca esterilidad; pero en Italia fue un lento estrangulamiento, una progresiva opresión de las energías vivas y fecundas del país.”

El futurismo había apoyado el ascenso del fascismo desde una trinchera poética y desde una estética renovadora frente al pesado bagaje eclecticista que Italia venía arrastrando desde el siglo XIX. No fueron pocos los intelectuales y artistas argentinos que se sintieron fascinados por la propuesta estética del fascismo, por su carácter revolucionario y anti burgués y por su visión heroica de la vida y contraria al economicismo del *statu quo* de las posiciones conservadoras. Contrariamente a lo que se suele prejuizar, el fascismo no logró adeptos sólo por la fascinación de la violencia, sino que también convocó voluntades a través de los campos artístico y poético:

“El Duce, en efecto, en el escenario de la Italia dannunziana que al lograr poco antes la unidad política había realizado el sueño de Maquiavelo, asumía entre fuegos artificiales y un sutil esteticismo la herencia de Roma, la tradición cesárea.” (Sánchez Sorondo, 2001, 37).

La afirmación de Sánchez Sorondo fue lúcida en tanto la historiografía italiana de posguerra que elidió durante décadas todo análisis detallado de la arquitectura fascista, a fines de siglo XX, comenzó a estudiar en profundidad la impronta estética del fascismo. Emilio Gentile analizó el arte y la arquitectura de la Italia fascista en tanto fue un factor importante para conformar una nueva religión laica erigiendo monumentos y edificios como templos de una nueva fe.

“Como todas las religiones seculares, la religión fascista quería confiar a monumentos y templos duraderos la exaltación de su fe y dejar eterna impronta de su civilización. El fascismo se vio poseído por una auténtica manía por lo monumental, concebido como materialización del mito, a modo de glorificación de su religión, y confió a los arquitectos la tarea de construir sus lugares de culto, por ejemplo, las Casas del *Fascio* y las edificaciones monumentales destinadas a perpetuar la gloria de Mussolini y del fascismo” (Gentile 2007, 191)

Marcelo Piacentini (1881-1960), perteneció a toda una generación de arquitectos que intentaron resolver las tensiones existentes entre las propuestas vanguardistas y la tradición academicista italiana. Tal vez fue el autor más representativo; ocupó los máximos cargos en política urbanística y ganó los concursos más importantes en la Italia fascista, y fue hijo de un arquitecto con notable obra academicista:

“Piacentini, ayudado desde el principio de su carrera por la clientela de su padre, se había fijado el propósito de dominar a cualquier precio la actividad edilicia italiana. En su contra estaban los obstáculos de la academia constituida del plagio sistemático, de los estilos arqueológicos. Tras una primera actividad señalada por un neoclasicismo tradicionalista, comprendió que para imponerse era necesario constituir una oposición renovadora, una oposición –se entiende- mesurada, prudente, flexible, constantemente preocupada por mantener los contactos con el mundo oficial romano. Durante el período que va de 1920 a 1925, Piacentini llevó a cabo esta renovación mediante la construcción en Roma de varios edificios marcados por una afectada pero decorosa influencia vienesa, apoyó la simplificación escenográfica de Limongelli, favoreció a los jóvenes y mantuvo una moderada polémica modernista en oposición a Giovannoni.” (Zevi, 1957, 263).

Entre la tradición historicista y la vanguardia, Piacentini se instaló en un espacio intermedio que le permitió convertirse en el arquitecto oficial de la burocracia fascista. Si en Massa hablamos de un neorrománico sintético, podríamos encontrar el antecedente en Italia de un neoclasicismo sintético por parte de Piacentini en la misma época. Incluso Piacentini llegó a comentar favorablemente la obra de arquitectos neorrománicos en Alemania como Dominikus Böhm (1880-1955), poniéndolo como ejemplo de arquitectura “moderna-monumental”.

“Se llega a la conclusión de que la arquitectura piacentiniana, un poco moderna y un poco antigua, es lo mejor que se podría desear. En efecto, entre el academicismo plagiaro y el movimiento moderno, Piacentini, como arquitecto, elegía acomodaticamente el tercer camino de un clasicismo despojado de decoraciones, que sustituía las columnas gigantescas por pilastras gigantescas y eliminaba los arcos cuando consideraba oportuno. Desde la Plaza de Brescia hasta la Exposición de 1942 en Roma, Piacentini, Foschini, Del Debbio, Morpurgo y sus cómplices siguieron el camino de estilo monumental simplificado, con esa agnóstica adaptabilidad que les permitió recorrer el camino inverso, cuando ello les convino profesionalmente, y volver en 1938 a la ignominia de hileras arrítmicas de falsos, presuntuosos arcos y columnas contrahechas y groseras.” (Zevi, 1957, 264).

La Ciudad Universitaria de Roma (1935) fue el proyecto más influyente de Piacentini de la época de Mussolini, ya que se tomaría como el referente estético de toda una generación, no sólo de arquitectos sino de profesionales e intelectuales de todas las áreas. La facultad de Filología y el rectorado son las

imágenes más emblemáticas de los manuales de historia de la arquitectura cuando se quiere aludir al período fascista. En la Ciudad Universitaria colaboraron -convocados por Piacentini- otras grandes figuras del período como Pagano, Aschieri, Michelucci, Minnucci y Capponi, del Movimiento Italiano Architettura Razionale (MIAR). Este grupo organizó además la II Exposición de Arquitectura Racional en Roma, que comenzaría a distanciarse del régimen fascista.

Marcello Piacentini es también el ejemplo más recordado de racionalismo unido a historicismo romano: se trata del edificio EUR 42 diseñado para la *Esposizione Universale Roma* a pedido de Benito Mussolini, contemporáneo a la etapa de auge constructivo de Carlos Massa.

En realidad, toda Italia estaba siendo rediseñada bajo una estética imperial que demolía obras antiguas si eran demasiado modestas, para reemplazarlas por otras monumentales que dieran cuenta de la prosperidad fascista. Bruno Zevi, crítico de esta época, lo reseña de este modo:

“El Foro Mussolini, la Avenida del Renacimiento, la Plaza Augustea, ministerios, palacios de justicia, sedes de instituto de crédito y seguros, todos concebidos dentro de la más presuntuosa retórica, invaden Roma y las demás ciudades.” (Zevi, 1957, 265).

Esta estética monumentalista cosechará numerosas críticas en la posguerra con la caída de Mussolini, pero en su momento pocos fueron los arquitectos que se manifestaron en contra. Una excepción fue la oposición de Giuseppe Pagano (1896-1945), a la arquitectura monumental italiana del fascismo que podría aplicarse también al monumentalismo de las iglesias de la misma época. Iglesias a caballo entre el neoclasicismo y el racionalismo, para la posición crítica de Pagano podrían incluirse dentro de “la infección edilicia” que destruía los casos históricos de las ciudades italianas para instalar, según este autor, un burdo monumentalismo neoclásico simplificado. Pagano citaba los casos de la plaza del Duomo de Milán, pero también los estragos urbanistas aplicados en Roma y en una multitud de ciudades en donde la megalomanía, el despilfarro y la propaganda fascista se hacían ver a través de edificios con arcos, y falsas y colosales columnas y pilastras. Pagano propició un gusto por lo simple y sencillo que no tuvo éxito frente a la retórica del fascismo.

NOVECENTO ITALIANO (Lámina 89)

Durante el período de entreguerras emergieron tendencias artísticas que rechazaban las primeras vanguardias y el arte abstracto, y proponían una renovación estética pero que no dejara de reconocer el pasado. En el norte de Italia surgió un grupo de artistas en torno de la Galería Pesaro de Milán que adoptó el nombre de *Novecento* aludiendo a la contemporaneidad del siglo XX, pero tomando la misma terminología de números cardinales con la que se

alude en la historia del arte italiano a períodos como el Pre-Renacimiento o el Renacimiento, es decir, *Quattrocento* o *Cinquecento*.

En el contexto más amplio de la historia del arte europeo, el movimiento se relacionó con las tendencias de la misma época denominadas por el “Retorno al Orden”, el cual reivindicaba el regreso de la figuración frente a la abstracción.

En Italia en particular, la pintura proponía un regreso a la figuración con una vuelta a la perspectiva clásica y a un lenguaje grandilocuente desde el punto de vista espacial. El *Novecento* encontró afinidad con el fascismo gobernante pero tuvo distintos aportes y derivaciones, entre los que se destacan los pintores Carlo Carrà (1881-1966), de origen futurista, y Giorgio de Chirico, que derivará en una llamada pintura metafísica. En ambos plásticos, los espacios arquitectónicos son temas recurrentes. Según el historiador de la arquitectura italiano Leonardo Benévolo, (1980, 618):

“En este período, muchos ex futuristas cambian bruscamente de tendencia, desde Funi, Sironi y Carrà, que se acercan al *Novecento*, hasta Soffici y Papini, que se convierten en hombres de orden y conservadores a ultranza. Se habla con insistencia de *clasicismo*.”

En cuanto a la arquitectura, el *Novecento* italiano inspiró a autores que venían del racionalismo y que comenzaron a incorporar referencias simplificadas a la tradición clásica, entendida como tal la arquitectura imperial romana, el renacimiento y el neoclasicismo. Los arquitectos más destacados fueron Giovanni Muzio, Gio Ponti y Pietro Aschieri.

El grupo del *Novecento* en arquitectura fue muy influyente en las décadas de 1920 y 1930 en Italia, tanto en la monumentalización de edificios públicos como en el diseño urbanístico. Ciudades importantes como Roma, Florencia, Turín y Milán, abrían grandes avenidas monumentales que desembocaban en grandes plazas contorneadas por conjuntos edilicios que unían tendencias vanguardistas con clásicas. Las plazas vacías, geometrizadas con arcos de medio punto que pueden ser románicos o renacentistas del pintor Giorgio De Chirico, fueron los equivalentes pictóricos de estos proyectos.

Así como el *Novecento* se oponía a los excesos de las primeras vanguardias, también rechazaba en forma contundente tanto las tendencias eclécticas e historicistas del siglo XIX como el vuelo imaginativo de las corrientes modernistas posteriores como el *art nouveau* o el estilo *Floreal* o *Liberty* italianos, proponiendo en la mayor parte de los casos la simplificación de las vertientes clásicas y de las vertientes medievales románicas en tipologías relacionadas con lo religioso.

Giovanni Muzio (1893-1982), fue uno de los arquitectos más destacados del movimiento. Su obra emblemática fue la llamada *Ca' Brutta* (1919-1923), que propone una reivindicación de los volúmenes simples y un rechazo del academicismo, pero tomando en cuenta la tradición clásica.

En el campo de la arquitectura religiosa, Muzio y otros arquitectos que participaron del movimiento adoptaron también tendencias románicas simplificadas. En consecuencia, en los edificios religiosos a la reivindicación de lo clásico se sumó la recuperación de la sencillez medieval de lo altomedieval románico por oposición al neomedievalismo gótico del siglo XIX, que prefería la complejidad y la recarga ornamental. Entre las obras más destacadas de Muzio están el Palacio del Arengario en Milán, centrales hidroeléctricas en la región de Aosta y diversos edificios de la Universidad Católica del *Sacro Cuore* de Milán.

También tiene numerosos edificios religiosos especialmente para la orden franciscana, como el Convento *di angelicum di Milano* (1939), en el cual el ladrillo a la vista propone una textura que evoca tanto la simplicidad del románico como la arquitectura comunal del renacimiento temprano.

En la misma época van a multiplicarse los proyectos urbanísticos con grandes avenidas y plazas públicas afines a la estética mussoliniana, que buscaba emular la grandiosidad del período imperial romano. La Avenida *della Conciliazione* (1936-1950) de Marcello Piacentini y Attilio Spaccarelli que conecta la Plaza San Pedro del Vaticano con Roma, fue el ejemplo más representativo de intervención urbana. La ciudad universitaria (1934) de la Universidad de la Sapienza en Roma, también es un conjunto urbanístico que muestra formas clásicas simplificadas y fue diseñada en su mayor parte por Marcello Piacentini. Las reformas urbanísticas monumentales y los grandes edificios públicos también se realizaron en ciudades grandes del resto de Italia, como por ejemplo Florencia, Milán y Torino, cada una con plazas, avenidas y espacios públicos en donde lo clásico y lo neomedieval simplificado es lugar común. En ciudades medianas se presentaron reformas urbanísticas con grandes espacios públicos, como por ejemplo la Torre del Centro de Brescia (1937) de Marcello Piacentini, y la Plaza de Aprilia (1938), de Concezio Petrucci y Mario Tufaroli.

Las localidades pequeñas tampoco escaparon a las tendencias reformistas del período mussoliniano, como por ejemplo la misma ciudad natal del ya estudiado arquitecto Ernesto Vespignani. En efecto, un pueblo pequeño como Lugo, en la provincia de Rávena, ofrece una plaza principal de origen medieval totalmente remodelada en la época de Mussolini, con su plaza Baracca y el monumento homónimo que homenajea al héroe de la aviación Francesco Baracca (1936).

Había un deseo de orden, de regularidad, de uniformación, que luego veremos también en las tendencias urbanísticas y arquitectónicas de Buenos Aires de la época de Carlos Ciríaco Massa. El mismo Giovanni Muzio expresaba en 1931:

“Una nueva época estilística no podía salir de un amasijo de edificios heterogéneos y discordes; era necesario preocuparse, además del edificio particular, del conjunto de todos ellos. Así surgió espontánea la idea de dirigir la búsqueda hacia el arte de construir ciudades, estudios que, entre nosotros, fueron siempre descuidados. Los ejemplos mejores y más originales del pasado resultaron ser, sin duda alguna, aquellos de derivación clásica y, particularmente en Milán, los de comienzos del siglo XIX. Fue necesario que estos arquitectos, llamados por antonomasia ‘los urbanistas’, se aficionasen otra vez a ejemplos tan ilustres, convencidos de la bondad fundamental del método. Como ya ocurría con las artes plásticas y en literatura, se impulsó en arquitectura y también en urbanística, un retorno al clasicismo.”
(Citado por Benévolo, 1980, 618).

LA ARQUITECTURA RELIGIOSA EN LA ITALIA FASCISTA (Lámina 90)

La historiografía de posguerra sobre el período fascista puso el acento crítico en la cuestión litúrgica del movimiento político, pero sin detenerse en las manifestaciones arquitectónicas de tipología religiosa que abundan tanto en cantidad como en la originalidad de los proyectos. Iglesias, cementerios y monumentos funerarios presentan un original sincretismo entre la tradición clásica o románica y la vanguardia.

Resulta de interés para nuestro estudio iniciar un breve recorrido por los ejemplos de arquitectura religiosa más representativos de la época fascista. Este viaje inédito y de escaso abordaje historiográfico nos permitirá enumerar algunas obras destacadas, en donde tanto edificios como monumentos escultóricos acusan una estética conformada por elementos figurativos de origen clásico y formas geométricas afines a la experimentación vanguardista.

Para emprender tan ambicioso como breve viaje, utilizaremos como herramienta auxiliar la página web del fotógrafo e investigador de la arquitectura Gianni Porcellini, que tiene un inventario fotográfico de miles de obras de 215 arquitectos, 81 escultores y 72 pintores muralistas de la época fascista. Estos autores combinaron estéticas neoclásicas con racionalistas entre los años 1922 y 1944 en cientos de monumentos públicos escultóricos y arquitectónicos y, también, en edificios de tipologías religiosas como iglesias y cementerios. Se trata del mayor esfuerzo de catalogación que encontramos publicado en Internet. Basta recorrer las innumerables páginas del dominio www.artefascista.it para comprobar la cantidad y la calidad de las obras.

En el caso de las iglesias de Roma y de la Emilia Romagna, utilizaremos como fuente de análisis imágenes propias tomadas con motivo del viaje que realizamos en el otoño de 2015 para estudiar las obras de Ernesto Vespignani. En esa oportunidad nos enfocamos en un intenso trabajo de campo de relevamiento de obras vinculadas a Vespignani, pero además aprovechamos, en forma secundaria, para relevar algunas obras religiosas del período fascista. Para las iglesias romanas y romañolas, además de nuestras propias imágenes utilizamos fotografías de la página web de Porcellini. Para el resto de Italia y de iglesias fuera de Italia, pero de estética fascista, utilizamos como fuente la página de Porcellini, ya que no hemos tenido oportunidad aún de trasladarnos personalmente a esas locaciones para realizar trabajo de campo.

No faltaron autores -como el citado Porcellini- que establecieron un paralelismo entre el arte público fascista con las manifestaciones del *art déco* de países bajo democracias liberales como Francia y los Estados Unidos. Porcellini también establece un contrapunto con las expresiones artísticas de otros regímenes totalitarios como Alemania y la Unión Soviética, afirmando que mientras que estos dos sistemas propusieron obras de poca originalidad y fallidas proporciones, los monumentos públicos del fascismo tienen las virtudes de la originalidad y de la armonía estética. Según el autor, se trataría de “// *Secondo Rinascimento*” de la arquitectura italiana. Más allá de los juicios de valor apologéticos o críticos, nos interesa iniciar el abordaje de esta etapa por las poco advertidas vinculaciones entre la estética fascista italiana y la Argentina del mismo período.

Resulta revelador comparar la producción de autores representativos de la Italia fascista con destacados autores de la misma época que estaban desarrollando su obra en la Argentina. Por lo general, los arquitectos, escultores e incluso pintores argentinos que tienen algunos puntos de coincidencia con la estética fascista son, justamente, o Italianos radicados desde muy jóvenes en la Argentina, o hijos de Italianos. Baste citar en el primer caso a Troiano Troiani (1885-1963), y entre los descendientes de italianos de primera generación a José Fioravanti (1896-1977), Alfredo Bigatti (1898-1964) y Agustín Riganelli (1890-1949). La empatía estética no siempre coincide con una simpatía ideológica por parte de los citados autores, cuestión controvertida que dejamos planteada para retomar en otra oportunidad. Si autores como los escultores Fioravanti, Riganelli y Bigatti, o los arquitectos de la época como Carlos Massa tuvieron o no simpatías estéticas o ideológicas con el régimen italiano, no es materia de esta investigación, pero no por eso deja de resultar de interés para el historiador del arte.

Si fuera la presente investigación un estudio de monumentos escultóricos y no de iglesias, encontraríamos reveladoras correspondencias entre los autores argentinos citados y los italianos de la misma época. Baste la comparación del escultor Napoleone Martinuzzi (1892-1977), con su escultura ecuestre para la

fachada del Palacio de Correos de Grosseto (1932), en la Toscana, con las esculturas ecuestres del monumento a la Bandera, "Los Andes" y "La Pampa" (1940) de Fioravanti y Bigatti, respectivamente, y las pruebas son evidentes.

Volviendo a nuestro tema, a continuación iniciamos el breve recorrido planteado por la arquitectura de tipología religiosa del período fascista italiano para establecer las correspondencias con nuestras propias experiencias de época.

Si tuviéramos que seleccionar las obras más representativas del período de un inmenso elenco de iglesias, comenzaríamos con la parroquia del *Sacro Cuore de Cristo Re* (1920-1934), de Piacentini, del barrio *Della Vittoria* en Roma. El contraste es evidente con la arquitectura religiosa que se difundió hasta ese momento en Italia. Baste comparar esta obra con otra del mismo barrio y época: la iglesia *della Gran Madre di Dio* (1931-1933), de Césare Bazzani (1873-1939), de retórica palladiana acorde con la tradición academicista del siglo XIX.

En realidad, el primer proyecto de la iglesia de Piacentini era de 1920, estaba inspirado en el renacimiento italiano y se pondría bajo la advocación del "Templo de la Paz" para recordar a los caídos en la guerra del '14. Pero en 1931 la obra se reinició con un proyecto totalmente diferente de acuerdo con los principios del racionalismo italiano. La iglesia es de formas prismáticas y está revestida con ladrillos a la vista alternados en su posición en el aparejo. Las aberturas están delineadas por marcos de mármol travertino. La planta de la iglesia tiende a ser basilical, aunque tiene un transepto sugerido que conforma un gran espacio central en donde se apoya una gran cúpula de 20 metros de diámetro. La nave tiene 70 metros de largo y doble campanario de formas prismáticas ligeramente en retroceso respecto de la fachada. El acceso principal tiene la forma de un gran arco de triunfo. El interior impresiona por su escala y por la integración de manifestaciones artísticas de autores de la época. El ábside luce pinturas murales de escala monumental de Achille Funi (1890-1972); el acceso tiene alto relieves de Arturo Marini (1890-1978), y el vía crucis es de Alfredo Biagini (1886-1952).

Además de Piacentini, Alessandro Limongelli (1890-1932), Giovanni Michelucci (1891-1990), Giovanni Muzio (1883-1982), entre tantos otros, pertenecieron a una generación que se ubicaba a dos aguas entre la tradición academicista del siglo XIX y la experimentación vanguardista. Limongelli, nacido en Egipto pero de nacionalidad italiana, desarrollará una arquitectura religiosa que tomará en cuenta la tradición clásica pero simplificada a volúmenes puros de escala monumental. Limongelli aplica la escala sobrehumana egipcia para sus obras de inspiración clásica. Así son sus obras religiosas tales como el Templo-osario a los caídos de Italia (1931) ubicado en Udine, en la región de Friuli-Venecia Julia, y el Pabellón de Roma en la Feria de Trípoli (1929).

Nuestro viaje continúa por la Emilia Romagna, tal como lo hicimos en la parte II dedicada a Ernesto Vespignani. Pero no se trata de establecer un paralelismo entre las dos épocas en la misma región, motivación que podría ser de interés en una investigación de otra naturaleza que haga foco en cómo se superponen distintos planos estilísticos y los rastros de distintas ideologías del pasado en el mismo territorio. La Emilia Romagna finisecular de Vespignani -en contrapunto con la del período fascista de la época de Massa-, podría ser de interés para comparar similares cambios de la Buenos Aires de la Generación del '80 con la de la época de Uriburu y Justo. No se trata del caso, en esta oportunidad. Si iniciamos el camino por la Emilia Romagna es por consejo del especialista en historia religiosa argentina Loris Zanatta, de la Universidad de Bologna, quien nos sugirió visitar las localidades próximas al lugar de nacimiento de Benito Mussolini para encontrar monumentos representativos de la época fascista. Se trataba de aprovechar la proximidad geográfica de esos sitios en nuestro viaje en el otoño de 2015, dedicado específicamente a las ciudades de Vespignani descriptos en la parte II. Fue así que al mismo tiempo que recorrimos las ciudades de Vespignani vinculadas a su neorrománico ecléctico americano, visitamos algunas iglesias representativas de la época fascista que vinculamos al neorrománico sintético de Massa.

Giulio Ulisse Arata (1881-1962) nació en Piacenza y conjuga sus experiencias en la carrera militar con el oficio de yesero. A principios del siglo XX estudia arquitectura en la Academia de Bellas Artes de Brera y comienza a experimentar en diseños arquitectónicos con el *art nouveau* y el secesionismo austríaco. Criticado y luego alabado por la crítica, llegó a recibir el elogio del mismo Duce por un rascacielos fallido, el Palacio Körner (1923) en Milán. Arata reconoce la influencia de Camillo Boito y reivindica la sinceridad del románico. Una obra representativa de esta inclinación es el palacio Berri-Meregalli (1911-1913), también de vigorosas columnas de piedra y muros de ladrillo visto.

De su destacada trayectoria nos interesa su obra religiosa. En 1914 ganó el concurso para la iglesia de San Vital en Salsomaggiore, provincia de Parma, en la Emilia Romagna. Se trata de una propuesta de escala monumental, ladrillo a la vista y formas prismáticas. El pronaos de la iglesia está constituido por un gran arco de medio punto central en avance, secundado a ambos lados por dos arcos de igual forma pero de escala más reducida. Arata desarrolla en Bolonia, la capital de la región, varias obras significativas entre 1923 y 1934. En la actualidad sus obras, luego de años de olvido, están siendo reivindicadas por su originalidad. En 2012 se realizó en Bolonia la exposición "*Giulio Ulisse Arata, 1923-1934. Architettura per Bologna*" en el Palacio Fava, organizada por la corporación de arquitectos locales. La elección del lugar fue simbólica; en ese edificio se realizaban las reuniones fascistas más importantes de la ciudad en la época de Mussolini.

De Arata nos interesa especialmente una de las obras más originales en la tipología funeraria. Se trata del “Santuario de los mártires fascistas” (1931-1932), ubicado en el cementerio comunal de la *Certosa di Bologna*. El monumento fúnebre es, en realidad, un edificio ubicado a manera de cripta debajo del nivel del suelo de una de las plazas secas del cementerio. Este hipogeo está conformado por una galería de nichos con doble entrada al inicio y al final del pasillo, que es sostenida por gruesas columnas toscanas. En los accesos exhibe sobrerrelieves con figuras alegóricas femeninas de estética clásica y anatomía geometrizada. El material de revestimiento es, en su totalidad, mármol travertino a la veta.

Vittorio Bonadé (1889-1979), formado en Turín, presentó la iglesia de San Eduardo (1935) en Sestriere, cerca de Turín, por encargo del fundador de la Fiat, Giovanni Agnelli (1866-1945) y en recuerdo de su hijo Edoardo (1892-1935), tempranamente fallecido en un accidente aéreo. La iglesia ofrece una galería porticada con tres arcos de medio punto y revestimiento en rocas ígneas dioríticas que le dan un aspecto rústico similar a las piedras rústicas de cuarzo-arenita conocidas como “piedra Mar del Plata” y utilizadas para revestir casas de veraneo en la homónima ciudad bonaerense.

El ingeniero Giovanbattista Canevari y el arquitecto Domenico Sandri diseñaron una iglesia en 1935 en Borgo Mezzanone, provincia de Foggia, en la región de Puglia. La iglesia está conformada por tres volúmenes cúbicos. El prisma central es la nave principal, con un gran rosetón circular y los dos cubos menores están destinados para edificios auxiliares, con pequeñas ventanas aspilleras. Los tres cuerpos están coronados por formas curvas. El de la nave principal por un arco de medio punto, y los laterales por cilindros que asemejan campanarios de baja estatura. El revestimiento murario es de ladrillo, mientras que el coronamiento semicircular y el pórtico de acceso adintelado presenta un revoque fino blanco. La obra tiene una actualidad tal, que bien podría incluirse en un catálogo de iglesias neorracionalistas de fines del siglo XX.

Carlo Luigo Daneri (1900-1972), de la región de la Liguria como la familia Massa, realizó la iglesia de San Marcelino (1933-1935) en Génova, con un gran campanario aislado que parece un rascacielos racionalista más que una torre religiosa. El otro cuerpo de la iglesia es una nave de planta circular y forma cilíndrica, con un nártex tetrástilo pero de columnas cuadradas.

Los arquitectos Saverio Dioguardi (1888-1961) y Aldo Forcignanò proyectaron en 1927 la iglesia de San Fernandino en Bari, con volúmenes simples, macizos y de escala colosal. El acceso está constituido por una galería porticada de arcos de medio punto de marcada verticalidad. En fin, toda la arquitectura eclesiástica se enmarca en las tendencias de la época. Un regreso al románico y al clasicismo del primer renacimiento pero con formas sintéticas afines a la vanguardia renacentista. Se considera al *“Palazzo della Civiltà Italiana”* (1937-

1940) en Roma, de los arquitectos Ernesto La Padula, Giovanni Guerini y Mario Romano, como la obra más representativa de la época. Sincretismo de tradición y vanguardia, comunión de la tradición clásica, medieval y racionalista en la Italia de Mussolini.

Durante el fascismo se crearon numerosas aldeas y proyectos urbanísticos en zonas rurales desfavorables en cuanto a población y desarrollo económico, donde el municipio y la iglesia eran los referentes arquitectónicos. Por lo general, sobresalían dos torres en el perfil de los nuevos conjuntos urbanísticos, el campanario de la parroquia y la atalaya del palacio municipal, ambos de estética vanguardista con evidentes referencias al románico y a la arquitectura municipal de la Italia prerrenacentista. Citamos algunos ejemplos.

En Borgo Antonio Bonsignore, aldea de 50 habitantes, en la provincia de Agrigento en Sicilia, la parroquia proyectada por Donato Mendolia es una típica capilla con campanario único central y planta salón. Podría ser una más de las iglesias rurales de principios del siglo XX de corte academicista; sin embargo, se diferencia porque se trata de una iglesia sin ornamentación exterior más allá de los óculos que tiene como vanos y de una imagen en lo que debería ser el tímpano de acceso.

En Segezia, provincia de Foggia, región de Puglia, otra de las urbes fundadas en 1938 en el período fascista, Concezio Petrucci (1902-1946) edificó la iglesia de la Virgen de Fátima de una originalidad poco vista. El campanario de planta cuadrada tiene nueve pisos con logias cuadradas de cuatro vanos adintelados cada una, lo que totaliza 36 aberturas que se elevan al lado del templo. La altísima torre termina con un cono revestido de mayólica. Enfrente del campanario surge el gran cuerpo de la nave de la iglesia, con cubierta a dos aguas y revestimiento.

Fertilia es otro emprendimiento urbanístico del fascismo de 1936 gestionado por el “*Ente Ferrarese di Coloniizzazione*” de Ferrara. El proyecto de la ciudad pertenece al grupo “2PST” integrado por Petruccim Paolini, Silenzi y Tufaroli. Todas las construcciones fueron realizadas con “*trachite*”, piedra volcánica de la región. Nos interesa la iglesia que es una inmensa nave con techo a dos aguas y campanario único lateral que termina en una pirámide revestida de mayólica azul. El resto del conjunto está revestido de la mencionada piedra volcánica. El campanario de la iglesia, junto a la torre de la casa del *Fascio*, son las únicas dos formas que sobresalen del perfil del centro urbano.

Pomezia, en la región del Lazio, es otro de los grandes proyectos del período fascista. Los arquitectos Concezio Petrucci y Mario Tufaroli, junto a los ingenieros Emanuele Filiberto Paolini y Riccardo Silenzi, todos del grupo “2 PST”, edificaron la Iglesia de San Benedetto (1939). Se trata de una fachada que expresa una cubierta a dos aguas y con revestimiento de ladrillos de la que

sobresale un balcón con relieves en cemento blanco dedicado a la vida y obra de San Benedicto. La principal originalidad de la construcción radica en que presenta cuatro niveles de arquería con cinco aventanamientos vidriados en cada nivel, totalizando 20 arcos de medio punto en donde debería estar el rosetón. La iglesia tiene además una torre con una elevada espadaña de cuatro ventanas de medio punto.

Carlos Morandotti (1895-1940), diseñó en Pavía el Convento de los Frailes Menores de Santa María en Canepanova (1935-1936). Se trata de un edificio de volumen simple cúbico enteramente revestido de ladrillo a la vista de similar tonalidad que las iglesias de Massa de Buenos Aires. El convento tiene por única ornamentación una escultura de bulto y un relieve de San Antonio de estética simple y despojada.

Por último, citamos el caso de Sabaudia, también en la región del Lazio. Se trata de una zona pantanosa que durante el gobierno de Mussolini, entre 1933 y 1934, fue tratada debidamente para edificar allí una urbanización. Sabaudia se convirtió en un emblema del racionalismo italiano y del llamado Grupo 7, integrado por destacado autores de la tendencia: Carlos Rava, Luigi Figini, Guido Frette, Sebastiano Larco, Gino Pollini, Giuseppe Terragni y Ubaldo Castagnoli. Con ciertos cambios, el grupo se ampliaría luego con el Movimiento Italiano de Arquitectura Racional (MIAR), que sumaría más de 50 integrantes.

En Sabaudia, el grupo realizó diversas iglesias de revolucionaria estética. La parroquia de la Santísima Anunciación está constituida por tres edificios. La iglesia propiamente dicha es una nave de escala colosal de planta rectangular y altares laterales semicirculares. La fachada es un gran arco adintelado revestido en mármol travertino y que cobija un mosaico diseñado por Ferruccio Ferrazzi de 15 metros de alto y 4 de ancho. La obra pictórica muestra a las figuras de María y el Arcángel Gabriel en el mismo momento de la anunciación, pero flanqueados por el mismo Benito Mussolini y por Valentino Ursu Cencelli, funcionario fascista. El campanario una torre de sección cuadrada y de gran altura. El tercer cuerpo es el bautisterio, un cilindro de baja altura. Nos interesa también otro conjunto algo alejado de la ciudad que suele pasar inadvertido, de Angelo Vicario, que consiste en la capilla y el cementerio comunal. El edificio religioso está constituido por una superposición de cilindros, y la planta de la nave es circular.

Luigi Epifanio diseñó la parroquia para Borgo Fazio Amerigo en la provincia de Trapani, en la región de Sicilia. Tiene un solo cuerpo que es un paralelepípedo simple con acceso de arco de medio punto, y ubica una espadaña de tres vanos coronando la fachada en lugar de invertir en un campanario. El resultado es una iglesia que, integrada a la despojada plaza del pueblo, se asemeja a la pintura metafísica de Giorgio de Chirico (1888-1978).

LA ARQUITECTURA RELIGIOSA EN EL IMPERIO COLONIAL ITALIANO (Lámina 91)

Dos son las tendencias antitéticas que se presentan en la arquitectura religiosa del llamado “Imperio Colonial Italiano”, y que muestran una cierta equivalencia con las dos tendencias del neorrománico en la Argentina que en esta tesis hemos esquematizado en el neorrománico ecléctico vinculado a Ernesto Vespignani y el neorrománico sintético vinculado a Carlos C. Massa.

En los territorios más alejados de Italia y que intentaron ser incorporados al Imperio Colonial Italiano desde fines del siglo XIX, la tendencia se vincula a lo que hemos denominado “neorrománico ecléctico” de la época de Vespignani. Pareciera ser que para los territorios de mayoría islámica como Somalia, Egipto, Libia y Etiopía, la arquitectura debía ser más academicista y tradicional, como si los pueblos no cristianizados hubieran merecido una pedagogía más elemental y obvia relacionada con la tradición cristiana. En cambio, en las regiones incorporadas por el fascismo dentro de lo que se llamó “*La Grande Italia*”, que ya eran naciones mayoritariamente cristianas como, por ejemplo, Grecia y Croacia, la experimentación vanguardista se hizo más evidente.

Las repercusiones del racionalismo y del movimiento del *Novecento* italiano se ampliarán también fuera de estas zonas ocupadas a otros países europeos también cristianos que recibieron la influencia de la Italia fascista, pero que se mantuvieron formalmente independientes de su yugo, como por ejemplo Hungría y Eslovenia.

- Tendencias imperiales de neorrománico ecléctico

En las ciudades africanas que los italianos ocuparon y donde construyeron parroquias y catedrales con la aprobación de la Santa Sede, la estilística es más bien tradicional y cercana al neorrománico ecléctico que aplicó Ernesto Vespignani en nuestro medio. Es por eso que el historiador del arte Franco Petrosello recomendó al tesista que tomara en cuenta las referidas sedes episcopales y parroquiales italianas establecidas en Libia, Egipto, Túnez, Somalia y Etiopía.

Al emprendimiento egipcio -la catedral de Santa Catalina en Alejandría, del franciscano Serafino da Baceno-, ya nos referimos en la parte de Vespignani. Se trata de una iglesia ecléctica neo-barroca del siglo XIX, construida entre 1847 y 1856. Además no está vinculada a una ocupación política ni al clero secular, ya que fue erigida para un vicariato apostólico a cargo de una congregación como la franciscana.

Ahora nos referiremos brevemente a una serie de emprendimientos de estética retrógrada para la época y que, en la actualidad, tienen una suerte muy desafortunada: o están en estado ruinoso o en el medio del campo de batalla

de crueles guerras civiles, por lo que se hace imposible su relevamiento en forma personal. La Catedral de Mogadiscio (1925-1928) en Somalia, es obra de Antonio Vandone y está diseñada con un extraño neogótico de influencia normanda. Además de la iglesia, hay edificios anexos para el obispado, entre los que se encuentra un gran claustro porticado al estilo de los monasterios medievales.

Cuando Mogadiscio era la capital de la Somalia italiana, la Santa Sede erigió allí una Vicaría Apostólica, aun antes de ser constituida allí una diócesis. Muchos años más tarde, a mediados de los años '70, llegaría a ser sede episcopal. La fachada llama la atención por su escala, frente a las modestísimas construcciones del entorno. Además, su doble campanario de 37,50 metros de altura constituye la construcción más elevada de la ciudad. La planta de la catedral es de cruz latina con tres naves con arcos de medio punto románicos. En 1989 fue asesinado en plena misa el obispo de la diócesis y, a partir de esa fecha, se encuentra en estado ruinoso, luego de sufrir reiterados saqueos.

La Catedral del Sagrado Corazón de Jesús (1923-1928) de Trípoli, en Libia, es del arquitecto Saffo Panteri. Desde 1970 cesó como sede episcopal católica y fue ocupada por una mezquita sunita. Su estética es neorrománica de corte academicista, con una cúpula de 46 metros de diámetro y un campanario único independiente que se destaca del resto de la ciudad en razón del tamaño del templo y de la altura del campanario.

La catedral de San José en Asmara (1922), entonces Abisinia italiana y actualmente territorio de Eritrea, es del arquitecto Oreste Scanavini. De estética románica, difiere de la catedral de Trípoli en tanto se muestra ladrillo de vista y no tiene cúpula sino que sobre el crucero de su planta latina se erige un cimborrio de planta octogonal. También tiene edificios anexos de apariencia de claustro, aunque no de las dimensiones de las construcciones de Trípoli.

Finalmente, la colosal catedral de Bengasi (1929-1939) en Libia, actualmente abandonada, es del arquitecto Ottavio Cabiati y Guido Ferrazza. Se trata de uno de los edificios más grandes de la ciudad. Ofrece dos cúpulas con óculos en sus respectivos tambores y tiene un pórtico hexástilo de orden dórico. El campanario nunca se logró concluir y, al parecer, desde 2009 está en un largo proceso de restauración.

- Tendencias imperiales de neorrománico sintético

En algunas de las ciudades que pretendieron ser incorporadas a la "*Grande Italia*" fascista, se nota la influencia del racionalismo y se observa una tendencia "neorrománica ecléctica" equivalente a la obra de Carlos Massa en Buenos Aires en los mismos años. En el caso de la presencia italiana en

Grecia, figuran dos autores de edificios religiosos: Armando Bernarbiti (1900-1970) y Florestano Di Fausto (1890-1965).

Bernarbiti nos interesa porque sus dos iglesias -en las islas del Dodecaneso griego- son de sintética geometría. La de San Francisco (1935-1939), hoy parroquia de San Nicolás, en la isla de Portolago, está constituida por bloques rectilíneos y aberturas adinteladas. En cambio, la de San Francisco, en la isla de Rodas (1936-1939), está conformada por volúmenes puros pero aberturas con arcos de medio punto en el frente integradas a un gran volumen cúbico. Di Fausto diseñó la catedral de San Giovanni en la isla de Rodas, en Grecia, asentando el estilo románico italiano en la Grecia ocupada. El campanario es un cuerpo aislado que recuerda las torres de las municipalidades de la Toscana bajomedieval. Tal vez se trate del edificio del período fascista de estética más tradicionalista de la zona.

En Arsia, Istria, en la actual República de Croacia, Gustavo Pullitzer Finali proyectó en 1937 la iglesia de Santa Bárbara. La urbanización se edificó en apenas 18 meses, y es otro de los proyectos de corte imperialista del fascismo. Participaron en el proyecto de la ciudad los arquitectos italianos Pulitzer y Ceppi, y los eslovenos Zorko Lah y Franjo Kosovel. Se trataba de una ciudad minera dedicada a la explotación del carbón. Todo el conjunto de construcciones es de corte racionalista. La iglesia está dedicada a Santa Bárbara, patrona de los mineros, y su nave pareciera conformar un carro minero volcado, con un campanario que simboliza una lámpara de iluminación para el interior de la cantera.

La iglesia está constituida por dos grandes volúmenes: la nave con una cubierta curva que se asemeja a la tipología de iglesias tiendas que se difundiría en los '60, y el campanario, que es una torre de planta rectangular y de aspecto macizo. Grandes ventanas cuadradas se abren en cada lado del remate que termina en forma aterrazada. El revestimiento de ambos cuerpos es de cemento blanco, y la cubierta verde.

En los casos de la influencia de la Italia de la época fuera de las zonas de ocupación fascista, los ejemplos representativos son Eslovenia y Hungría. En la Parte II ya nos referimos a la temprana experimentación modernista de Mario Ceradini con la basílica de María Auxiliadora cercana a la capital Liubliana. Más que una experiencia vanguardista, vinculamos la experiencia a la influencia de cierto estilo *Liberty* y del neogótico perpendicular británico en vigencia a principios del siglo XX en las Islas Británicas.

En esta oportunidad agregaremos la influencia italiana en Hungría. El concurso para el diseño de la Iglesia Memorial de Ottokar Prohászka en la ciudad de Székesfehérvár, a 65 kilómetros de Budapest, mostrará la influencia del *Novecento* italiano: **(Lámina 89)**

“El 8 de febrero 1929 se puso en marcha un concurso nacional abierto para diseñar una iglesia memorial, una casa parroquial y un centro cultural. El concurso llegó a todos los arquitectos del país. El estilo artístico de la Iglesia no estaba reglamentado por el Comité, por lo que ofrecía a los artistas la oportunidad de competir libremente incluso en el terreno de lo sagrado. La diversidad de los proyectos presentados para el concurso Prohászka mostró el deseo de los arquitectos de hacer una reforma de las propuestas tradicionales de la iglesia Católica.” (Bakú, 2014).

De todos los proyectos presentados, tres fueron los destacados por la prensa especializada de la época. Estos diseños ofrecían propuestas que fusionaban la tradición medieval románica con la modernidad simplificada que venía del movimiento *Novecento* italiano.

Nos interesa especialmente detenernos en estas propuestas porque nos dejan en evidencia las influencias internacionales que lograron los arquitectos italianos del período de entreguerras. En este caso en Hungría pero también, en el caso nuestro, podríamos extender la influencia a la obra de Carlos Ciríaco Massa y sus contemporáneos. Según la historiadora de la arquitectura húngara Eszter Bakú, (2014):

“Los tres arquitectos fueron: Bertalan Arkay, Károly Weichinger e Gyula Rimanóczy. Estos edificios sagrados se caracterizan por un estilo moderno, las tendencias modernas que se presentan en las áreas de formación, en la composición de la masa del edificio, en su estructura. El cubo reforzado horizontal del edificio de cemento del complejo está conectado ópticamente por un característico arco de medio punto con un campanario, colocado en ejes métricos, que en vez expresa un acento vertical. Estas soluciones, con el portal semicircular tripartito, que a menudo aparece más tarde, sin duda muestra una influencia italiana. En estos edificios podemos encontrar además de los principios de la *Novecento* italiano, las características de la arquitectura sagrada de la Edad Media, que en todo caso se realizan con el uso de nuevos materiales, hormigón armado, superando así el fenómeno del historicismo.”

El proyecto de Bertalan Arkay (1901-1971), fue muy apreciado por la crítica pero no ganó el concurso. No obstante, nos interesa en tanto Arkay participó activamente de las vanguardias de la época. Su padre, Aladár Arkáy (1868-1932), participó del secesionismo austríaco y también fue autor de iglesias modernistas en Hungría. El diseño de Bertalan Arkay muestra un marcado sincretismo entre la tradición medieval y la vanguardia. Además, en otras de sus obras -como la iglesia del Sagrado Corazón de Jesús de Városmajori en Budapest (1933), y la iglesia parroquial de Balatonlelle (1943)-, une la tradición románica con la estética del *Novecento* italiano. Con un resultado menos ambicioso, Carlos Ciríaco Massa explorará las mismas fuentes en la Argentina.

Otro de los proyectos del concurso fue el de Károly Weichinger (1893-1982), que también recupera la tradición románica italiana, aunque reducida a volúmenes simples. En otras iglesias del autor como la Iglesia paulina en Pécs, el conjunto edilicio está constituido por sólidos volúmenes geométricos que evocan también el románico. Finalmente, el proyecto de Gyula Rimanóczy (1903-1958), con la Iglesia de San Antonio en plaza Bosnia y la iglesia de Pasaréti en Budapest, de 1934, ofrece un conjunto de módulos también de pulida geometría que evocan el románico italiano.

EXPRESIONISMO ALEMÁN Y NUEVA ARQUITECTURA RELIGIOSA (Láminas 92 y 93)

La influencia del eclecticismo y de la vanguardia italiana es evidente en nuestro medio y tiene abundantes abordajes historiográficos. Sin embargo, la incidencia de la vanguardia alemana en América Latina en general y en la Argentina en particular, tiene escasos estudios más allá del reciente interés que despertó en el período el historiador hispano-alemán de la arquitectura Joaquín Medina Wamburg. El tesista participó de un seminario que dictó el referido profesor, denominado “Historia, Modernidad e Historicismos modernos” en 2010, en el marco de la maestría de Historia de la Arquitectura, el Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires, que cursó para conformar los requisitos de puntaje del presente doctorado. Los conceptos que vertimos en este apartado surgieron a partir de ideas que desarrollamos, por primera vez, en el contexto de ese seminario.

Consideramos que las raíces historicistas del llamado “movimiento moderno” en la arquitectura religiosa argentina que denominamos “neorrománico sintético” de la época de Carlos C. Massa, no tiene sus raíces exclusivamente en la línea *Grecia-Neoclasicismo-Racionalismo*, sino que se puede estudiar otra genealogía complementaria a partir del sintagma *Románico-Romanticismo-Expresionismo*.

En la ciudad de Buenos Aires se ejecutaron numerosas obras de arquitectura religiosa durante las décadas de 1930 y 1940 que así dejan expresado el vínculo entre medievalismo y vanguardia. El ejemplo más evidente que veremos es, justamente, la obra del Carlos C. Massa, cuya genealogía estética se podría esquematizar en el siguiente sintagma, de acuerdo con sus fuentes estilísticas:

Románico-Neorrománico-Racionalismo italiano/Expresionismo alemán.

Es por eso que resulta de interés referirnos en este apartado a la incidencia del expresionismo alemán y las vanguardias de entreguerras en nuestro medio. Dentro de América Latina, el caso del Perú es el más evidente, ya que fue un arquitecto alemán participante de la Bauhaus y luego del Expresionismo Alemán, Paul Linder (1897-1968), quien difundiría una estética de

“neorrománico sintético” en Lima y que comentaremos en el apartado 10.5, “La arquitectura religiosa argentina en la época de Carlos C. Massa”.

Mientras que en Italia la vanguardia en arquitectura religiosa llegó a través de una transición que podríamos denominar neoclasicismo o neorrenacimiento “sintético”, en Alemania la renovación arquitectónica religiosa lo hizo a través de una transición neomedieval.

Tensiones equivalentes a las de la arquitectura italiana de los años 1920 y 1930 entre el eclecticismo y la vanguardia, se midieron en Alemania con varios años de anticipación respecto de otros países europeos. El historiador del arte Hugo Schnell (1904-1981), fue participante y testigo de esos debates. Schnell se formó como especialista en arquitectura religiosa en la Universidad de Múnich. En 1933 -el mismo año del ascenso de Adolf Hitler como canciller-, publicó una significativa colección de guías artísticas de iglesias denominada “*Kleine Kirchenführer*”, que profundizaba aspectos simbólicos e iconográficos en la arquitectura religiosa.

Esta colección de libros que dieron testimonio de la arquitectura religiosa de la Alemania de entreguerras, fue condensado y aumentado en un texto posterior, “La arquitectura eclesial del siglo XX en Alemania”. Esta obra constituye el principal texto de referencia para comprender la época que utilizaremos a continuación para reseñar las principales obras de vanguardia edificadas en Alemania y vinculadas al expresionismo alemán.¹⁶

En verdad, en la segunda mitad del siglo XIX en Alemania, tanto el protestantismo como el catolicismo recomendaban las fuentes estilísticas neomedievales. La confederación de iglesias protestantes alemanas dictó en 1861 la “*Eisenacher Regulativ*” con 16 puntos que sentenciaban:

“La dignidad del templo cristiano exige una conexión de continuidad con los estilos arquitectónicos acreditados a través de la historia como cristianos.” (Schnell, 1974, 7).

Los católicos también se manifestaron a favor de las formas neomedievales. Un ejemplo es el manual “*Praktisches Handbuch der kirchlichen Baukunst*”, de Georg Heckner, que sostenía:

“Los estilos existentes son más que suficientes para construir y decorar una iglesia (...). No hay por qué buscar un nuevo estilo... Encontrarlo sería tan imposible como lo es encontrar un *perpetuum movile*.” (Schnell, 1974, 7).

¹⁶ Traducido en 1974 por Antonio Gómez-Moriana en versión reducida editada por Schnell & Steiner Editores. Munich-Zurich. 1974.

Incluso las máximas autoridades del episcopado alemán se manifestaron expresamente a favor de las fuentes medievales y en contra de cualquier tipo de innovación ajena a la tradición. Fue así que el mismo Cardenal de Colonia, Antonius Firscher, llegó a ordenar:

“Las nuevas iglesias se construirán sólo en estilo románico o gótico, o bien en el llamado estilo de transición. En nuestras provincias es de recomendar sobre todo el estilo gótico. El último tiempo se nota una tendencia en los arquitectos a emplear nuevos estilos, incluso los modernos. En lo sucesivo no se permitirán tales construcciones.” (Schnell, 1974, 7).

La arquitectura neogótica alemana se desarrolló con el impulso de las mismas tendencias que se dieron previamente en Inglaterra y en Francia. Se dice que la primera iglesia neogótica inglesa fue la de San Lucas en Chelsea en 1820, aunque buena parte de la historiografía considera que el gótico inglés se dio con cierta continuidad a través del tiempo desde su origen medieval, de forma tal que no habría habido nunca un agotamiento del gótico medieval inglés; por lo tanto, el neogótico decimonónico no fue percibido en Inglaterra como un retorno a un pasado olvidado como sucedió en Francia y Alemania. En este último país, las influencias del neogótico del siglo XIX vinieron de Inglaterra a través de la obra de Pugin, y de Francia a partir de Viollet-Le-Duc.

A principios del siglo XX ya se comenzaba a criticar lo que se llamaba el “carnaval arquitectónico”, y las obras que habían culminado con la catedral de Colonia en 1880 fueron el principal blanco de esas críticas. También se empezaba a cuestionar el eclecticismo, porque se limitaba a combinar elementos neogóticos con neorrománicos en un llamado “estilo de transición” alemán. Este concepto bien podría tener su equivalente, en nuestro medio, en lo que hemos dado en llamar, en la presente investigación, el “neorrománico ecléctico” de Ernesto Vespignani.

Un ejemplo de los ataques al historicismo neogótico es la saga contra los campanarios que emprendió la Revista *Christliches Kunstblatt* en varios artículos publicados entre 1905 y 1908. Los articulistas se preguntaban:

“¿Por cuánto tiempo tendremos que soportar aún las arrogantes torres de nuestras iglesias?” (1905, pg. 40).

“¿Necesitan las iglesias protestantes de las grandes ciudades todavía hoy una costosa torre?” (1906, pg. 7).

La industrialización europea amplió las ciudades, creando numerosos suburbios que requerían sus propias iglesias parroquiales a escala más reducida, acorde con la población de cada uno de estos numerosos pero pequeños barrios periféricos. La geometrización y simplificación de las formas

del arte románico en todas sus expresiones (arquitectura, pintura y escultura), resultaron más económicas y eficaces para encontrar un punto intermedio entre la revolución vanguardista y las lógicas resistencias de comitentes como la iglesia católica o las diversas corrientes del protestantismo alemán.

Es posible esquematizar dos etapas en relación con la llegada de las vanguardias a Alemania; una primera etapa de transición en donde se pone en cuestión la retórica historicista y prevalecen más textos teóricos que obras concretas, y una segunda de efectiva ejecución de obras de vanguardia en donde las tendencias neorrománicas se combinan con las vanguardias del racionalismo y el expresionismo alemán. Estas dos etapas de transición teórica y de realización práctica, podrían ser comparadas con las que propusimos en el desarrollo de esta tesis en la Argentina: neorrománico ecléctico y neorrománico sintético.

A) Etapa de transición teórica (1900-1918)

1.- Crítica al historicismo “paralizador”

A fines del siglo XIX surgió en Alemania una fuerte tendencia hacia la renovación litúrgica que tuvo su origen en Francia con el impulso del abad benedictino Prosper Guéranger de Solesmes. El carácter multinacional de una congregación como la benedictina amplió ese impulso renovador a los monasterios belgas y alemanes. En 1884, otro benedictino germánico, Anselm Schott, tradujo un misal para los laicos alemanes que en la Alemania de entreguerras ascendió a seis millones y medio de copias, según reseña Hugo Schnell, (1974, 8).

En 1906 se celebró en la ciudad de Dresde la III Exposición de Arte de Alemania. Fue allí donde surgió el primer manifiesto contra la imitación de estilos del pasado. La Junta organizadora publicó un catálogo de obras con una parte dedicada al arte cristiano, y en cuya introducción manifiesta:

“Los cambios de gusto en el arte cristiano de todos los siglos han sido siempre tan vívidos, que se puede precisar perfectamente el momento en que comienzan; ¿por qué hemos de ser nosotros los únicos que no podemos disfrutar de esa libertad del espíritu eclesial? ¿Tendremos que permanecer para siempre en el prejuicio de que una obra moderna no puede tomar perfil de iglesia tanto como la imitación de una obra románica o gótica?” (Schnell, 1974, 7-8).

2.- Nuevos materiales de construcción: hierro y hormigón

Los nuevos materiales de construcción como el hierro fundido y el hormigón armado comienzan a dejarse ver como elementos estructurales, pero también ornamentales en las iglesias. Los célebres casos franceses de las iglesias de

Saint Jean de Montmatre (1894-1904), diseñada por Anatole de Baudot (1894-1901) y Paul Cottancin (1865- 1928), y *Notre Dame du Travail* (1897-1902), de Jules-Godefroy Astruc (1862-1955), serán tomados como modelos tecnológicos. En el primer caso, la estética está vinculada al *art nouveau*, pero en el segundo caso el exterior de la iglesia es netamente neorrománico.

En Alemania, la iglesia militar de Ulm (1906-1908), de Theodor Fischer (1862-1938), será de las primeras grandes iglesias protestantes de hormigón armado con buena aceptación de la prensa especializada de la época, como el periódico *Christliches Kunstblatt*:

“La arquitectura eclesial protestante parece acelerar la adopción de las nuevas construcciones de gran alcance, capaces de crear sin soportes un tal recinto (dotado de unidad, visualidad y buena acústica).” (Schnell, 1974, 7-8).

Luego se construirán iglesias católicas e incluso templos judíos con la misma tecnología como, por ejemplo, la iglesia católica de San Ruperto en Munich (1901-1903), del arquitecto Gabriel Seidl (1848-1913), y la nueva sinagoga de Augsburgo (1914-1917), de Fritz Landauer (1883-1968), con cúpula de hormigón.

3.- Nueva concepción del espacio interior: hacia la centralidad

También surge una nueva concepción del espacio interior en plantas en donde aparece la influencia de la centralidad calvinista. Frente a la iglesia tradicional de planta basilical o de cruz latina, fuertemente jerárquica, se presenta la alternativa de presentar la práctica litúrgica más cerca de los laicos asistentes al culto. La iglesia calvinista de Osnabruck (1892), de Karl Doflein (1852-1944), de ordenamiento rectangular frontal de la feligresía (y no rectangular basilical), puede ser tomado como un ejemplo representativo. En 1910, el periódico cristiano *Christliches Kunstblatt* publicaba un artículo firmado por Paul Brathe, quien testimoniaba al respecto:

“Por todos los medios se intenta un acercamiento de la comunidad al lugar del culto. La disposición del púlpito, altar y órgano se deja a la libertad de cada comunidad. Por mi parte quisiera sólo recomendar con insistencia tras mis numerosas experiencias: el púlpito debe colocarse lo más cerca posible de los fieles... Cada metro de distancia exterior nos aleja el doble interiormente... Y si la cuestión del carácter total del interior del templo se plantea entre los extremos ‘intimidad’ o ‘monumentalidad’ (cosa que no debiera ocurrir) entonces diré con Sulze que es preferible renunciar a ésta, no a aquélla.” (Schnell, 1974, 13).

A partir de la década de 1910, se desarrollaron en Alemania diversas exposiciones de arte sacro tendientes a promover el espacio central y el acercamiento entre el clero y la comunidad laica. En 1906 se celebró el Segundo Congreso de Arte Sacro en Dresde; en 1911 tuvo lugar la Exposición de Arte Sacro Antiguo y Moderno en el *Königliches Landersgewerbe-Museum* de la ciudad de Stuttgart, y en 1914 la primera exposición de la Asociación de Artistas en Colonia. El lema de esta reunión fue:

“autenticidad, funcionalidad, solidez, calidad y belleza de material y de formas”. (Citado por Schnell, 1974, 13).

4.- El neorrománico como estilo funcional

Así como durante el siglo XIX el gótico será la fuente estilística más apreciada, a principios del XX se preferirá el románico por su mayor funcionalidad y flexibilidad para adaptarse a los cambios litúrgicos planteados a partir de las corrientes renovadoras de principios del siglo XX en Francia y Alemania.

Citemos apenas dos casos entre los numerosos templos neorrománicos de la Alemania de inicios de siglo: La *Rosenkranzkirche* (1899-1900), en Berlín-Steglitz, de Christoph Hehl (1847-19119), y la iglesia de St. Maximilian (1892-1908), en Munich, de Heinrich von Schmidt (1850-1928). En el primer caso, el aspecto exterior ofrece sólidos muros revestidos de ladrillo rojo, y en el último se descartó un primer proyecto neogótico por costoso y se pasó a un proyecto definitivo neorrománico por resultar más barato y acorde con la tendencia austera del clero. Años más tarde, en Buenos Aires, se presentarán similares cambios en la iglesia de la Medalla Milagrosa de Carlos C. Massa, con el cardenal Santiago Copello vetando un primer proyecto neogótico para aprobar el neorrománico que finalmente se inauguró como describiremos en las conclusiones (Manzi-Grau Dieckmann, 2004).

5.- Iglesias de fábrica

El proyecto de la iglesia protestante de Hagen-Whringhausen (1906), en Westfalia, del célebre Peter Behrens (1868-1940), considera elementos estandarizados y prefabricados en lugar de los elementos a medida y artesanales de las iglesias decimonónicas. Si bien el proyecto no se llevó a cabo, se observa una apariencia interior que más se parece a una nave industrial que a una iglesia: interior cúbico, plano rectangular y planta libre de columnas, y ausencia total de decoración más allá de un artesonado de casetones cuadrados.

En síntesis, a fines del siglo XIX y durante los primeros años del XX, el neorrománico le ganaba al neogótico en la góndola del supermercado de los estilos del eclecticismo decimonónico. Se prefería la solidez material y la discreción abstracta del románico frente a la fragilidad y expresividad figurativa

del gótico. No eran épocas de vanguardia, pero los gustos de la época proponían edificios de un neorrománico no depurado aún sino ecléctico, puesto que contenía algunos rasgos goticistas en cuanto a la directriz vertical y otros rasgos bizantinos en cuanto a la decoración interior.

B) Vanguardia neorrománica sintética (1918-1933)

La Alemania de entreguerras fue tan conflictiva política y socialmente como rica en todo tipo de manifestaciones de vanguardias en el ámbito de las artes plásticas, el teatro, la literatura y el diseño. En el campo particular de la arquitectura religiosa, también fueron cinco lustros de audacia y creatividad que se adelantaron en medio siglo a tendencias que recién se difundirían en la iglesia católica luego del Concilio Vaticano II. Numerosos congresos y exposiciones de arte religioso se desarrollaron en la época con nutrida asistencia de público y debates de los arquitectos y artistas más destacados.

También fue una época de crecimiento de la prensa especializada, tanto en diversidad de publicaciones como en cantidad de ejemplares impresos. El debate arquitectónico, estético y teológico fue apasionado entre tradicionalistas en retroceso y partidarios de las nuevas vanguardias en crecimiento. Entre 1928 y 1932 se dio el auge de iglesias prismáticas revestidas de ladrillo que podríamos calificar de “neorrománicas sintéticas”.

La vanguardia expresionista tomaba como fuente estilística -más que la tradición clásica-, el medioevo románico. Iglesias sin ornamento exterior alguno y con una textura de ladrillos cocido comienzan a crecer por los suburbios de las grandes concentraciones urbanas. Desde afuera, las iglesias parecían más naves fabriles con campanarios como grandes chimeneas, y los espacios interiores se asemejaban más a recintos para alojar grandes maquinarias que para albergar feligreses. En numerosos casos, la retórica de los textos que se presentaban en congresos y exposiciones parecía contradecir los resultados concretos. Algunos articulistas de las revistas religiosas de la época atacaban a los campanarios, a las iglesias monumentales y eclécticas, y abogaban por una mayor sencillez y modestia. Sin embargo, los resultados distaban de ofrecer - en la mayoría de los casos-, espacios para la oración íntima y escala humana.

Si bien las iglesias edificadas ya no eran los grandes monumentos del historicismo denostado, se convirtieron en otro tipo de monumentos abstractos y mudos de ornamentación y aberturas. Las iglesias parecían carcazas de grandes maquinarias o fábricas que en lugar de alojar obreros, los domingos abrigaban feligreses que tal vez pertenecían a esa misma clase proletaria que durante los días de semana pasaban la mayor parte de sus vidas dentro de entornos fabriles.

Un fenómeno inédito fue el acercamiento de ideas estéticas y prácticas litúrgicas entre católicos y distintas corrientes del protestantismo. Incluso se

llegaron a organizar muestras conjuntas entre católicos y protestantes, como la exposición de arte cristiano de Stuttgart de 1930, donde se mostraban nuevas propuestas de iglesias protestantes, católicas e incluso de sinagogas judías; en la exposición de Essen de 1932, artistas católicos y protestantes expusieron en conjunto. Surgió, entonces, una fiebre constructiva que tenía interés tanto en reconstruir iglesias perdidas en la guerra del '14 como de innovar con construcciones revolucionarias.

Durante los primeros meses de Adolf Hitler (1889-1945) en el poder, todavía se organizaban eventos artísticos ecuménicos y algunas obras seguían en ejecución, hasta que en 1935 se cerró en Munich la *Galerie für christliche Kunst* (Galería de Arte Cristiano). Más tarde, en 1937, el gobierno prohibiría la construcción de edificios que superaran los 60.000 marcos, y el empleo de hierro en arquitectura. Según Schnell (1974, 38), a principios de 1940 las publicaciones de arte religioso cesaron y se detuvo la construcción de iglesias. Las características de ese breve período de 15 años entre 1918 y 1933, se pueden esquematizar en los siguientes aspectos:

1.- Contra la industrialización de la artesanía

Puede parecer contradictorio que en una época en donde se vivía una euforia industrial que incluía las iglesias diseñadas con materiales y accesorios prefabricados, haya surgido una reacción contra la industrialización. En realidad se trataba de un rechazo hacia lo que se consideraba estandarización y reproducción seriada de imágenes escultóricas y de elementos decorativos que pretendían ser producto de la artesanía tradicional. El artista suizo Alexandre Cingria (1879-1945), definió el rechazo de fórmulas académicas reproducidas *ad infinitum* en su lucha contra

“los rostros de los santos que se asemejan a los maniqués de los escaparates de los almacenes de confecciones... Y en tales iglesias todo está concebido por el mismo estilo: altares de yeso, fabricados en serie... ¿Quién podrá reconocer el fervor masculino de San Antonio de Padua en ese santurrón enorme y refinadísimo que se alza por encima de los cepillos de nuestras iglesias?”
(Citado por Schnell, 1974, 33).

Quienes luchaban contra la esquematización de las imágenes y la decoración, eran asimismo partícipes de la unión del arte contemporáneo con el arte religioso y de la fusión de las tendencias del diseño con las del arte. En el campo de la enseñanza, la institución más representativa de estas ideas fue la Bauhaus.

2.- Autenticidad en los materiales

Las experiencias francesas de construir con nuevos materiales y exhibirlos sin disimulo alguno, también caló profundo en la arquitectura alemana de la época. Todo material es legítimo mientras no se lo oculte. Fritz Höger, por ejemplo, recupera el ladrillo tradicional y lo deja visible, encabezando una tendencia generalizada a partir de 1928 en Alemania. Höger construye -en hormigón armado pero con revestimiento exterior de ladrillo visto-, la iglesia evangélica de Berlín-Wilmersdorf (1933), con campanario independiente. Se decía que el edificio religioso no debía cumplir sólo una función práctica para el desarrollo de la liturgia, sino que se debía privilegiar el alto valor simbólico del templo. De allí el campanario como monumento en sí mismo y ladrillo como componente estructural del edificio y elemento decorativo abstracto, pero también por su carga simbólica y emocional frente a la frialdad de las “máquinas de habitar” racionalistas:

“El ladrillo es el primer material creado por el dominio de la inteligencia humana sobre los cuatro elementos: tierra, aire, agua y fuego. Ese material, tan dócil y humano –en el que el barro, tras laborioso amasado, hábil moldeo y paciente secado, se hizo piedra al calor de un fuego penosamente encendido- presenta ya características y morfología, en sus fábricas, netamente específicas y totalmente diferentes de las piedras naturales. Una de ellas es la de proceder de una fabricación en serie; todos los ladrillos de un tipo han de ser iguales; y el número de tipos, forzosamente reducido.” (Torroja Miret, 2010, 39).

El citado Fritz Höger es el autor expresionista que más difusión tuvo en la Argentina, especialmente a través de la Revista de Arquitectura. Su capilla del cementerio protestante de Delmenhorst (1928) es otro ejemplo en ladrillo cocido. Se trata de un pequeño templo de planta salón de planta rectangular y angostísimas ventanas aspilleras rectangulares.

La Iglesia católica de San Bonifatius (1925-1927) de M. Weber en Francfort-Sachsenhausen, está conformada por cuatro grandes volúmenes revestidos en ladrillo y aventanamientos tan angostos como ventanas aspilleras románicas. Antecede al ingreso una escalinata. La nave principal está hundida entre dos grandes volúmenes laterales y simétricos. Tiene un gran campanario único hacia el ábside, con un reloj y coronamiento piramidal.

La iglesia de San Anton (1927), en Basilea, de Karl Moser (1860-1936), fue la primera del país construida en hormigón armado. Su planta conforma un gran rectángulo de 60 x 22 metros, y su nave tiene una altura de 22 metros. Ofrece un elevado campanario a manera de torre industrial.

Otto Bartning (1883-1959), uno de los autores más representativos de esta época, utiliza cubiertas de acero que deja visible en sus iglesias en su lucha por la autenticidad de los materiales constructivos, como una manera simbólica de instalar una equivalente autenticidad en el acto litúrgico y, en definitiva, en la expresión de la fe. Su templo Pressa-Kirche -presentada en la Exposición de Colonia de 1928- es la primera iglesia construida en acero con vidrieras en color. Autor de numerosas iglesias en la Alemania de entreguerras, también fue un teórico que materializó sus ideas en artículos y libros.

Su obra "Vom neuen Kirchenbau" (1919), publica 30 croquis que expresan sus ideas arquitectónicas y su pensamiento queda en evidencia en el siguiente fragmento:

"Allí, donde entre nosotros se ocultaba (antes de 1914) el rostro profano del lugar de la predicación mediante la máscara simbólico-sagrada inauténtica de una iglesia protestante edificada en estilo neo-románico o neogótico; donde una monumental torre de sillería imitaba ridículamente un éxtasis ya muerto, y recintos tenebrosos creaban un falso ambiente sagrado...; allí se elevó nuestro ataque... no sólo contra la falta de autenticidad artística, sino sobre todo contra el 'ambiente'; con tanta más fuerza, por cuanto sentíamos que con medios falsos y superficiales se nos intentaba dar lo que nos habíamos negado con tanta fuerza como lo habíamos deseado de un modo inconsciente en nuestro interior." (Citado por Schnell, 1974, 33).

Bartning construyó 125 iglesias en ocho países europeos, bajo la concepción de que cada iglesia sea:

"como la confrontación palpable con el espacio infinito e inaccesible, por cuanto cada iglesia no sólo encierra un trozo de tal espacio, sino que además lo hace perceptible al ponerlo de manifiesto en un todo cerrado y armónico". (Schnell, 1974, 34).

Bartning influyó en el campo de la educación, dado que Walter Gropius adoptó algunos de sus criterios pedagógicos para aplicar en la Bauhaus. Bartning también desarrolló viviendas particulares y continuó trabajando incluso bajo la Alemania de Hitler a pesar de haber formado parte de la vanguardia expresionista. En la posguerra, durante la reconstrucción alemana, se dedicó a la urbanística.

3.- Espacio Interior íntimo

Así como Bartning se destacó del lado protestante, Johannes van Acken (1879-1937), lo hizo por parte del catolicismo. En 1922 difundió su manifiesto sobre "*Christozentrische Kirhenkunst. Ein Entwurf zum litugischen Gesamtkunsterk*"

(“Arte eclesial cristocéntrico. Proyecto de una concepción unitaria del arte litúrgico”). En este escrito expresaba:

“Si se dejase de una vez de copiar el ‘puro’ estilo gótico, o románico o barroco. Si al fin aprendiésemos a edificar siempre y en todas partes con un criterio de veracidad... Lo que intentamos es, en una palabra: el altar, en cuanto ‘cristo místico’, tiene que constituirse en punto central y en norma que regule la configuración total de las iglesias.” (Schnell, 1974, 34).

El énfasis estuvo puesto en un espacio interior sagrado, íntimo y más profundo que el monumentalismo exterior superficial del neogótico o neorrománico no podía expresar. La consigna fue evitar la máscara neomedieval. Así como Böhm propuso bóvedas parabólicas y fachadas encaladas, van Acken diseñó plantas centrales desde un punto de vista práctico y también teórico.

4.- Contra la planta basilical y latina y por la planta central

En la busca de una ruptura contra la jerarquización horizontal de la planta basilical que sentenciaba que el espacio más profundo y más cercano al presbiterio y al ábside era de mayor jerarquía, se renovaron las plantas con una diversidad de formas rectangulares, circulares, poligonales, octogonales, en “T”, en “L”, en abanico, etc. El espacio unitario luterano influyó en el diseño interior de iglesias católicas. De las 125 iglesias que diseñó Otto Bartning, la gran mayoría eran protestantes, con una gran diversidad de plantas. En la época se hablaba de promover el “Cristo-centrismo”, otorgándole importancia al altar en un espacio central y no en el fondo del salón en el presbiterio como lo dictaba la propuesta tradicional. Johannes van Acken, desde el lado católico que se proponía retornar al templo cuyo objetivo principal es la celebración de la misa, creó el concepto de “*Mebopferkirche*”, que significaba:

“Iglesia-para-la-celebración-del-sacrificio-de-la-Misa”.

Por lo tanto, la iglesia debía suprimir toda barrera arquitectónica y visual que impidiera el vínculo entre el presbítero y la feligresía. Había que dar prioridad a Cristo por sobre el panteón de santos secundarios, y el altar debía estar libre de ornamentos y elementos arquitectónicos auxiliares que le hicieran perder el rol protagónico que debía tener el sacrificio de la misa.

5.- Contra la escala colosal

Se pedía volver a edificar iglesias para pequeñas comunidades locales evitando las de impersonal escala monumental donde no reinaba un sentimiento de pertenencia del creyente hacia su parroquia. La iglesia debía ser un edificio que surgiera de la fe, y no un muestrario de estilos. Las iglesias de barrio eran más necesarias que las de escala nacional. Los resultados concretos de este pedido no siempre coincidieron con las aspiraciones. Se

había abandonado el frío monumentalismo historicista pero, según nuestro parecer, empezaron a surgir iglesias de otro tipo de monumentalismo, vinculado más a una estética industrial y abstracta, pero que tenía una frialdad equivalente a las que imitaban estilos del pasado.

6.- Formas geométricas básicas

Hans Soeder (1891-1962), en la exposición de Essen de 1932 propuso iglesias basadas en formas simples. Bartning, iglesias cubiformes y circulares con formas orgánicas, plantas circulares y curvas. En cuanto a formas geométricas puras, sus obras más destacadas son la iglesia de la Resurrección de Essen (1929-30), y la iglesia protestante de Sertnkirce (1928). Aunque sus plantas circulares nada tengan que ver con las iglesias de la época de Massa que se edificaron en la Argentina, su influencia tendrá impacto en Buenos Aires tardíamente, luego de las décadas de 1970 y 1980. Para Soeder, los volúmenes simples de la arquitectura se relacionan más con las posturas humanas y con el lenguaje del cuerpo. La esfera, el cubo, el cilindro, el paralelepípedo, responden a distintas posturas espirituales y corporales.

7.- Influencia de la Nueva Teología

Tanto teólogos católicos como protestantes proponían recuperar el culto original y una liturgia que recuperara el sentimiento comunitario. En el campo de la arquitectura, el teórico Rudolf Schwarz (1897-1961), arquitecto y estrecho colaborador del teólogo católico Romano Guardini (1885-1968), publicaba su primera crítica en la publicación *Die Schildgenossen* bajo el título *Über Baukunst*:

“Sólo hay verdadero arte arquitectónico allí donde la vida se supera a sí misma para alcanzar la plenitud de una realidad superior (...). Construir significa también fundamentar una relación con el contorno... El arte de la construcción radica en una fuerza originaria... en el fenómeno de la creación de un orden... Tiende a la universalidad y quiere abarcar todo lo vivo... Sólo una arquitectura capaz de comprender la plenitud de las cosas y la plenitud de Dios es auténtico arte arquitectónico, esta es la característica de la arquitectura sacra... Es necesario convencerse de la sobrenaturalidad del Reino de Dios. Las cosas cambian su sustancialidad en contacto con Él mismo. Aquí radica la diferencia entre el arte cristiano y cualquier otro arte. El arte cristiano no es cuestión de formas.” (Citado por Schnell, 1974, 35).

Schwartz tomaría un gran protagonismo durante la segunda posguerra en la reconstrucción de numerosas iglesias en Alemania y promoviendo una espacialidad íntima, central y abstracta.

8.- Expresionismo y no Racionalismo

En la “Exposición del Arte Cristiano Nuevo” de 1922 se propuso revalorizar el lenguaje simbólico y no caer en el funcionalismo de la Bauhaus. El mismo Fritz Höger declaraba en una publicación argentina refiriéndose a su Chilehaus y manifestándose en contra de la “intolerable y horrible monotonía” del racionalismo imperante:

“Aclarar quiere decir simplificar, volver a los hechos, volver a lo elemental; pero esto es fácilmente muy mal interpretado por los ignorantes y en especial por los imitadores, resultando así un exceso de lo sencillo, hasta cierto punto una manía de lo sencillo. Esta se vuelve hueca, falta de carácter y de vida, en contra de la real grandeza, porque se la aplica tan sin razón a las obras como antaño a lo superfluo.” (Revista de Arquitectura n. 87, marzo 1928, pg. 114).

Tal vez el arquitecto más destacado por sus formas simbólicas sea Dominikus Bohm (1880-1955), cuyas primeras obras renovadoras por su simbolismo abstracto emergieron entre 1908 y 1919, pero que no se llegaron a ejecutar. Al principio proyectó iglesias con volúmenes prismáticos; luego se volcó a formas orgánicas. En Wriezen an der Oder proyecta, entre 1910 y 1911, una expresiva iglesia con grandes aberturas ojivales aunque con muros macizos y formas simplificadas que fueron publicados por la revista evangélica *Die Kirche*.

“Edificó Bohm en 1922 la iglesia de St. Peter und Paul en la aldea de Dettingen am Main. Esta parroquia católica se caracteriza por su claridad de líneas y distribución de los espacios. Las estrechas naves laterales, que ocultan sendos altares, sirven sólo de acceso a la nave central. Esta es más elevada y lleva una serie de ventanas triangulares altas que fueron después muy imitadas. (...) Los muros altos de la fachada están muy bien ordenados, alternando de un modo orgánico diversas franjas de piedra y una fila de ventanas en alto. Esta parroquia ha sido considerada como la primera iglesia moderna constituida en Alemania.” (Schnell, 1974, 39).

9.- Estética Neorrománica sintética

A continuación presentamos una serie de iglesias que conjugan elementos románicos con vanguardistas. Los elementos que evocan el románico con los sólidos muros revestidos en ladrillo o piedra, constituidos en su mayor parte por dos cuerpos principales que son la nave, de directriz horizontal maciza y casi sin aventanamientos, y la torre muy elevada, de marcada directriz vertical. El campanario luce como cuerpo independiente a la manera de las iglesias románicas de los Pirineos catalanes, pero se presentan como una chimenea

fabril. La nave adjunta suele asemejarse a una enorme factoría, pero de estética medieval. La vanguardia expresionista está presente en las formas geométricas texturadas y en el aspecto fabril del templo, poco visto con anterioridad en la tradicional tipología religiosa alemana.

Un primer ejemplo de iglesia de estética neorrománico sintética es la Gustav-Adolf-Kirche (1922-1928) de M. Elsaesser en Francfort-Niederursel. Tiene un gran campanario casi ciego de aventanamientos. Sólo en el coronamiento se abren pequeñas rajas a manera de respiraderos fabriles. Otro ejemplo es la iglesia católica de Hildegardkirche (1928-29), de A. Boblet en St. Ingbert, en Sarre. Se trata de un conjunto de volúmenes rectilíneos revestidos de ladrillo y muy pequeñas aberturas asperilladas ojivales. La presencia del muro es masiva y contundente frente a las ínfimas aberturas.

La Iglesia católica de Sankt Elisabeth (1930-31) de Theo Burlage, en Bremen-Hastedt (reconstruida diferente luego de 1945), es un conjunto de prismas con aventanamientos angostos. La curiosidad es que el campanario único es un prisma con dos ventanas aspilleras como cintas que van desde la base hasta el remate. La Iglesia católica de St. Heinrich (1927-29), de Michael Kurz en Bamberg, es una construcción de piedra de doble campanario simétrico y entradas gemelas con arquivoltas y arcos ojivales. Hans Herkommer (1887-1956), es uno de los arquitectos de vanguardia del expresionismo que construye iglesias de gran monumentalidad inspiradas en fuentes del románico. Un ejemplo es la Iglesia católica de Frauenfriedenskirche (1927), en Francfort. Se trata de un cuerpo principal de planta rectangular de directriz horizontal que contrasta con otro volumen prismático de directriz vertical que constituye la fachada. El frente es un volumen que integra al parecer el campanario y tiene un pórtico de tres elevados arcos de medio punto. El revestimiento en ladrillo con muy pequeños vanos, conforma un macizo bloque.

La Iglesia católica de St. Marien (1927-28), de E. Fahrenkamp en Mülheim/Ruhr, está revestida en ladrillo y conformada por volúmenes cúbicos de donde sobresale el campanario único. Como cuerpo aparte se diseñó un bautisterio de planta circular y cuerpo cilíndrico coronado por un tejado cónico con linterna. El proyecto (no realizado) de la Iglesia calvinista (1927) del arq. H. Tessenow en Karlshafen es un simple volumen prismático cubierto de ladrillo y con un campanario único. El proyecto ganador del concurso de Connewitz para una iglesia conmemorativa de la guerra (1927) de A. Muesmann, parece una planta fabril por su volumen compacto, del que apenas sobresale un campanario único. Como cuerpo aparte figura un cubo que podría ser un bautisterio.

La iglesia protestante de Petr-Nikolai-Kirche (1930) de Pinno y Grund en Dortmund, parece un edificio de la Bauhaus con su fachada reticulada en vidrio. Otra iglesia protestante destacada es la Ansgarkirche (1930), de

Geissler y Wilkening, en Hamburgo-Langenhorn. Se trata de dos cuerpos principales que consisten en la nave y el campanario independiente. Ambos están revestidos de ladrillo y prácticamente ciegos de aberturas, excepto el acceso al templo y un aventanamiento hacia la cúspide del campanario. La iglesia protestante de Matthäikirche (1932), de Karl Wach y Hch. Rosskotten en Düsseldorf, consiste en un conjunto de volúmenes macizos revestidos de ladrillo en donde el campanario autónomo, dado su gran tamaño, parece un edificio de departamentos, aunque con aberturas mínimas.

La iglesia católica de Paulus-Thaddäus-Kirche (1932-33), de J. Kamps en Billstedt, Hamburgo, es de ladrillo holandés cocido y está conformado por un conjunto de volúmenes rectilíneos abstractos revestidos de ladrillo y en donde la única forma curva es el ábside. La iglesia protestante en Wohltorf, Sachsenwald (1930) de Karl Bensele y J. Kamps, consiste en dos cuerpos prismáticos revestidos de ladrillo con aberturas que parecen de una fábrica más que de una iglesia. La iglesia protestante de Bugenhagenkirche (1928) en Hamburgo-Westbarmbek de Emil Heynen, está constituida por tres cuerpos cúbicos, el campanario o torre monumental, el pronao que conforma una fachada rectilínea horizontal, y detrás la nave igualmente cúbica. Como originalidad, tiene un centro parroquial debajo del templo y está realizada en ladrillo recocido. El último ejemplo que exponemos es la Iglesia protestante de Colonia-Zollstock (1931), de Th. Merrill, constituida por dos volúmenes simples: la nave con un acceso con un arco de medio punto y la elevada torre.

Varias de estas iglesias fueron destruidas durante los bombardeos aliados de la segunda guerra mundial, y la mayoría reconstruidas en los años '60. Sin embargo, otros ejemplos destruidos por las bombas no fueron reconstruidos o fueron modificados sustancialmente en su proyecto original, careciendo de relevancia para nuestro estudio, excepto si acudimos a los planos o documentos originales que no siempre se conservaron para su análisis.

La estética de los proyectos originales de la mayoría de las iglesias alemanas que describimos tienen algunos puntos en común con el período que denominamos “neorrománico sintético” en la Argentina, en especial en relación con la apariencia exterior sólida y la tendencia a los módulos simples, texturados en ladrillo y de evidentes referencias al románico medieval. Sin embargo, si entramos a estas iglesias alemanas de entreguerras, tanto las plantas como la decoración y los materiales utilizados difieren netamente de las iglesias argentinas del mismo período. Las iglesias expresionistas alemanas fueron revolucionarias en cuanto a la gran variedad de plantas ovales, circulares, elípticas, horizontales y poligonales. En cambio, las iglesias neorrománicas sintéticas de los '30 en Buenos Aires suelen ofrecer sólo dos tipos de plantas tradicionales al medioevo: la forma basilical y la de cruz latina.

10.4 LA ARQUITECTURA CIVIL ARGENTINA EN LA ÉPOCA DE MASSA

Como señaláramos con anterioridad, el período de mayor productividad de Carlos C. Massa se extiende durante toda la década del 1930, para comenzar a declinar en la segunda mitad de los '40. Abarca entonces la primera mitad de la gestión del arzobispado de Buenos Aires bajo la gestión del cardenal Copello, y la totalidad de la etapa política que se ha dado en llamar “Década Infame”.

En términos políticos, la obra religiosa de Massa se inicia a principios de los años '30 luego de la llegada al poder de José Félix Uriburu (1930-1932), abarca los períodos presidenciales de Agustín P. Justo (1932-1938), Roberto M. Ortiz (1938-1942) y Ramón S. Castillo (1942-1943), y los años del golpe (1943-1945), para comenzar a declinar con la llegada del peronismo en 1946. A mediados de los '50, Massa cesa su actividad como arquitecto.

En el ámbito público podemos identificar algunas tipologías que adquieren cierta nitidez y presentan ciertas analogías con las fuentes estilísticas de Carlos Ciríaco Massa en sus edificios de corte religioso del mismo período.

La obra pública durante la llamada “Década Infame”

Agustín P. Justo asumió el poder luego de una controvertida campaña electoral, apoyado por su predecesor, José Félix Uriburu. El contexto económico internacional padecía las consecuencias de la crisis económica internacional de 1929. Baste citar la caída del comercio exterior argentino: en 1929 era de 1.815 millones de pesos oro, y en 1932 de 934. Las exportaciones del país habían caído a la mitad: de 1.000 millones de pesos en 1929, pasaron a 500 millones en 1932 (Fraga, 1993, 268).

Como respuesta a la crisis económica mundial, los Estados Unidos y Europa aplicaron políticas intervencionistas de la economía, influidas por economistas como John Maynard Keynes (1883-1946). Por ejemplo, la primera presidencia de Franklin D. Roosevelt aplicaría un plan en el cual la obra pública sería la estrategia para estimular la demanda en la economía y reducir las tasas de desempleo.

El gobierno de Justo no fue ajeno a estas tendencias, y promovió el crecimiento de la burocracia estatal con numerosos órganos de control e intervención. Bajo su gestión fueron creados numerosos organismos reguladores de la economía tan amplios como el Banco Central (1935), la Junta Nacional de Carnes (1934), la Junta Nacional de Granos (1933) y otros tan minuciosos como la Junta Nacional de la Yerba Mate (1933) y la Junta Nacional del Algodón (1934), entre otros 46 organismos estatales (Rapoport, 2000, citado por Novick, 2008, pgs. 333-373). Justo desarrolló, además, un amplio plan de obras públicas que cambiarían la estructura vial y edilicia del

Estado nacional, que a su vez albergaría el crecimiento de la administración pública (Oria, 1944).

Justo acompañó al desarrollo de las instituciones castrenses con un inédito crecimiento de la infraestructura edilicia en cantidad de metros cuadrados y en calidad de los mismos. Los grandes edificios que aún hoy representan la corporación militar fueron erigidos bajo su mandato, tales como el Ministerio de Guerra, el Colegio Militar de la Nación de El Palomar, el Hospital Militar Central en el barrio de Palermo, e innumerables sedes de regimientos, escuelas de las diversas armas y barrios militares.

Prejuicios descalificatorios -análogos a los que calificaron de “anodina” la obra de Massa-, desalentaron los estudios históricos y críticos de este importante período. Baste citar al crítico Federico Ortiz (1999, 173 y 183), encargado de abordar el período de la arquitectura de Justo en los volúmenes de historia de la arquitectura argentina editados por la Academia Nacional de Bellas Artes, quien para calificar la arquitectura del justismo sentencia, entre otras reflexiones lapidarias, expresiones del tipo:

“Entre lo poco elogiabile de la enorme cantidad de metros cuadrados que el sector público construyó entre 1935 y 1945...”, o “tan insustanciales y tan faltas de distinción...” (Ortiz, 1999, 176 y 183).

Las críticas de Ortiz se asemejan a las que Bruno Zevi aplicó a la arquitectura de Estado del período fascista en Italia:

“Todo esto [el Neoclasicismo sintético fascista] no interesaría a nuestra historia que, como toda historia del arte, considera pocas obras de pocos artistas y deja de lado la producción cuantitativa de los oportunistas de todo tiempo y país.” (Zevi, 1957, 266).

La doble profesión de militar e ingeniero civil del presidente Justo y su anterior gestión como ministro interino de obras públicas, influyeron en su interés por el desarrollo constructivo. Además, en la década del '30 las teorías keynesianas estimularon el desarrollo de la burocracia estatal, que requirió de infraestructura edilicia adecuada. Por otra parte, los grandes emprendimientos civiles fueron tomados como estrategia para reducir el desempleo.

La Dirección General de Arquitectura dependiente del Ministerio de Obras Públicas recibió un importante incremento presupuestario que pasó de poco más de 6 millones en 1932 a casi 30 millones en 1936, y en los mismos períodos los proyectos edilicios crecieron de 260 a 542 (Poder Ejecutivo Nacional, 1938 a).

Fue así que en pocos más de un lustro se cambió el escenario arquitectónico argentino. Aún hoy, a más de setenta años del período, un gran porcentaje de las obras más representativas del poder estatal corresponden a ese período.

El listado es extenso, pero podemos citar como ejemplos representativos de la obra pública el trazado de las rutas nacionales 2, 3, 7, 8, 9, 12 y 14, y la inauguración de las avenidas General Paz, Nueve de Julio y Juan B. Justo luego del entubado del arroyo Maldonado. Como ejemplo del crecimiento de la obra pública en el país, Rosendo Fraga, uno de los pocos historiadores interesados en la obra de Justo, señala:

“En 1932, al asumir Justo, el país tenía sólo 2.000 kilómetros de caminos de tránsito permanente, y al finalizar el mandato eran 30.000, habiéndose multiplicado por 15 la red caminera. Los 100 kilómetros de camino pavimentado se elevan a casi 10.000 entre concreto y asfalto.” (Fraga, 1993, 304).

Asimismo, los monumentos de mayor impacto nacional corresponden a esta etapa, como el Obelisco de Buenos Aires, la aprobación del proyecto del Monumento a la Bandera de Rosario y el Monumento a la Conquista del Desierto de Choele Choele. También se inauguraron varios de los monumentos diseñados por el escultor José Fioravanti en Buenos Aires con el concurso del arquitecto Alejandro Bustillo, como por ejemplo los monumentos a Nicolás Avellaneda, Simón Bolívar y Roque Sáenz Peña.

Y, por supuesto, se construyeron los edificios más representativos del Estado nacional, como los ministerios de Hacienda, la Caja de Ahorro Postal, el Banco Hipotecario Nacional, el Banco de la Nación Argentina, el Ministerio de Guerra y el proyecto de Ministerio de Marina, entre multitud de grandes emprendimientos.

Conviene adentrarnos en las tendencias estilísticas de la arquitectura civil del período del presidente Justo por haber sido desarrollada en forma sincrónica al período más activo de Carlos Massa (1932-1940), y de este modo se podrán observar las referidas analogías con sus edificios religiosos.

Tendencias estilísticas de la arquitectura de Estado en el período (1930-1945)

Tomando en cuenta las obras más representativas desarrolladas bajo la presidencia de Justo, podemos esquematizar seis tendencias a riesgo de dejar afuera ejemplos residuales. Estas tendencias, más que mostrar una vertiente estilística única, tenían en común la escala colosal y la intención monumental que privilegia el símbolo sobre la funcionalidad. Como refiere el historiador Federico Ortiz, el monumentalismo es una cuestión de escala más que de estilo:

“Aquellos años entre 1936 y 1945 en que la Argentina recuperó su imagen de país próspero, de nación aventajada; época en que los argentinos recobramos el orgullo, fueron propicios para los arquitectos que, como se sabe, son quienes deben dar forma concreta y tangible a los anhelos de los gobernantes y también a las fantasías y pretensiones de la dirigencia social.” (Ortiz, 1999, 168).

I.- Neoclasicismo monumental (Lámina 94)

El neoclasicismo de escala monumental fue la tendencia predominante en los primeros años de Justo. A medida que la gestión fue avanzando, se fueron reduciendo los elementos ornamentales exteriores, quedando en evidencia solamente pesadas cornisas, marcados antepechos, ventanas rehundidas que mostrarían un lenguaje silencioso y frío. La intención era expresar la solvencia y la eternidad del Estado frente a la fugaz coyuntura histórica.

Siguiendo las tendencias de los sistemas totalitarios europeos, se tomó como modelo a la antigüedad clásica griega y romana, aunque con una escala colosal que privilegiaría la imagen de monumento conmemorativo más que la funcionalidad del edificio administrativo.

Tal como lo expresaban edificios de Estado representativos en los totalitarismos europeos, la directriz predominante en la arquitectura era horizontal, remarcada por cornisas, entablamientos y dinteles pesados. La solidez y omnipresencia del Estado se manifestaba en edificios colosales y de anchos y horizontales basamentos. En cambio, en cuanto a los monumentos escultóricos públicos que promovían una nueva liturgia cívica, la directriz era vertical, con elevados y estilizados pedestales.

Tanto en los edificios como en los monumentos construidos en este período en la ciudad de Buenos Aires, se pueden encontrar evidentes analogías con ejemplos como la “Casa del Arte Alemán” (1937) de Paul Ludwig Troost (1878-1934), en Munich, y el pabellón de Alemania (1937) diseñado por Albert Speer (1905-1981), para la Feria Internacional de París del mismo año. En el caso de la Unión Soviética, los ejemplos eran más recargados pero igualmente colosales.

En nuestro medio los ejemplos son numerosos. Citemos los más representativos: Facultad de Derecho (1949), Ministerio de Guerra (1938-1943), Banco de la Nación (1939/46), Ministerio de Hacienda en Plaza de Mayo (1940), Banco Hipotecario Nacional (1942/4) y Academia Nacional de Medicina (1937).

II.- Racionalismo monumental (Lámina 95)

Bajo la gestión de Justo, el racionalismo también fue valorado a diferencia de los sistemas totalitarios europeos en donde fue desmerecido, con excepción de Italia. El racionalismo de la arquitectura de estado de Justo se expresa por la escala colosal, por la expresión muraria sólida y por los aventanamientos verticales y de reducidas dimensiones. La directriz sigue siendo horizontal, aunque hay casos excepcionales como la torre erigida para el Ministerio de Obras Públicas. Este rascacielos siguió la iniciativa privada que fue precursora con edificios como el Comega (1931-34), el Safico (1932-34), el Kavanagh (1934-36) y anticiparía el hermetismo del edificio Alas (1951-57).

En el caso del racionalismo monumental de Justo, gravitó más la arquitectura italiana del primer fascismo, donde las vanguardias futuristas y racionalistas participaron del ascenso de Mussolini al poder. En Italia, la ciudad universitaria de Roma -dirigida por un arquitecto racionalista/academicista como Marcello Piacentini-, fue difundida en publicaciones locales como la Revista de Arquitectura.

El racionalismo monumentalista fue aplicado para el desarrollo de los sistemas hospitalario, educativo, carcelario y policial. Ejemplos representativos son el Ministerio de Obras Públicas (1934-1936), el Hospital Militar Central (1940), la Administración de Ferrocarriles (1938), el Hospital Ferroviario (1940), la Maternidad Ramón Sardá (1934) y la Escuela Superior Técnica del Ejército (1934).

III.- Neocolonial monumental (Lámina 96)

El fortalecimiento de una identidad nacional se buscó en las décadas que van de 1920 a 1940 a través de la expresión arquitectónica, que intentará recrear un mito de origen inspirado en un supuesto pasado común.

En la Alemania totalitaria se desarrolló un estilo llamado *völkish* o “estilo autóctono”, con ingredientes folklóricos y vernáculos fundamentados en un pasado medieval idílico. Este retorno a un pasado idealizado con una estética “arcaica” fue un fenómeno común a otros totalitarismos. Mientras que en Alemania se respaldaba un retorno a una cultura preindustrial y hostil al cosmopolitismo urbano (Adam, 1992, 277-301), en Japón se abogó por un retorno a un medioevo imperial de “samuráis”; incluso en 1924 se fundó en Japón la organización Kokubonsha, que defendía la supremacía racial nipona en extremo oriente. En fin, el “folk” fue una tendencia casi universal en los gobiernos de tendencia nacionalista o fascista.

En nuestro caso, se remitirá al pasado español con diversos matices que enfatizarán elementos referidos al Renacimiento español, a una arquitectura de estilo “virreinal” inspirada en Lima, México o el Alto Perú, o en híbridos que

combinaban ornamentos de diversos períodos, pero siempre referidos a España.

El retorno a España se expresará a través de manifestaciones aparentemente antitéticas. Por un lado, en edificios representativos, se ofrecerá una decoración enfática respecto a la época que se quería evocar y, por otro lado, en obras de menos importancia que fueron la mayoría, el Neocolonial, se limitará a algunos pocos elementos ornamentales que señalen la intención evocativa habida cuenta las limitaciones de mano de obra refinada y de presupuesto.

En efecto, por un lado, se proyectarán fachadas que exagerarán la ornamentación barroca para recrear un pasado colonial más espléndido que lo que realmente pudo haber sido en la rudimentaria aldea que fue Buenos Aires bajo la dominación hispánica. Si se comparan edificios como la Santa Casa de Ejercicios Espirituales, iniciada en 1799 por obra de los alarifes Juan Campos y Antonio Masella con el Palacio Noel (1920-1924) de Martín Noel, las diferencias saltan a la vista entre la modestia colonial y la ostentación neocolonial.

El historicismo de corte hispánico en la Argentina tuvo sólidos fundamentos ideológicos y políticos que fueron expresados por una serie de intelectuales de principios de siglo XX como Ricardo Rojas, Leopoldo Lugones y los hermanos Julio y Rodolfo Irazusta, entre otros.

La caída en desgracia de España en el concierto internacional como consecuencia de la pérdida de su última colonia, Cuba, en 1898 ante Norteamérica, despertó la solidaridad de una parte de la intelectualidad hispanoamericana que volvió a mirar a España como la madre Patria. Se inició así una tendencia que criticaba los excesos de un eclecticismo foráneo de fines de siglo XIX que había desmerecido (y demolido) los orígenes “auténticos” de la Nación.

Además, varios arquitectos prestigiosos del academicismo, como Alejandro Christophersen, llegaron a admitir esta tendencia para ciertas tipologías recreativas o rurales. En la época que nos ocupa, las décadas de 1930 y 1940, la arquitectura Neocolonial llegó a formar parte del elenco de edificios de Estado de escala monumental. Sin embargo, fue una tendencia residual bajo la presidencia de Justo, ya que estaba en retroceso y cuyo auge se había alcanzado en los años '20 con edificios privados como el Palacio Noel (1920-24), el Banco de Boston (1921-24) y la casa del escritor Enrique Larreta (1916).

Estos edificios que son hoy sedes del “Museo de arte hispanoamericano Isaac Fernández Blanco”, casa matriz del “*ICBC Industrial and Commercial Bank of China*” y sede del “Museo de arte español Enrique Larreta”, respectivamente,

fueron considerados representativos de una época previa el neocolonial estatal ya que se trataba de proyectos privados..

La tendencia neocolonial durante la etapa de Justo se concentrará en el desarrollo de proyectos públicos de cierta escala como barrios militares, barrios populares, centros de recreación e incluso arquitectura industrial, como el puente Alsina en Pompeya (Pental y Fernández Díaz, 2013). La tendencia continuará con el arribo del peronismo en el poder, con varios edificios para infraestructura hospitalaria y barrios populares como el “Juan Perón” en la zona de Saavedra de la Capital Federal, que la historiografía ha dado en llamar “nacionalismo popular”(Waisman,1980, 201-222).

Algunos ejemplos son el Puente Alsina (ex José Félix Uriburu, 1932-1938), barrios militares diversos y la Casa de Gobierno de La Rioja (1937). En la misma época surgirá una tendencia equivalente en la arquitectura religiosa, donde autores como Martín Noel edificarán iglesias como Nuestra Señora de Luján (1927) en la avenida Jujuy 2181 de la ciudad de Buenos Aires, y la iglesia del Chillar (1920). Carlos Ciríaco Massa también abordará más tarde la corriente estilística con varias iglesias en la ciudad de Buenos Aires y provincia homónima, que describiremos en el catálogo razonado de sus obras.

IV.- Pintoresquismo monumental (Lámina 97)

La arquitectura recreativa también acusó una escala monumental. La industria del turismo comenzaba a desplegarse con la recuperación económica de la década del '30, y los arquitectos debían ocuparse de tipologías recreativas al servicio de las clases medias en ascenso. Comenzaba el turismo masivo. El pintoresquismo, ya presente en la arquitectura de grandes estancias de principios del siglo XX, reapareció en los años '30 como una tendencia en crecimiento en la arquitectura de casas particulares de fin de semana y de veraneo. Definido como

“un acercamiento a la naturaleza inculta, pero no necesariamente salvaje, a lo silvestre, a lo irregular y a lo informal. Por lo tanto, en la arquitectura significó un alejamiento de los modelos canónicos y hieráticos, que es como decir de los modelos clásicos y clasicistas (...) a unos estilos de vida más informales, más abiertos, mucho menos ceremoniosos”. (Ortiz, 1988, 346-347).

El pintoresquismo, muy desarrollado en viviendas suburbanas y de atmósfera intimista, hizo su irrupción también a escala monumental en la época de Justo.

Destinos de descanso antes reservados a las elites, se abrían a amplios sectores de la población con rutas de acceso nuevas. La tarea de Alejandro Bustillo fue intensa, especialmente en dos de los lugares recreativos más

representativos de la Argentina: Bariloche y Mar del Plata. En Bariloche, Bustillo construyó el Hotel Llao Llao, calificado como

“incuestionablemente una de las grandes obras arquitectónicas de la Argentina de la primera mitad del siglo XX”. (Ortiz, 1988, 177-178).

La escala es monumental y las fuentes estilísticas podrían ubicarse en la arquitectura vernácula propia de los pueblos europeos de montaña. Sin embargo, Bustillo logró escapar a la copia de los estilos alpinos o bávaros tan difundidos en la Alemania de entonces. Creó un complejo monumental integrado al paisaje utilizando materiales naturales como la piedra y la madera.

El otro ejemplo de pintoresquismo monumental es el complejo urbanístico de Playa Bristol en Mar del Plata, de 1937, integrado por el Casino, el Hotel Provincial y el entorno. La provincia de Buenos Aires, bajo la gobernación de Manuel Fresco, fue partícipe del fervor constructivo del justismo. Ciertamente que el gobernador otorgó numerosas obras públicas de gran originalidad futurista o *art decó* a un arquitecto recientemente revalorizado por la historiografía como Francisco Salomone, autor de más de setenta municipios, mataderos, escuelas y cementerios bonaerenses. (Bellucci, 1992, 90-121).

Sin embargo, para Mar del Plata, el principal centro turístico provincial, Fresco convocó a Alejandro Bustillo, quien realizó dos importantes obras de carácter pintoresquista: la municipalidad de General Pueyrredón y el complejo de la Playa Bristol.

El pintoresquismo está presente en ambos casos, ya que si bien la escala es monumental, las fuentes estilísticas dejan la rigidez del clasicismo para volcarse hacia formas expresivas más fantasiosas e informales.

Para la municipalidad, evocará los antiguos municipios del Prerrenacimiento, como la municipalidad de Florencia o la de Siena. Para el complejo de la Playa Bristol utilizará recursos tomados de un estilo Luis XIII “simplificado”, según palabras de Federico Ortiz. El desafío era albergar 15 mil personas en forma simultánea en un complejo que unía salas de juego y hotelería.

La paleta cromática de tonos cálidos del complejo Playa Bristol, contribuirá a la expresión lúdica del conjunto. Este cromatismo se expandirá en toda la trama urbana de Mar del Plata, que será replicada por el revestimiento murario de todo el entorno edilicio, como por ejemplo el Hotel Hermitage y edificios particulares circundantes. Los ejemplos con que ilustraremos este grupo son la Municipalidad de General Pueyrredón (1938), el Complejo Playa Bristol (1937), el Hotel Llao Llao (1939/40), el Centro Cívico de Bariloche (1940) y el Hotel de Villa La Angostura (1942). Como ejemplos de la arquitectura religiosa pintoresquista del período, se edificaron las dos iglesias de Alejandro Bustillo en Bariloche: la Catedral Nuestra Señora de Nahuel Huapi (1946) y la capilla

de San Eduardo (1938). Por lo general, se utiliza una estilística inspirada en capillas o ermitas de los Alpes suizos o con estética tomadas de ejemplos de países nórdicos europeos.

V.- Vías de circulación monumentales (Lámina 98)

Si bien las vías de comunicación no tienen una relación directa con la estética edilicia civil o religiosa del período, nos interesa referirnos a ellas en tanto formaron parte de una época en donde la planificación urbanística, el ensanchamiento de viejas avenidas y el diseño de nuevas formó parte de una tendencia monumentalista que venía de Europa. Dos factores contribuyeron al desarrollo de las grandes vías de comunicación en la década del '30 en los países desarrollados. Por un lado, la masificación del automóvil y del estilo de vida americano, individualista y consumidor, avanzó sobre sistemas de transporte colectivos como el ferrocarril y demandó mayor infraestructura de caminos. Por otro lado, las políticas de estímulo al empleo propiciaban el desarrollo de grandes obras de ingeniería civil que permitían el reclutamiento de nutridas masas de desempleados. En Estados Unidos se desarrolló un auge de las autopistas tal como sucedía en Alemania, en donde se convirtieron en un símbolo de modernización esgrimido por las propagandas oficiales.

En nuestro país, que ya en las dos primeras décadas del siglo XX tenía una de las redes ferroviarias más avanzadas del mundo, comenzó a evolucionar en forma acelerada un sistema de rutas nacionales. Además de la mencionada avenida General Paz -que por fin delimitaba el distrito federal y la 9 de Julio, y que pretendía unir ricos y pobres de norte a sur-, se desarrollaron las principales rutas nacionales aún en vigor.

Con la creación de la Dirección Nacional de Vialidad financiada por la aplicación de impuestos a combustibles y lubricantes y aportes de rentas generales, se extendieron ampliamente las vías de circulación en todo el país. Se trazaron las rutas nacionales hacia el sur (Ruta 3), hacia el norte (Ruta 9), hacia el litoral (Rutas 12 y 14), hacia el oeste (Rutas 7 y 8), y hacia Mar del Plata (Ruta 2). Asimismo, como dijimos, se extendió la Av. General Paz para delimitar la Capital Federal, se crearon numerosas vías de acceso y se abrió la 9 de Julio. A la vez, se estableció un plan de ensanchamiento de avenidas como Corrientes y de otras vías aún hoy en proceso de desarrollo. Por ejemplo, la avenida Marco Avellaneda, que va de Oeste a Este en forma paralela a la Av. Rivadavia, ya avanzado el siglo XXI aguarda con paciencia el cumplimiento del decreto de ensanchamiento de 1941.

Ejemplos representativos son la avenida General Paz (1941), la av. 9 de julio (inicio 1936), el puente Nicolás Avellaneda (1937-1940) y la Ruta Nacional 2 (primer tramo 1934-1938).

VI.- Escultura monumental (Lámina 99)

Este es otro aspecto que parece no tener relación directa con la arquitectura civil o eclesiástica; por lo menos, en apariencia. Sin embargo, la escultura de escala colosal no sólo abundó en monumentos civiles, sino que también se desarrolló en el campo de la imagen religiosa. En el período de la administración Justo no podían faltar los monumentos conmemorativos en donde el lenguaje escultórico utilizado fuera equivalente al gesto adusto expresado por los edificios de Estado. Los monumentos públicos tenían componentes arquitectónicos y soportes para las esculturas que eran prismas geométricos puros. Presentaban

“columnas, pirámides, obeliscos: monumentos hieráticos, puros y mudos, frente a la retórica académica o neocolonial”. (Gorelik, 1998, 416).

El Obelisco de Buenos Aires (1936) de Alberto Prebisch (1899-1970), es el ejemplo emblemático de la época. El equivalente religioso a este monumento civil abstracto fue la gran cruz sin cristo que enfundara el Monumento de los Españoles (“La Carta Magna y las Cuatro Regiones argentinas”, 1910-1927) en Palermo, como escenografía del principal teatro de operaciones del XXXII Congreso Eucarístico Internacional de 1934.

Pero, además de los prismas abstractos, los monumentos conmemorativos mostraban figuras humanas alegóricas con un lenguaje del cuerpo muy afín a la escultura totalitaria en vigencia en Europa. Escultores como José Fioravanti, Juan Carlos Oliva Navarro, Alfredo Bigatti y Agustín Riganelli, tuvieron como referentes al maestro Antoine Bourdelle, autor del monumento ecuestre al General Carlos de Alvear. El caso de Bourdelle es sintomático; hoy revalorizado por la crítica, fue visto en su época por algunos críticos como un escultor representativo de la decadencia francesa de los años '30:

“En 1933, con motivo de la Vª trienal de Milán, Edoardo Persico escribía: ‘La sección francesa... dos mediocres esculturas de Bourdelle montan guardia a ambos lados de la puerta’.” (Zevi, 1954, 222).¹

En los sistemas totalitarios la escultura ocupó un rol central con la exhibición de desnudos atléticos y con tendencias a la geometrización. Las alegorías más corrientes del momento fueron al Orden, al Ejército y a la Nación antes que a la República o a la Libertad como sucedía durante el siglo XIX. Esta característica se registró tanto en Europa como en la Argentina. (Lázara, 2010, pgs. 5-64).

En Alemania, la escultura fue tomando protagonismo si se compara la cantidad de escultores que se presentaron en las distintas ediciones de la “Gran

Exposición del Arte Alemán". Mientras que en 1938 se presentaron 200 esculturas, en 1940 la cantidad fue de 440 obras. (Adam, 1992, 176).

Autores como Georg Kolbe (1877-1947), Arno Breker (1900-1991) y Josef Thorak (1889-1952), crearon monumentos colosales con atletas desnudos ostentando una musculatura trabajada y una actitud hierática, y se pueden advertir en ellos las influencias de los desnudos herméticos de Aristides Maillol y de Antoine Bourdelle.

En la Argentina, las revistas, anuarios, almanaques e incluso diarios de la época le daban un espacio privilegiado a la información, que daba cuenta de nuevos monumentos tanto en el país como en el exterior. Muchas de estas publicaciones ilustraban con numerosas imágenes los monumentos de reciente inauguración.

Un ejemplo es el "Almanaque del Mensajero" del año 1933, editado por la casa Jacobo Peuser y de gran tiraje en la época, en donde mes a mes da cuenta de los monumentos inaugurados.

Baste citar que en la sección "Monumentos y conmemoraciones" (pg. 208-210) que detalla mes a mes los acontecimientos, informa que en año 1931 se inauguraron 55 monumentos escultóricos en el extranjero, la mayoría en Italia, 17 en el interior del país y 10 en la ciudad de Buenos Aires. No es casual la presencia de nuevos monumentos en Italia, dada la inclinación del fascismo por grandes monumentos de sintético neoclasicismo.

Las ilustraciones del citado almanaque de 1933 también muestran el monumento funerario clasicista a Bartolomé Mitre en el Cementerio de la Recoleta, de Edoardo Rubino, y el monumento a Claude Debussy en París, entre otras imágenes. Es notable la cantidad de páginas completas dedicadas para describir el Monumento a Rivadavia de Rogelio Yrurtia (1932), en la Plaza de Miserere. Se informa que asistieron 50.000 personas a su inauguración, con un amplio desfile militar y la presencia del presidente Agustín P. Justo. También se informa sobre el monumento al "Cristo Redentor" (1931) en el cerro Corcovado en Río de Janeiro, de Gheorghe Leonida (1893-1942), exaltando sus medidas: 30 metros de altura más pedestal de ocho metros, y que también contó con el entonces presidente del Brasil, Getulio Vargas, en ocasión de su inauguración. El artículo recuerda otros monumentos equivalentes, como el Cristo Redentor de 1904 ubicado en los Andes mendocinos a 3.900 metros de altura.

La publicación manifiesta lo que sucedía en este período en los espacios públicos de todo el país. La ciudad de Buenos Aires se pobló de monumentos conmemorativos de grandes dimensiones. José Fioravanti ganó sucesivos concursos en los que participó fallidamente su colega Alfredo Bigatti con monumentos a Nicolás Avellaneda en el Rosedal, a Roque Sáenz Peña en la

avenida Diagonal Norte y Florida, a Simón Bolívar en el parque Rivadavia y a Franklin D. Roosevelt en la Plaza Seeber. Bigatti y Fioravanti participaron además del colosal monumento a la Bandera de Rosario, y Bigatti erigió una columna conmemorativa a la Conquista del Desierto de 80 metros de altura en plena meseta patagónica. El uruguayo José Zorrilla de San Martín (1891-1975) erigió los monumentos a José Gervasio Artigas y a Julio Argentino Roca con la colaboración de Alejandro Bustillo para sus imponentes pedestales.

El desnudo atlético ocupó un lugar protagónico en la escultura totalitaria europea de la época, con su correspondencia con los monumentos inaugurados en Buenos Aires. Autores como Toby Clark han calificado este tratamiento anatómico como una “interpretación fascista del cuerpo” (Clark, 1997), en donde se manifiesta un ideal racista fundamentado en programas eugenésicos de mejora racial. En nuestro medio, las ideas eugenésicas también estuvieron presentes en el período según las recientes investigaciones de Susana Novick (2008) y Marcela Nari (2004). Según Novick adherían también a teorías eugenésicas de mejora de raza intelectuales y políticos de todo el abanico político de entonces, desde un socialista como José Ingenieros hasta sectores radicales y conservadores.

En el tratamiento de la anatomía humana de los principales autores de monumentos del período de Justo, se puede observar la exacerbación del músculo en tensión y de la mirada hierática. La Grecia clásica, modelo de escultores de la Generación del '80 como Francisco Cafferata, Lola Mora y, más tardíamente, Alberto Lagos, fue desplazada por los *kuroi* y las *korai* de la Grecia arcaica, y por las estatuas sedentes de Egipto y Mesopotamia, más afines a las ideas de fuerza, eternidad y hieratismo que el Estado quería expresar tanto en sus monumentos escultóricos como arquitectónicos.

Fue así que un arquitecto emblemático del período como Bustillo, para ornar sus edificios, dejó de convocar a un clásico como Troiano Troiani, para reemplazarlo por un arcaísta (o “moderno”) como Fioravanti.

Algunos ejemplos ilustrativos son los monumentos a Nicolás Avellaneda (1934) y a Roque Sáenz Peña (1935), el Obelisco de Buenos Aires (1936) y el Monumento a Simón Bolívar (1940).

10.5 LA ARQUITECT. RELIGIOSA EN LA ÉPOCA DE CARLOS C. MASSA (Lámina 100)

La importancia de la arquitectura religiosa frente al resto de la tipología edilicia de la época se puede apreciar en el espacio que ocupaban los monumentos religiosos en las guías de turismo, mapas, planos de la época y noticias de diarios y revistas cuando se inauguraba un templo o se hacía un acto litúrgico.

Un ejemplo representativo es el “Plano de la Ciudad de Buenos Aires” que en vísperas del XXXII Congreso Eucarístico Internacional del año 1934 obsequiaba la Compañía de Tranvías Anglo Argentina. En el frente del impreso desplegable en octava se informaba con un mapa la ubicación de 62 iglesias, capillas y oratorios, con la indicación de los números de líneas de tranvías de la citada compañía que pasaban por las proximidades de los templos. La jerarquización de las iglesias católicas se puede ver en el diseño del mapa. En el frente figuraba el plano completo de la ciudad de Buenos Aires, indicando con un número el lugar exacto de la ubicación de cada templo, y al lado del mapa un amplio cuadro sinóptico a tres columnas con el nombre del templo, su ubicación y los números de líneas de tranvías. Si el frente del mapa estaba reservado sólo para el detalle minucioso de iglesias, el dorso del mapa juntaba edificios públicos, cines teatros, museos, parques y plazas.

Varios de los protagonistas del auge constructivo civil eran reconocidos católicos que buscaban en la pureza y sencillez de líneas una cierta espiritualidad, como el secretario de hacienda municipal Atilio Dell’ Oro Maini, autor intelectual del Obelisco de Buenos Aires, o el arquitecto Alberto Prebisch, autor del proyecto. (Novick, 1998 y Gorelik, 1998, 425). Recordemos que Dell’Oro Maini fue fundador de la Revista Criterio, de inspiración católica pero cuyos artículos incluían enfoques renovadores. La fiebre constructiva civil desarrollada durante los años de Justo coincidió con el acelerado desarrollo de la arquitectura religiosa del arzobispado de Buenos Aires a cargo del cardenal Copello.

Se manifestaba en todos los ámbitos la necesidad de complementar el crecimiento de la población y de las obras civiles públicas y privadas con las religiosas. La fiebre constructiva civil se veía como injusta frente al supuesto avance más lento de la arquitectura religiosa. La queja se percibía en el ámbito eclesiástico:

“Se dice a menudo que son necesarios más hospitales, asilos, escuelas, casas de salud, etc., etc., obras a las cuales se les presta toda ayuda oficial y particular. Los corazones de los argentinos son tan sensibles a las desgracias del prójimo que dichas obras apenas se anuncian y solicitan ayuda, enseguida se logra todo lo necesario para llevarlas a cabo.

Pero existen ENFERMOS MÁS GRAVES, ENFERMOS DEL ALMA, del CORAZÓN, del ENTENDIMIENTO, de la VOLUNTAD.

Y los hospitales, las casas de salud y las escuelas para estos millares y millares de enfermos son los TEMPLOS y las ESCUELAS RELIGIOSAS. En todas las épocas de la historia de la civilización, la moral se ha refugiado y ha vivido bajo la sombra

de los templos y de las academias donde hombres santos y todos dictaban sus clases de moral.

Buenos Aires necesita urgentemente esos hospitales y esas escuelas. Las almas y las conciencias están turbadas y enfermas. De ahí que es un grave deber de ayudar a los que están al frente de esas obras, puestos por los designios de la Divina Providencia.”

17

Pero para acelerar el crecimiento de la edilicia religiosa se necesitaba dinero. Como ya hemos señalado, el Estado favoreció la obra religiosa, pero las contribuciones del Tesoro Nacional nunca fueron vistas como suficientes y es por eso que el auge constructivo de la época de Copello también mucho tuvo que ver con las estrategias diseñadas por el arzobispado, y que exponemos a continuación.

ESTRATEGIAS DE COPELLO PARA RECAUDAR FONDOS (Lámina 101)

Las iglesias de Carlos C. Massa se financiaron con fondos de diversos orígenes, además de las devenidas del Estado nacional. Por un lado, los fondos se obtenían como producto de colectas y recaudaciones masivas; en segundo término, mediante la contribución mensual o extraordinaria de quienes aceptaban integrar la Liga Cooperadora. Esta organización, dependiente de la Arquidiócesis de Buenos Aires e integrada por laicos, informaba sobre sus actividades, solicitudes de donaciones, marcha de la construcción de las iglesias y sobre los últimos socios ingresados, aclarando el dinero que donarían mensualmente. Por último -y tal vez haya sido la principal fuente de ingresos- las iglesias se lograron edificar gracias a donaciones directas de personas individuales, por lo general, de la alta sociedad de la época, que donaban el terreno, contribuían a la financiación de la obra o bien ofrecían ambos donativos, terreno y fondos, para la construcción. El “Semanario Parroquial Homenaje al Eminentísimo Cardenal Copello”, editado en marzo de 1936, informaba, por ejemplo, el listado de iglesias edificadas o en construcción con el nombre del donante correspondiente y la siguiente aclaración:

¹⁷ (En Revista “Homenaje al Eminentísimo Cardenal Copello en sus bodas de plata episcopales. Semanario Parroquial.” Buenos Aires. 1944, pg. 3.).

AÑO	OBRA	DONANTE	ARQUIT.
1923	Seminario San José de La Plata. Primera parte.		MASSA
	Iglesia N.S.de la Piedad anexa al Seminario de La Plata.	Laura Pereyra Iraola	MASSA
1927	Seminario San José de La Plata. 2da. Parte.		MASSA
1929	Enfermería. Seminario de Villa Devoto.	Rosa Altgelt de Tornquist	MASSA
1930	Iglesia Castrense de Ntra. Sra. de Luján. Cabildo 425.	María Harilaos de Olmos	MASSA
1930	Ampliación del Hogar Sacerdotal en Flores. Condarco 545.	Saturnino Unzué y hermanas	MASSA
	Iglesia Regina Apostolorum del Hogar Sacerdotal.	Mercedes Elizalde de Blaquier	CHRISTOPHERSEN
1931	Iglesia parroquial de Santa Clara. Zuviría 2645.	Clara Anchorena de Uribelarrea	MASSA
	Casa de campo para seminaristas en Derqui,F.C.P.		MASSA
1932	Iglesia parroquial de San Isidro Labrador. San Isidro y Arias.	Concepción Unzué de Casares	MASSA
	Iglesia Parroquial de Santiago Apóstol. Quedada y Blandengues (sin habilitar).	María Jáuregui de Pradere	MASSA
1934	Iglesia Parroquial de San Bartolomé. Boedo y Chiclana.	Juana González de Devoto	MASSA

Iglesia Parroquial de la Santísima Cruz. Artigas 2180.		MASSA
Iglesia Parroquial de San Juan Bautista. Calle N. York.	Antonio López Alfaro	MASSA
Iglesia Parroquial de Corpus. Domini. Alvariños 266.	Donación Mercedes Guerrico	MASSA
Iglesia Parroquial de Sta. María. Venezuela y Av. La Plata.	Emmo. Cardenal Copello a la memoria de su señora Madre	MASSA
Iglesia Parroquial de Santo Cristo. Avda. Cruz y Bariloche (en construcción).		MASSA
Iglesia Parroquial de San Rafael Arcángel (a comenzar).		MASSA
Iglesia Parroquial en las calles Triunvirato y Dorrego (a comenzar).		MASSA
Sanatorio Mutualista de la Federac. de Obreros. Bustamante 1674-84.		MASSA

“La mayoría de las obras fueron ejecutadas bajo la dirección del arquitecto señor Carlos C. Massa.” (pg. 44).

A partir de la referida publicación hemos confeccionado el siguiente cuadro:

El arzobispo de Buenos Aires estimulaba a los contribuyentes señalando las ventajas de donar terrenos o financiar obras. Luego de regresar en 1936 de Roma, en donde había sido revestido de la dignidad cardenalicia, Copello difundió, el 25 de marzo, la Carta Pastoral “Sobre la Construcción de Nuevos Templos”. En el documento busca seducir a los potenciales contribuyentes ofreciendo las ventajas que podría traer la donación de terrenos o de metálico para la edificación de las parroquias. Copello comenta cómo se conmovió frente a los templos romanos con sus esfuerzos artísticos en arquitectura, escultura y pintura. Y manifiesta:

“Era sin duda de capital importancia la carencia de iglesias de que adolecía Buenos Aires. Zonas enteras, surgidas por el esfuerzo de nuestro pueblo, con sus avenidas, sus plazas, sus elementos de progreso, carecían de sus casas de oración y, sin embargo, ese mismo pueblo las anhelaba, porque es de tradición profundamente cristiana.”¹⁸

Copello ofrece en esta Carta Pastoral tres tipos de recompensa para los contribuyentes:

- 1) **Bendición del Sumo Pontífice para los cooperadores:** Copello comenta que el Sumo Pontífice le había preguntado acerca de la evolución de las iglesias en construcción en la arquidiócesis de Buenos Aires, y le transmitió también las dificultades que tenía como obispo de Roma para acompañar el crecimiento de los suburbios romanos con nuevas parroquias. Es por eso que el papa declaró:

“Enviamos una gran bendición para todos los que colaboran en cualquier forma en dotar a Buenos Aires de los templos que necesita.” (Boletín, 2).

- 2) **Advocación de la iglesia sugerida por el donante:** Copello ofrecía a los contribuyentes la posibilidad de sugerir el título de la iglesia con una advocación a un santo que pudiera perpetuar el recuerdo de algún ser querido por el donante o con una advocación a un santo del que el contribuyente tuviera especial devoción:

“Pues son las parroquias casi las únicas obras que permanecen inmutables en el correr de los siglos. Para estimular a los donantes, dejaremos a su elección la advocación de las nuevas parroquias y, en este sentido, recibiremos, ya por carta, ya personalmente, las sugerencias que se nos quieran hacer.” (Boletín, 3).

- 3) **Ventajas económicas:** Donar un “retazo” de terreno para la construcción de una iglesia representaría un gran beneficio económico para el cooperador, ya que los lotes colindantes a la iglesia que fueran de su propiedad se revalorizarían rápidamente. El Boletín de la Liga del Culto en su edición de noviembre de 1935 (Año 10, n. 23) se dirigía a los donantes que aún no se atrevían a desprenderse de tan solo una parcela de tierra de 2.000 varas necesarias para una iglesia, comentando el caso de otras

¹⁸ Copello, Santiago, “Pastoral sobre la Construcción de Nuevos Templos. En “Boletín de la Liga Cooperadora del Culto Católico. Arquidiócesis de Buenos Aires. Año 11. N. 24 abril de 1936, pg. 2.

experiencias europeas que habían suscitado enormes ventajas para los cooperadores.

AUGE DE LA ARQUITECTURA RELIGIOSA EN EL INTERIOR (Lámina 102)

Pero no fue sólo Buenos Aires el escenario del rápido crecimiento de iglesias; como vimos en el listado de donantes, el Seminario de La Plata fue el inicio de numerosas obras religiosas en el interior de la provincia. El obispado de La Plata, ascendido en jerarquía a arzobispado en 1934, también experimentó un desarrollo arquitectónico con varias obras religiosas de Carlos C. Massa. Con la visita del legado papal con motivo del XXXII Congreso Eucarístico Internacional, el cardenal Eugenio Pacelli -luego Pío XII-, acordó con la presidencia de Agustín P. Justo la creación de varios nuevos obispados en el interior del país, que requirieron también infraestructura edilicia. Sólo en la provincia de Buenos Aires se crearon los nuevos obispados de Azul, Mercedes y Bahía Blanca, antes pertenecientes al obispado de La Plata. La mayoría de las nuevas catedrales y parroquias tendrían un estilo neorrománico más o menos ecléctico, según el caso y los dineros disponibles.

En el obispado de Azul, por ejemplo, el Anuario Eclesiástico de 1943 (pg. 166) da cuenta de la terminación de capillas en las localidades de Urdampilleta, Pirovano y Cacharí, y los proyectos de nuevos seminarios en la localidad de Azul. En la misma publicación también se detallan los avances constructivos en el obispado de Mercedes, que en 1942 alcanzan la importante cifra de 30 iglesias, capillas y casas parroquiales en construcción en Carlos Casares, Vedia, Pellegrini, General Arenales, Santa Rosa de La Pampa, Santa Elena de Intendente Alvear, Pehuajó, Bragado, Junín, Mercedes, Fco. Madero y Salto Argentino, además de obras en el seminario y catedral en la cabecera de la diócesis. En el obispado de Mercedes, dice el Anuario Eclesiástico de 1943:

“Actualmente hay en toda la diócesis de Mercedes más de 30 Iglesias y capillas en construcción. Entre ellas, las Iglesias Parroquiales de C. Casares, Vedia, Pellegrini y General Arenales (desde sus fundamentos). Próximo a iniciarse sus trabajos: Santa Rosa de La Pampa y Santa Elena de Intendente Alvear. Cabe destacar el impulso dado a la construcción de nuevas y cómodas Casas Parroquiales: Pehuajó, Bragado, acabadas. Junín, en construcción, Catedral de Mercedes, Fco. Madero y Salto, en estudio (...). Gracias a Dios está totalmente acabada la obra del nuevo Seminario, con capacidad en aulas y estudios para 100 seminaristas de los tres primeros años...” (Anuario Católico Argentino, 1943, 174-175).

La misma publicación detalla que en el arzobispado de La Plata:

“las Parroquias que han sido creadas desde el 31 de julio de 1941 hasta el 31 de julio de 1942, mencionando el decreto de creación son: San Roque de Pergamino, 15 de diciembre de 1941; San Antonio de La Plata, 25 de marzo de 1942; San Juan Bautista de Valentín Alsina, 25 de marzo de 1942; San Antonio de Padua, de la localidad del mismo nombre, 1º de julio de 1942; San Pedro Armengol, 15 de junio de 1942; San Judas Tadeo de Lanús, 22 de junio de 1942; Madre de Misericordia de Villa El Porvenir, Avellaneda, 18 de octubre de 1941. (...)

Nuevas Capillas: Capilla de Mar de Ajó, Parroquia de Gral. Lavalle, Santa Teresa del Niño Jesús, Parroquia de Banfield, San José, Villa Matheu, Caseros, Santa Rita, Boulogne, Stella Maris, Punta Lara, La Plata.” (Anuario Católico Argentino, 1943, pg. 354).

Además, el anuario enumera once nuevas casas religiosas en el transcurso del mismo período en localidades como General Rodríguez, Quilmes, San Miguel, Santos Lugares, Haedo, Seis de Septiembre, Villa Elisa, Boulogne, Moreno y Villa Turdera.

CRECIMIENTO ARQUITECTÓNICO CIVIL Y RELIGIOSO (Láminas 103 y 104)

Mientras tanto el Estado construía aceleradamente ministerios, hospitales, monumentos, escuelas, fábricas y regimientos con una planificación seriada y colosal, en el ámbito privado el racionalismo se hacía sentir tempranamente con una estética de avanzada para la época en edificios de altura.

En la arquitectura religiosa previa a la actuación de Massa, las iglesias edificadas eran todavía historicistas casi “facsimilares” de modelos europeos. A mediados de los años '30 era notable el contraste entre la arquitectura civil de vanguardia y el historicismo decimonónico de la arquitectura religiosa. Un estudio típico de arquitectura de aquel entonces fue la firma Negri.

Los monumentos públicos inaugurados a mediados de los '30 eran prismas puros, lenguaje sintético, ornamentación discreta, expresión hierática y directriz vertical, características comunes a ambos programas arquitectónicos que encontrarán su equivalente en los campanarios de las nuevas iglesias de Massa.

Otro contraste notable se verá entre la decoración de las iglesias de Massa respecto a la arquitectura civil del período de Justo. Mientras que abundaba la escultura decorativa en los edificios y monumentos profanos, en las obras auspiciadas por el arzobispado la imagerie religiosa estaba casi totalmente

ausente, siguiendo las premisas del románico lombardo catalán, en donde la decoración era puramente geométrica:

“Todo ello sin asomo de escultura; es una decoración puramente geométrica que causa el mayor contraste con la que estamos acostumbrados, basada en hacer participar todas las formas vivas, históricas y legendarias en el embellecimiento de un edificio.”
(Pijoan, 1944, 67).

En efecto, en el campo de la escultura religiosa los monumentos figurativos fueron muchos menos, caracterizándose el período de Massa-Copello como casi ausente de imaginería devocional, y presentándose el caso excepcional de la virgen de la Medalla Milagrosa que corona la basílica menor homónima en el Parque Chacabuco, obra del escultor Santiago De Chierico. Sin embargo, otros estudios de arquitectura y autores también participaron del período.

La arquitectura civil en la época de Carlos C. Massa ya venía experimentando con la vanguardia desde fines de la década de 1920. En la década de 1930 numerosos edificios civiles del ámbito privado y estatal eran de estética racionalista. Baste nombrar las casas particulares que Alejo Martínez proyectó a partir de mediados de 1925: la casa de Victoria Ocampo (1928) de Alejandro Bustillo, los edificios Comega (1931-34) de Enrique Douillet y Alfredo Joselevich, Safico (1932-34) de Walter Moll, y el Kavanagh (1934-36) de Sánchez, Lagos y De la Torre.

La arquitectura religiosa tardó varios años más en llegar a propuestas renovadoras. En verdad siempre fue así, incluso en Europa, donde las vanguardias se dieron primero en edificios civiles y, por lo general, de gestión privada, antes que en el Estado, y más tarde se comenzó a experimentar con la vanguardia en la tipología religiosa.

En la misma época en la que se desarrollaban las propuestas racionalistas mencionadas, las iglesias todavía reproducían fórmulas historicistas. Varias iglesias de Vespignani de “neorrománico ecléctico” se estaban terminando a cargo de su sucesor, Florencio Martínez, como la basílica Nuestra Señora de Buenos Aires, la Basílica de Luján y la Catedral de La Plata, y se estaba inaugurando la basílica de Santa Rosa de Lima de Alejandro Christophersen (1934). Durante los años de auge del racionalismo surgen las iglesias de Massa, que conjugan una transición hacia esas vanguardias, conjugando todavía una estética neomedieval. En otros países de América Latina los debates ideológicos en el seno de la iglesia católica y la consecuente emergencia estética en materia de arquitectura religiosa, muestran cierto paralelismo con la Argentina.

Perú es el caso más representativo; los debates ideológicos de la época eran equivalentes a los de la Argentina, y además en Lima desarrolló su obra un

arquitecto que podría ser comparado con Carlos Massa por utilizar el neorrománico en transición hacia la vanguardia. En Perú, por ejemplo, la Acción Católica Peruana se creó en 1935 en un clima de iglesia militante similar al que se vivía en la misma época en la Argentina con consignas, enemigos e hipótesis de conflicto comunes y otras diferentes vinculadas estrechamente con los debates regionales. Mientras que en la Argentina los enemigos se identificaban con el comunismo, el materialismo y el protestantismo, en Perú a los enemigos se le sumaban otros enemigos como el indigenismo y diversas corrientes de opinión de izquierda cuyo principal referente era José Carlos Mariátegui (1894-1930).

“Frente al indigenismo de izquierda, muchos católicos militantes se identificaron con el ‘hispanismo’ que expresaba su admiración por el pasado colonial y que apoyaba al franquismo en España.” (Vidal Valladolid, 2004, 41).

Las inquietudes intelectuales eran similares, aunque la expresión en arquitectura se dio con cierto retraso respecto a nuestro país. La figura equivalente al cardenal Santiago Copello en el arzobispado de Buenos Aires fue el cardenal Juan Landázuri Ricketts (1913-1997), arzobispo de Lima (1954-1990). Pero mientras Copello desarrolló su plan de proliferación de parroquias barriales en la década de 1930, la acción de Landázuri Ricketts se ejecutó a partir de 1955, y en su arquidiócesis se erigieron 50 parroquias.

El neorrománico sintético en Lima tuvo en el arquitecto alemán Paul Linder el equivalente al Carlos Massa porteño. Linder se formó en la Bauhaus, donde formó parte de las primeras camadas de estudiantes y entabló una sólida amistad con Walter Gropius y con el ambiente artístico alemán de la Alemania de entreguerras. Vinculado a artistas plásticos de la época como el escultor Georg Kolbe (1877-1947), al que le llegó a diseñar su atelier, con la llegada del nazismo tomó el camino del exilio. Emigró a España para instalarse definitivamente en Perú en 1938. Linder desarrolló una original obra en Alemania, siendo la iglesia de Santo Tomás en Berlín, Charlottenburg (1933), una de sus obras cumbres por su monumentalidad entre el románico y la vanguardia. (Medina Wamburg, 2004, 71-82). Vinculado a arquitectos del expresionismo alemán, Dominikus Bohm fue uno de los autores más influyentes en su obra. En Lima desarrolló una serie de iglesias que podrían considerarse “neorrománicas sintéticas” por resultar una etapa de transición a sus obras de vanguardia proyectadas a partir de 1953.

Tres obras de Linder expresan el neorrománico como estilo de transición hacia la vanguardia. Se trata de las parroquias de Santa Úrsula (1939) en el barrio de San Isidro; Santa Beatriz (1942) en Lince, y San Felipe Apóstol (1945) en San Isidro. Las tres iglesias tienen planta basilical rectangular combinando arcos de medio punto y sólidos muros románicos con simplificación de espacios y

volúmenes vanguardistas. Santa Úrsula tiene doble campanario, Santa Beatriz campanario único central, y san Felipe Apóstol campanario lateral. Una diferencia importante entre Massa y Linder es que, a mediados de los '50, Linder se decidió definitivamente por propuestas de vanguardia en iglesias como Santa María Goretti en la Victoria (1956), mientras que Massa dejó de ejercer la arquitectura hacia aquellos años.

En la Argentina, en la carrera de arquitectura resultaba habitual que los alumnos presentaran trabajos prácticos o proyectos finales con maquetas de iglesias de estilo neorrománico sintético. En mayo de 1936, por ejemplo, la Revista de Arquitectura publica tres proyectos finales de alumnos de quinto curso de la Escuela de Arquitectura presentados ante el profesor arquitecto René Karman en 1935. El alumno Alfredo Agostini, quien se recibiría en 1936 y fundaría el importante estudio SEPRA, presentó un proyecto final bajo la denominación "Una Iglesia", constituido por un conjunto edilicio integrado por un templo de estilo románico y edificios anexos a manera de claustro monacal. Las fotografías de la maqueta publicados por la Revista de Arquitectura muestran formas geométricas puras y despojadas. La iglesia tiene un único campanario de formas simples y planta basilical de tres naves. El alumno Martín Turi presentó en la misma fecha otro conjunto edilicio neorrománico, pero con formas menos simplificadas y más convencionales.

En cuanto a los profesionales activos, detectamos por lo menos cinco estudios que operaron con cierta intensidad durante el mandato de Copello, por lo general bajo las premisas del neorrománico.

Alejandro Christophersen fue uno de ellos, quien además de la reconocida Santa Rosa de Lima (1934) llevó adelante la iglesia del Hogar Sacerdotal bajo la advocación de "Regina Apostolorum" (1931), en el barrio de Flores, y que continuaría Carlos Massa, pero de estética decididamente historicista.

Apuntamos también a Vargas y Aranda, con la parroquia de San Luis Gonzaga (1940) y Acevedo, Becú y Moreno, con la pequeña capilla de San Martín de Tours (1934). Mientras que la obra de Vargas y Aranda acusa la influencia del expresionismo en arquitectura con sus formas despojadas y monumentales y sus muros de ladrillo a la vista, San Martín de Tours es un pequeño templo de planta rectangular y frente plano, casi de forma cúbica pero revestido de una discreta ornamentación historicista neorrománica.

El estudio de Sánchez Lagos y de la Torre también incursionó en el neorrománico con la iglesia de Santa Elena en Palermo y la capilla para el Colegio Asilo Santa Teresita del Niño Jesús en Florida, provincia de Buenos Aires. Al parecer, esta última obra fue tomada como referente de la modernidad en la época. En la Revista "La Ingeniería. Publicación del Centro Argentino de Ingenieros", en el mismo número donde se difunde un importante "Estudio relativo a las condiciones de estabilidad de la estructura y el revestimiento del

Obelisco de Plaza de la República”, se presenta un aviso de la “Compañía Argentina de Cemento Portland”, fabricante de los cementos “San Martín” e “Incor”, líderes en aquel momento de difusión de las obras de hormigón armado, que dice:

“El magnífico y amplio edificio de la iglesia del Asilo Santa Teresita, que reproducen las fotografías en esta página, constituye otro ejemplo de la constante adopción del hormigón armado para construir obras solidas, seguras y permanentes. La belleza arquitectónica de esta obra ha sido perpetuada por medio del empleo de materiales de alta calidad, entre los cuales se ha dado preferencia al SAN MARTÍN, el cemento que desde hace más de veinte años viene participando en la construcción en toda clase de obra.” (Revista La Ingeniería. Año XLIII, n. 781, noviembre de 1939, n. 11).

Las dos imágenes del aviso muestran el conjunto arquitectónico en el cual se destaca la iglesia con módulos geométricos que combinan elementos *art decó* con románicos.

Finalmente, el equipo conformado por la Ing. María C. Negri y Juan Negri, llevaron adelante en 1940 la nueva capilla para el colegio de Santa Unión de los Sagrados Corazones, en las inmediaciones de Plaza Irlanda, y la parroquia de San Roque en Villa Ortúzar, ambas de grandes dimensiones. La iglesia de San Roque es un impresionante edificio románico de ladrillo a la vista con un elevado campanario único hacia el ábside que se destaca por su cálido cromatismo y líneas depuradas. Un templo así en un barrio periférico de la ciudad aún está por ser descubierto por la historiografía.

En el interior del país, el neorrománico sintético se expandirá rápidamente a mediados de los años '30. No sólo con las obras clonadas de Carlos Massa, sino con otros estudios. En el litoral, por ejemplo, los mencionados Negri le quitarán a Florencio Martínez la realización de la parroquia y colegio salesiano de Curuzú Cuatiá, en Corrientes. En la misma región, en 1937 Felipe Bergamini llevará adelante la Iglesia del Jesús Sacramentado en un suburbio de la capital santafecina, y también realizará en la provincia de Corrientes el proyecto definitivo del Santuario Nuestra Señora de Itatí (proyectado inicialmente por Ernesto Vespignani, pero no realizado). En ambas iglesias se aprecia una mixtura elementos neorrománicos con neoclásicos, pero siempre en clave sintética y despojada.

TEMPLOS NEORROMÁNICOS NO CATÓLICOS (Lámina 105)

Parfraseando al historiador de la arquitectura Alberto De Paula con su pionera investigación de 1962 sobre “Templos Rioplatenses No Católicos” -en donde observó que los templos neogóticos no católicos son más numerosos que los católicos-, advertimos un grupo importante de “templos neorrománicos no católicos”, tal vez aún en mayor cantidad que los neogóticos que releva el citado investigador.

A medida que fuimos avanzando en el desarrollo de esta tesis, al abordar las iglesias católicas de Ernesto Vespignani y Carlos C. Massa, fuimos observando que, en forma paralela al crecimiento acelerado de iglesias neorrománicas en la década del '30, surgieron en la misma época templos no católicos de similares tendencias estilísticas.

La gran mayoría de templos judíos o sinagogas son de la misma época y tendencia estilística. La sinagoga más destacada desde el punto de vista arquitectónico es la que pertenece a la Congregación Israelita de la República Argentina, ubicada en la calle Libertad 785. Si bien el primer edificio fue iniciado en 1897, en 1932 se inauguró uno nuevo. El proyecto del arquitecto Norman y los ingenieros Alejandro Enquin y Eugenio Gantner presenta una gran archivolta a manera de arco cobijo y presenta evidentes elementos decorativos neorrománicos en mayor medida, y neobizantinos en otros detalles.

Según la Guía de Lugares de Culto de la ciudad de Buenos Aires, tomo I (comunas 1, 2, 3 y 4), editada en 2013, existen 23 templos judíos, de los cuales los más destacados corresponden a los años '30 y son neorrománicos. Además del templo de la calle Libertad, son neorrománicos el templo Bet-El de 1929 en la calle Piedras 1164, la sinagoga Yesod Hadat de los sefaradíes de Siria y el tardío Beit Jabad de José Uriburu 348, de 1946, de una comunidad judía ortodoxa.

Con respecto a las iglesias reformadas neorrománicas, aún no hay un estudio que complemente la investigación pionera de Corti y Manzi, “Iglesias reformadas neogóticas”. Sí podemos adelantar que existe la tendencia neorrománica también contemporánea a la época de Massa con ejemplos como la Iglesia Danesa de la calle Carlos Calvo 257, de los arquitectos Rönnow y Bisgaard del año 1931; la de la Congregación Sueca inaugurada en 1945 en la calle Azopardo 1422, y la temprana Iglesia de los marineros noruegos diseñada por Alejandro Christophersen en 1918.

10.6 FUENTES BIBLIOGRÁFICAS DEL NEORROMÁNICO SINTÉTICO (Láminas 106 y 107)

Las fuentes bibliográficas de las nuevas tendencias en arquitectura religiosa eran revistas de origen europeo, italiano o alemán, traducidas al castellano, o la misma Revista de Arquitectura editada por la Sociedad Central de Arquitectos.

Las principales publicaciones con croquis, modelos e imágenes de iglesias venían del exterior y estimulaban la renovación litúrgica con varias décadas de anticipación al Concilio Vaticano II. La Revista *L'Architettura Italiana* editada en Turín por la *Società Italiana di Edizioni Artistiche C. Crudo & Co.*, que publicaba edificios academicistas en forma tardía y bien entrado el siglo XX, publicó también diversos ejemplos de iglesias neorrománicas eclécticas entre numerosos artículos de recargada estética que fueron fuente estilística de arquitectos de la etapa que denominamos “neorrománico ecléctico” y cuyo autor representativo es para nosotros Ernesto Vespignani.

Sin embargo, tempranamente, ya en la primera década del siglo XX, la revista *L'Architettura Italiana* comenzó a publicar iglesias neorrománicas que mostraban una estética depurada y casi abstracta frente a las iglesias neobarrocas italianas de la época. Tal vez por influencia de Camilo Boito o de tendencias que venían de fuera de Italia, como el *Art & Craft*, se comenzaban a publicar láminas de iglesias depuradas que en varios casos se construían para reemplazar edificios anteriores historicistas o para nuevos suburbios en crecimiento por la euforia industrial de principios del siglo XX. Un caso es la edición de la revista de agosto de 1910 (año V, n. 11, láminas XVII a XIX), en donde se reproducen planos e imágenes de la “Iglesia de Santa Teresa de los Padres Carmelitas Descalzos en Roma” (*Chiesa di S. Teresa dei PP. Carmelitani Scalzi a Roma*), del Ingeniero Tullio Passarelli.

El sólido edificio de ladrillo aparente muestra una fachada maciza en donde se expresa la nave principal, y las laterales con pequeño aventanamientos como el rosetón central y la reducida puerta de acceso. Acompañan la pendiente del techo a dos aguas arquillos ciegos propios del románico. El módulo de la nave es independiente del elevado campanario, que tiene la apariencia de las torres municipales de la baja edad media. Al lado de la iglesia, el claustro con galería con arcos de medio punto acompañan la estética del templo. El interior es oscuro, con arquería de medio punto y un primer nivel a manera de gineceo.

Otras publicaciones italianas difundidas en Buenos Aires fueron la revista “Arte Cristiana” de Milán, editada desde 1913 por “*Amici dell'Arte cristiana*” del *Centro di Azione Liturgica*.

Del lado francés, tiene insoslayable importancia la revista “*L'Artisan Liturgique*”, puesto que fue la propuesta editorial más renovadora. Sus artículos ilustrados

sobre nuevas iglesias, imaginería, pinturas, vidrieras y ornamentos litúrgicos, estimulaban la experimentación de acuerdo con las pautas renovadoras del período de entreguerras. Se trataba de una publicación del Apostolado Litúrgico de la Abadía de San Andrés en Lophem, Bélgica. Estaba dirigida por el monje benedictino Gaspar Lefebvre (1880-1966), famoso en el mundo católico por ser el autor del misal romano con mayor cantidad de ediciones y ejemplares impresos en el siglo XX.

Repasando el número 32 de la revista correspondiente al trimestre de enero, febrero y marzo de 1934, encontramos variadas notas con numerosas ilustraciones de iglesias, imágenes religiosas y pinturas de estética renovadora.

La revista abre con un artículo sobre algunas obras del ingeniero alemán Karl Wibbe (1896-¿?), como la iglesia de San Nicolás en Cobbenrode (1931), que comulga estéticas regionalistas de Westfalia con una propuesta de transición hacia la vanguardia expresionista. La nota ilustra otras obras del mismo autor: las iglesias de San José en Heessen, de San Antonio en Langscheid y de San Alberto en Hoverstadt, que muestran iguales inquietudes.

En otro artículo de la revista, titulado “Imaginería religiosa y arte popular”, el mismo director de la publicación editorializa sobre los fines del arte religioso. Para el abate Gspar Lefebvre, el arte neomedieval, ya fuera en arquitectura como en escultura y pintura, no hacía del autor un protagonista, sino que tendía a ocultar en el anonimato la mano del artista o arquitecto para preservar la obra como el resultado de un hecho colectivo. El arte no debía responder a un autor individual, sino al espíritu de una época:

“Si bien se ha avanzado, durante los últimos años, en los artistas, evitar el ansioso individualismo de sus predecesores y así asegurar la coherencia de los esfuerzos en la decoración de edificios religiosos. (...) Sin embargo, seguimos siendo ferozmente individualistas. Tendemos a creer erróneamente, y el artista piensa como nosotros, que para el autor el primer deber es ante todo ser totalmente original.”¹⁹ (Pg. 658).

El artículo comenta e ilustra obras de escultores como Fernand Py, Anne-Marie Roux y A. Masselot, esculturas de cierta tendencia al hieratismo románico.

¹⁹ Traducción del tesista del original:

“Certes des progrès ont été réalisés ces dernières années par des artistes soucieux de éviter l’individualisme de leurs prédécesseurs, et de assurer la cohésion des efforts déployés dans la décoration des édifices religieux. (...) Nous sommes cependant demeurés féroce­ment individualistes. Nous avons le tort de croire, et l’artiste croit comme nous, que pour lui le premier devoir est d’être avant tout personnel entièrement original.”

Otro artículo de la revista está dedicado a la iglesia del Sagrado Corazón en Roulers, Bélgica. La obra del arquitecto Alf. Van Coillie tiene planta de cruz griega, aspecto exterior de gruesos muros románicos y campanario único aunque con formas prismáticas puras. Los comentarios exaltan el impacto en la sensibilidad del espectador a partir de la paleta cromática utilizada:

“Una mañana clara de noviembre nuestros ojos fueron gratamente sorprendidos por el espectáculo de una nueva iglesia, fresca y deslumbrante, vestida de ladrillos de Nieuport y con techos de tejas rojas resplandecientes.”²⁰

La revista contiene una multitud de avisos de proveedores de ornamentos y utensilios litúrgicos, incluso de orfebrería y cincelado, ilustrados con obras de estética simple y despojada.

Otras notas están dedicadas a la nueva iglesia de Pontisse en Bélgica, del arquitecto Robert Toussaint, de planta de cruz latina y grandes volúmenes románicos; la capilla del cementerio de Schreckenstein en Checoslovaquia, que linda entre el *art déco* y el románico, y una extensa nota dedicada a la arquitectura regional con el ejemplo de exótico *art déco* de la iglesia del Sagrado Corazón en Casablanca, Marruecos, de Paul Tournon. La contratapa de la revista cierra con una nota sobre los ornamentos para un altar una iglesia de Palmyra, en Siria, con ejemplos de un cáliz, un copón y una custodia refinadamente decorados con incrustaciones de metales preciosos.

También llegaron a la Argentina, mucho más tarde, hacia la década de 1940, diversos manuales de arquitectura religiosa. De Italia se consultaba el clásico libro del arquitecto y teórico italiano Antonio Cassi Ramelli (1905-1980), “*Edifici per il culto*” del editor Antonio Vallardi de Milán de 1947; Antonio Cassi Ramelli egresó del Instituto Politécnico y luego de la Academia de Brera de Milán. Autor de numerosas obras civiles, también ejerció la docencia. En 1963 fue designado decano de la facultad de arquitectura del politécnico de Milán, pero apenas duró un año en el cargo, acusado de conservador por los estudiantes. Nos interesa porque tuvo una importante influencia en el campo de la arquitectura religiosa por su obra temprana del período fascista. Entre 1957 y 1965 fue director de la *Fabbrica del Duomo* de Milán y dirigió las obras de restauración, incluyendo la quinta puerta modelada por el escultor Minguzzi. Cassi Ramelli publicó libros de texto para la enseñanza de la arquitectura como el “Silabario arquitectónico” en 1959 y “De la caverna a los refugios blindados” en 1964. Nos interesa especialmente su obra “Edificios para el culto” de 1947,

²⁰ Traducción del tesista del original:

“*Par ce clair matin de Novembre nos yeux furent heureusement surpris par le spectacle de cette église nouvelle, toute fraîche et pimpante dans sa robe de briques claires de Nieuport et ses toits de tuiles d’un rouge éclatant.*”

que utilizamos como fuente bibliográfica para comprender las ideas estéticas en la tipología religiosa en esta etapa que hemos denominado “neorrománico sintético”. En España, Díaz Caneja publicaba “Arquitectura y Liturgia”, de Artes Gráficas Grijelmo, Bilbao, 1947; en Estados Unidos, Paul de Thiry publicaba “*Churches & Temples*”, un compendio de croquis, imágenes y descripciones de un elenco de templos de diversos estilos.

En cuanto a las publicaciones nacionales, la Revista de Arquitectura -editada desde 1915 por el Centro de Estudiantes de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires y desde 1917 junto a la Sociedad Central de Arquitectos-, a partir de la década de 1930 comenzó a dar cuenta del movimiento moderno en la Argentina y publicó trabajos de obras de las vanguardias europeas. La publicación también solía difundir, en la misma época, numerosas notas que exaltaban los progresos de la arquitectura en el III Reich o en la Italia de Mussolini, con imágenes que destacaban la pureza de líneas de los edificios y cierta tendencia a un neoclasicismo sintético. Según Eduardo Gentile (Diccionario de Arquitectura, t. o-r pg. 176),

“pueden verse trabajos de Poelzig, Bonatz, Hoyer, Gropius, Breuer, Mendelsohn, Sert, Perret, Mies van der Rohe, Chermayeff, Sartoris, Buckminster Fuller...”

Fritz Höger fue el autor expresionista alemán más citado en la Revista de Arquitectura, y figura como miembro correspondiente de la misma. En la edición de marzo de 1928 (n 87, Pgs. 113/122), se publica una nota de Höger titulada

“Arquitectura moderna alemana. Chilehaus en Hamburgo”.

El artículo cubre dos páginas con una carta de Höger al presidente de la Sociedad Central de Arquitectos; se trata de un agradecimiento por haber sido nombrado “socio corresponsal”, y es a la vez una memoria técnica de su nueva obra. Además hay una página para el plano general de la *Chilehaus* y siete páginas con diez fotografías con imágenes panorámicas y detalles constructivos. Resulta de interés transcribir algunos conceptos de Höger, traducidos por el arquitecto Gaspard Bornhauser, que influirán en la arquitectura religiosa de los años posteriores en la Argentina:

“En la arquitectura alemana puede notarse momentáneamente un mejoramiento general; un alejamiento del eclecticismo, es decir, las creaciones ya no se basan, como en las generaciones anteriores, en las formas de los siglos pasados, como tampoco se buscan motivos en países y razas extranjeros. Ante todo, uno se consulta así mismo como también a los hechos; se clarifica, se simplifica, ante todo por conveniencia y por economía, pero también se aprecia al mismo tiempo la calidad técnica.” (Pg. 113).

En abril de 1928 y en abril de 1929 la Revista de Arquitectura volvió a publicar comentarios y obras sobre Höger, dejando en evidencia la persistente influencia del expresionismo en la arquitectura argentina.

En la edición de mayo de 1936 (año XXII, n. 185) se publicitan numerosos avisos de empresas constructoras y proveedoras de materiales de construcción con ilustraciones de edificios racionalistas como, por ejemplo, el Kavanagh, cuya fotografía aparece en cuatro avisos. El número de la revista fue muy significativo; la nota central es “El Campo de Deportes de Berlín”, nota de Ernesto de Estrada que abarca desde las páginas 238 a la 249, con veinticuatro fotografías y tres planos de la arquitectura deportiva nazi para los Juegos Olímpicos de 1936.

En las páginas finales se publican, además, los trabajos prácticos que ya hemos mencionado, de alumnos de la Escuela de Arquitectura bajo el tema “Una Iglesia”. Más allá de algunas variaciones, los trabajos de los alumnos Agostini y Turi consisten en un conjunto edilicio religioso integrado por un claustro monacal y una iglesia de estilo románico y formas geométricas afines al racionalismo emergente. La planta de la iglesia es basilical de tres naves con bautisterio y campanario como módulos independientes.

La Revista de Arquitectura correspondiente a marzo de 1939 (año XXV, n. 239), está dedicado a la “Ciudad Universitaria del Brasil en Río de Janeiro”, proyecto de Marcelo Piacentini y Vittorio Morpurgo. El artículo va de la página 106 a la 134, y está ilustrado con cincuenta y cuatro imágenes entre planos y fotografías. También se reseñan la Universidad de Colonia y la de Berlín de la Alemania nazi. Todas las imágenes muestran una arquitectura de depurado racionalismo, pero en diálogo con el neoclasicismo.

El ejemplar también reseña artículos publicados en otras revistas de época y señala, en primer término, todas las que publicaron notas sobre iglesias. Copiamos dicho listado, de particular interés por constituirse en una fuente bibliográfica para la arquitectura eclesiástica de este período.

“La obra arquitectónica a través de las Revistas”. (Pgs. 145-147).

- Revista Oficial do S.N. Dos Arquitetos – Lisboa. Noviembre-Diciembre 1938: “Iglesia de B. S. de Fátima por arq. Pardal Monteiro (número especial).
- Arquirectura. México, Diciembre de 1938: “Iglesia Crematorio en Graz, por Arq. Bolternsten.
- *La Construction Moderne*, 5-12 Febrero de 1939: “El arte religioso en Rumania”, por Arq. Maigrot.

- *Architect's Journal*, 19 Enero 1939: "Iglesia San Chad, Bolton", por Nickson.
- *Architectural Review*, Enero 1939: "Sinagoga en Have", por Arq. Lewis.
- *Architect and Buildings News*, 19 Enero 1939: "Iglesia en Hock", por Arq. Maulie.

La edición de la revista cierra, como era costumbre, con los trabajos prácticos presentados por alumnos de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires. En esta oportunidad presenta los trabajos finales presentados por dos alumnos de sexto año de la cátedra del profesor René Karman del año 1938. Se trata de dos conjuntos edilicios religiosos constituidos por claustro para convento e iglesia. En ambos casos se trata de propuestas racionalistas aunque el dominio del espacio en el primer trabajo del alumno Juan Carlos Garona es de evidente románico por su planta basilical, campanario único independiente y claustro anexo porticado. En el trabajo de Raúl A. Pameló Gelly se trata de una propuesta innovadora porque consiste en una iglesia con planta de nave única en abanico y claustro anexo en "L".

Otra tendencia importante se difunde a través de artículos, fotografías, reseñas, memorias técnicas y avisos publicitarios: el uso de ladrillo a la vista que tendrá tanta presencia en la arquitectura religiosa de la época. En la Revista de Arquitectura de agosto de 1942 (año XXVII, n. 260), se publica un aviso a página completa sobre ladrillos, tejas y baldosas de la "Fábrica Cerámica Alberdi", con plantas y hornos fabriles en la localidad de Alberdi, cerca de Rosario, y José C. Paz en la provincia de Buenos Aires (pg. 216). De las pocas obras reseñadas en esa edición, dos son edificios que lucen ladrillos vistos proyectados por Arturo J. Dubourg (1912-2003). Se trata de la "Propiedad de renta" de la calle Rodríguez Peña 1260, que muestra un edificio de planta baja y cinco pisos revestido de ladrillo en todo su desarrollo excepto el basamento de la planta baja, que está revocado (pgs. 352-353). El otro edificio es un "Local de negocio" continuo al anterior, de enfática decoración neoclásica (frontón griego y pilastras pareadas dóricas blancas que contrastan con el ladrillo visto de los llenos).

Pocos años más tarde Dubourg (en la cúspide de su carrera profesional), proyectaría el Hotel Claridge, enteramente de ladrillo visto. Su estudio llegó a proyectar cerca de 800 edificios en toda su carrera, de estéticas más o menos académicas y con numerosas obras revestidas en ladrillo. De los arquitectos Vargas y Aranda se muestra una "Propiedad de renta" en la calle Olazábal 4787, enteramente revestida de ladrillo (pgs. 354-355). El arquitecto José V. Coll muestra una "Residencia en Mar del Plata" de la tipología chalet que exhibe ladrillo a la vista afuera y adentro de las habitaciones (pg. 357). Vargas y Aranda proyectaron también de ladrillo visto la parroquia de San Luis

Gonzaga (1940) y evidente influencia expresionista, que forma parte de la estética del neorrománico sintético.

En el mismo número se exhiben los resultados de un concurso para “*Affiche para un Salón Anual de Arquitectura*”, con el primer premio otorgado al alumno Roberto J. Fabián con un diseño que muestra una columna de capitel jónico en primer plano, pero que deja ver en segundo plano una gran torre románica aparentemente de ladrillo visto.

En la Revista de Arquitectura de junio de 1942 se muestran varias obras con dicho revestimiento. De los arquitectos Villalonga y Milberg, una inmensa “Residencia en Belgrano”, propiedad de la señorita Alice E. Moss en las calles Olazábal esquina Cuba (pgs. 270-273); de Juan Antonio Dompé y Armando Ivitz, una “propiedad de Renta” en la calle Perú 957 al 63, que consiste en un edificio de siete plantas en donde se muestran dos listones que recorren los seis niveles intermedios en ladrillo a la vista (pgs. 274-275), y un edificio “Propiedad de Renta” de siete pisos revestidos de ladrillo del arquitecto Juan P. Monterio, en la calle Garay 492 (pgs. 276 y 277).

La otra publicación nacional importante era la Revista Nuestra Arquitectura:

“Revista de arquitectura destinada a un público profesional, que se editó en Buenos Aires entre agosto de 1929 y mayo de 1986. Fue fundada por el ingeniero estadounidense Walter Hylton Scott. Su frecuencia era mensual hasta 1965; en adelante, su aparición fue alternativamente bimensual, mensual o irregular.” (Ballent, Anahí. Diccionario de Arquitectura, i-n pg. 201).

Esta revista, con respecto a la tradicional Revista de Arquitectura, se volcó más hacia la tipología de vivienda y a obras de vanguardia. Por citar un ejemplo, en el número 3 correspondiente a marzo de 1940 se publica el edificio de departamentos “Studios” proyectado por Alberto Prebisch, de tres plantas, amplios ventanales de vidrio partido y muro de ladrillo visto. En el mismo número se publica una “Casa en Martínez” de los arquitectos Fernando L. Pereyra y Carlos Berro Madero en la calle Vicente Fidel López esquina Presidente Quintana, enteramente de ladrillo pintado de blanco y cuya estética recuerda con varios años de anticipación el casablanquismo de los años '60.

Otras publicaciones de frecuencia irregular, sumadas a la difusión de la prensa gráfica, con mayor espacio de ilustraciones e incluso a las producciones cinematográficas norteamericanas y europeas, también conformaron un corpus de imágenes que podrían haber sido tomadas en cuenta -consciente o inconscientemente- por los autores de la época.

CAP. 11 INVENTARIO DE OBRAS DE CARLOS C. MASSA

11.1 RESUMEN DEL CAPÍTULO

Al igual que en el capítulo 6 -en el cual inventariamos las obras de Ernesto Vespignani-, el presente capítulo también tiene un enfoque instrumental. Para el desarrollo de la tesis necesitábamos confeccionar un listado que fuera lo más completo posible sobre las obras de Vespignani, pero también de Carlos C. Massa. A diferencia del arquitecto salesiano, que tuvo una congregación que protegió la memoria de su obra, ningún crítico o historiador se ocupó hasta la fecha de la obra del laico Massa.

Los tres listados que ofrecemos y que pertenecen a referentes de la historiografía de la arquitectura, enumeran unas pocas obras con denominación incompleta, como si hasta los nombres de las parroquias listadas carecieran de importancia. En el punto 11.2 realizamos el primer inventario de su obra y, por supuesto, se trata de un listado provisorio e incompleto. En el apartado 11.3 intentamos un catálogo razonado, agrupando las obras en religiosas y civiles, y a su vez a las religiosas por sus fuentes estilísticas, teniendo en cuenta que -como hemos afirmado con anterioridad-, Carlos C. Massa parecía “clonar” más que diseñar templos, y lo hacía a partir de determinados patrones.

11.2 LISTAS DE OBRAS PREVIAS Y LISTA PROPUESTA POR EL TESISISTA

A diferencia de Ernesto Vespignani, cuya obra fue listada por varios autores aunque con algunas diferencias, las referencias a las iglesias de Massa aparecen en tan sólo tres publicaciones:

A) LISTA DE LA HISTORIA GENERAL DEL ARTE ARGENTINO

(Ortiz, Federico, 1999, 94).

- 1.- Iglesia de Nuestra Señora de Luján de La Plata. (1944)**
- 2.- Parroquia de San Isidro Labrador en Buenos Aires. (1944)**

B) LISTA DE REVISTA SUMMA n. 182 de 1982

- 1.- Parroquia de Santa María.**
- 2.- Parroquia Del Tránsito de la Virgen.**
- 3.- Parroquia de San Juan María Vianney.**

C) DICCIONARIO DE ARQUITECTURA

(Liernur, Francisco - Aliata, Fernando, 2004, 115).

- 1.- Iglesia de Roque Pérez en la Prov. de Buenos Aires.**
- 2.- Iglesia del Seminario Menor de La Plata.**
- 3.- Iglesia de San Nicolás de Bari en Santa Fe 1350.**

4.- Iglesia de Bonpland 1983.

5.- Iglesia de Dorrego 892.

D) CATALOGACIÓN PROVISORIA DE LA OBRA DE CARLOS C. MASSA POR JUAN LÁZARA²¹

En la medida de lo posible se aclaran fechas de proyecto o de finalización de obras y domicilio original de la obra. Con frecuencia se confunde erección canónica de la parroquia. En el primer caso se trata del decreto firmado por el obispo de la diócesis que crea una nueva parroquia y designa si estará a cargo del clero secular o regular (congregación). El edificio religioso puede existir previamente si se trata de una capilla o de una iglesia secundaria perteneciente a un distrito parroquial ya establecido y subdividido. Pero en Buenos Aires son frecuentes los casos en los que se decretaba una erección canónica cuando todavía no estaba construido el templo. En consecuencia, puede haber una asincronía entre la fecha de la erección, del inicio o término de construcción del templo. El listado considera, siempre que sea posible, la denominación actual del edificio, y se ordena cronológicamente.

A) EDIFICIOS RELIGIOSOS (51 iglesias)

EN LA CIUDAD DE BUENOS AIRES (38 Iglesias)

- 1.- Parroquia de San Francisco Solano. Zelada 4771. Villa Luro. (1928)**
- 2.- Parroquia de San Pablo Apóstol. Av. Á. Thomas 795. Colegiales. (1928)**
- 3.- Parr. de Todos los Santos y las Ánimas. Otero 145. Chacarita. (1928)**
- 4.- Parr. de N. Sra. de la Consolación. Av. Canning 1073. Palermo. (1928)**
- 5.- Parroquia de Sta. Clara. Zuviría 2631. Parque Chacabuco. (1930)**
- 6.- Parr. de Sta. Teresa del Niño Jesús. Quirós 2941. Agronomía. (1930)**
- 7.- Parr. de N. S. de Luján (Castrense). Av. Cabildo 425. Palermo. (1930)**
- 8.- Parr. de Cristo Rey. Zamudio 5551. Villa Pueyrredón. (1931)**
- 9.- Parroquia de San Isidro Labrador. Av. San Isidro 4630. Núñez. (1931)**
- 10.- Parr. de Santiago Apóstol. Tte. Gral. Ricchieri 3189. Núñez. (1932)**
- 11.- Parr. de S. Bartolomé Apóstol. Av. Chiclana 3659. P. Patricios. (1932)**
- 12.- Parroquia de Santísima Cruz. Artigas 2064. Agronomía. (1933).**
- 13.- Parroquia de Santa María. Av. La Plata 286. Caballito. (1934)**
- 14.- Parroquia de San Alfonso María Liguori. Barzana 1525. P. Chas. (1934)**
- 15.- P. de S. Saturnino y S. Judas. Miraflores 2080. P. Chacabuco. (1934)**
- 16.- Parroquia de Resurrección del Señor. Dorrego 892. Chacarita. (1934)**
- 17.- Parroquia de Santo Cristo. Av. F. De la Cruz 6820. V. Lugano. (1934)**

²¹ Las fuentes principales tomadas para confeccionar este listado se fundamentan en trabajo de campo realizado por el tesista con un apoyo de dos becas de la Fundación Zorraquín en el Instituto Universitario ESEADE en 2010 y 2011.

- 18.- Parroquia de Corpus Domini. Albariño 256. Liniers. (1934)
- 19.- Parr. de N. S. de Luján de los Patriotas. E.Castro 7156. Liniers. (1934)
- 20.- Parr. de Cristo Obrero y San Blas. Lafuente 3242. Pompeya. (1934)
- 21.- Parr. N. S. Medalla Milagrosa. Curapaligüe 3242. P. Chacabuco. (1934)
- 22.- Parr. de San Rafael Arcángel. J.P. Varela 5272. Villa Real. (1935-37)
- 23.- Parroquia de San Ramón Nonato. Cervantes 1150. M. Castro. (1935)
- 24.- Parroquia de San Nicolás de Bari. Av. Santa Fe 1352. Centro. (1935)
- 25.- Parroquia de Santa Amelia. Virrey Liniers 428. Almagro. (1936)
- 26.- Parroquia del Tránsito de la Virgen. Cangallo 3333. Almagro. (1936)
- 27.- Parr. de SS. Sabino y Bonifacio. P. Junta 4095. P. Avellaneda. (1938)
- 28.- Parroquia de Santa Julia. Juan B. Alberdi 1195. Caballito. (1938)
- 29.- Parroquia de Santa Elisa. Salta 2290. Constitución. (1938)
- 30.- Parroquia de N. S. del Rosario. Bonpland 1987. Palermo. (1939)
- 31.- Parroquia de N. S. de las Nieves. V. Bosch 6662. Liniers. (1940)
- 32.- Parroquia de Santa Adela. L. M. Campos 195. Belgrano. (1940)
- 33.- Parroquia de S. Margarita María Alacoque. Pico 4950. Saavedra. (1942)
- 34.- Parr. Nuestra Señora del Buen Viaje. Ubicación desconocida. (1942)
- 35.- Parr. de S. J. María Vianney. Av. San Martín 4460. Agronomía. (1944)
- 36.- Parr. Sacratísimo Corazón de Jesús. Moliere 856. V. Sarsfield. (1945)
- 37.- Parr. Dulcísimo Nombre de Jesús. Valdenegro 3611. Saavedra. (1945)
- 38.- Parroquia San Juan Bautista Precursor. Yrurtia 5923. Saavedra. (1948)

- EN LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES (13 iglesias)

- 39.- Parr. N. S. de la Piedad. Anexa al Seminario Mayor. La Plata. (1927)
- 40.- Parroquia de Inmaculada Concepción. Alberdi. (1928)
- 41.- Parroquia de San Juan Bautista. Roque Pérez. (1936)
- 42.- Parr. Sdo. Corazón de Jesús. Anexa a Seminario Menor. La Plata. (1940)
- 43.- Parroquia de Santa Rita. Boulogne. (1940-44)
- 44.- Parroquia de Madre de la Misericordia. Piñero. (1940-46)
- 45.- Capilla colegio Michael Ham. Vicente López. (1941)
- 46.- Parroquia N. S. del Carmen. Carlos Casares. (1941)
- 47.- Parroquia de Sagrado Corazón de Jesús. Vedia. (1941)
- 48.- Capilla del Colegio Cardenal Copello. Victoria. (1941)
- 49.- Parroquia Sagrada Familia. Berazategui. (1944-49)
- 50.- Parroquia de N. S. de Luján. La Plata. (1949)
- 51.- Parroquia San José. Matheu 3351 Bo. San José. Mar del Plata.

B) EDIFICIOS CIVILES (20 proyectos)**- EN LA ARGENTINA (19 proyectos)**

- 52.- Seminario Mayor San José de La Plata. (1922-1928)
 53.- Escuela – Granja Derqui. (1930)
 54.- Hogar sacerdotal (ampliación). Condarco 581. Buenos Aires. (1931)²²
 55.- Ateneo de Juventud. Rodríguez Peña 1054. (1934)
 56.- Internado para niños “Nuestro hogar”. San Juan 1774. Bs. As. (1938)²³
 57.- Casa de Ejercicios “Cardenal Copello”. Barzana 1515. Bs. As. (1938)
 58.- Sanatorio y maternidad S. José. S. de Bustamante 1674. Bs. As (1938)
 59.- Ateneo de Villa Devoto. (1940)
 60.- Seminario de Vacaciones San José de La Montonera. Derqui. (1941)
 61.- Instit. Ángela Copello. Av. Juan B. Justo y Bermúdez. Bs. As. (1941)
 62.- Instituto cardenal Copello. San Fernando. (1941)
 63.- Seminario menor de La Plata. (1941-1945)
 64.- Jardín de Infantes Inst. María de Copello. Melo 2455. (1943)
 65.- Seminario Metropolitano (ampliación). (1944)
 66.- Inst. de Cultura Religiosa (ampliación). R. Peña 1054. Bs. As. (1944)²⁴
 67.- Edificio de Renta Horizontal Virrey Cevallos 462. Bs. As. (1949)
 68.- Edificio de Renta Horizontal Moreno 1773. Bs. As.
 69.- 40 casas obreras Schmidel y Estonia (Barrio Luis Naón).
 70.- Ateneo de Círculo de obreros.

²² A cargo del Arzobispado de Buenos Aires para sacerdotes ancianos y jubilados. El cardenal Bergoglio, poco antes de resultar elegido pontífice, había elegido esa residencia para su retiro de la vida activa.

²³ A cargo de la “Congregación de la Merced del Divino Maestro”.

²⁴ Dice la página web del gobierno de la ciudad de Buenos Aires:

“Fue creada por iniciativa del Cardenal Santiago Copello, el 3 de mayo de 1933, con el objeto de ofrecer la posibilidad del estudio sistemático de las Ciencias Sagradas, sobre todo a las mujeres. Acompañado desde un comienzo por Natalia Montes de Oca, en 1939 se muda a su ubicación actual gracias a la donación de esa vivienda por parte de la Sra. Juana González de Devoto. Durante todos estos años el "Instituto" ha sido un ámbito privilegiado de reflexión, formación y espiritualidad, y no sólo en cuanto al culto católico, sino también a distintas expresiones religiosas, culturales y artísticas. En el primer piso se encuentra la Capilla del Divino Maestro, además de una importante biblioteca.”
 Cfr. www.agendacultural.buenosaires.gob.ar/lugar/institutodeculturareligiosasuperior/334.

- EN EL EXTERIOR (una obra)

71.- Colonia de Convalecientes en Montevideo, Uruguay. (1921-28)

11.3 ENSAYO DE CATÁLOGO RAZONADO DE OBRAS DE MASSA

Iniciamos el presente relevamiento en el 2008, en el marco del seminario de “Historia Crítica de la arquitectura de Buenos Aires” dictado por Mario Sabugo en la maestría de Historia de la Arquitectura, Diseño y Urbanismo que cursáramos en FADU-UBA y culminaríamos tres años más tarde, en 2010 y 2011, con un apoyo económico de la beca de la Fundación Zorraquín del Instituto Universitario ESEADE. Lo que al principio parecía una tarea breve y sencilla, se transformó en una cadena de largos viajes por los suburbios del Área Metropolitana Buenos Aires y por pueblos del interior de la provincia.

La primera sorpresa fue observar que la sensación de *déjà vu* que tuvimos durante años al circular frente a algunos templos de Buenos Aires, estaba fundamentado en la utilización de determinados patrones estilísticos que Massa “clonó” en distintos barrios periféricos de la ciudad.

Fue así que publicamos un artículo con el relevamiento de un primer grupo de iglesias bajo la denominación “Las iglesias clonadas de Carlos Massa” (Lázara, 2009). Las fuentes estilísticas nos remitían al románico lombardo presente en el valle de Tahull en Cataluña.

Mientras relevábamos los edificios ahora presentados, nos acosaba la sensación de haber estado ya en la iglesia de San Juan María Vianney del barrio de Agronomía, cuando en realidad la iglesia que habíamos registrado con anterioridad era la Del Tránsito de la Virgen de Almagro, ambas inspiradas en el románico lombardo. Avanzando en la investigación de fuentes estilísticas, nos reconoceríamos en el legendario José Pijoán, que había experimentado esa misma sensación de *déjà vu* setenta años antes mientras recorría los Pirineos relevando edificios del románico original:

“Este arte románico del norte del país catalán es respetable por su modernidad para la época, pero carece de personalidad. Algunos claustros del sur de Francia y de Liguria son tan análogos que se confundirían con los de acá del Pirineo. Tienen las mismas características, columnas pareadas sosteniendo los arcos, y los machones cuadrados interrumpiendo las arcuaciones hacia la mitad de la galería. Hay veces que en un claustro de la Riviera de Génova creería encontrarse uno en país catalán. Y lo mismo se puede decir de las puertas con columnas en serie y arcos paralelos formando derrame. Enriquecen las entradas y aun las ventanas, pero con una casi fastidiosa monotonía. En arte, progresar no siempre es prosperar.” (Pijoán, 1944, 58).

Luego fuimos presentando una serie de trabajos relacionados en forma orgánica con la obra de Massa, y encontramos que había otros patrones que se sumaban al románico lombardo de nuestra primera investigación.

Es así que comenzamos a construir otras tipologías que ahora presentamos a debate. La primera de ellas –que en principio denominamos “iglesias clonadas”–, será renombrada con un título propio por considerar que lo de “clonación” se amplía a otros patrones recientemente relevados.

Desde 2008 y hasta fines de 2011, dimos cuenta de 51 templos edificadas por Carlos Massa; 38 de las iglesias se ubican en la ciudad de Buenos Aires y fueron construidas bajo la gestión del cardenal Santiago Copello; las otras 13 se ubican en la provincia de Buenos Aires en el marco del entonces obispado de La Plata, en donde Copello también había sido obispo auxiliar con anterioridad.

Es necesario aclarar que, además de Massa, operaron otros estudios de arquitectura destacados durante el período, tales como el de Acevedo, Becú y Moreno, Sánchez, el estudio de Lagos y de la Torre y el constituido por Vargas y Aranda, cuyos edificios religiosos ya mencionamos. De todas las obras religiosas erigidas en la etapa que estudiamos en la ciudad de Buenos Aires, el 85% de los edificios fue ejecutado por Massa.

De los 38 templos de Carlos Massa que relevamos, en 29 templos hemos confirmado su autoría exhibida en la fachada de cada templo, en la firma de planos del archivo de la empresa Aguas Argentinas, o bien a través de bibliografía, por cierto poco rigurosa, como historias barriales, boletines parroquiales, diccionarios de arquitectura y otras obras de referencia.

En otros 9 templos no hemos confirmado la autoría, pero por comparación de plantas y alzadas podríamos atribuir con cierta certeza estas iglesias a Carlos Massa. En los cuatro templos restantes, la atribución es dudosa. Este último grupo está conformado por casos de templos que por la fecha de erección parroquial y por las fuentes estilísticas utilizadas, podríamos atribuir a Massa, pero cuyas atípicas configuraciones de la planta o de la fachada escapan a la tendencia “clonadora” de Massa. El listado se realizó mediante un trabajo de campo en donde se visitó y relevó cada uno de los edificios citados. Las fuentes y bibliografía complementarias utilizadas se basaron en documentos o publicaciones de la época que pudieron salvarse del incendio de 1955. El archivo particular de Santiago Copello y la biblioteca a cargo de las religiosas del Divino Maestro resultaron muy útiles para algunas fechas y edificios cuya autoría desconocíamos o poníamos en duda.

Asimismo, durante el mandato de Copello se realizaron numerosas publicaciones que difundían las actividades de la Arquidiócesis de Buenos Aires que también nos sirvieron de fuente para identificar autorías y fechas

reales de proyectos y de inauguración, dado que la erección canónica del arzobispo es un documento que señala una decisión política pero no necesariamente el proyecto y ejecución de un templo, cuestión que abordaremos más adelante. Un ejemplo de estas fuentes es el “Boletín” de la Liga Cooperadora del Culto Católico, entidad encargada de recaudar fondos para nuevas iglesias o restaurar antiguas, que solía informar sobre el desarrollo de las obras. La edición de enero de 1937 (año III, n. 31, pg.1) informaba

“CÓMO VAN LAS OBRAS

No pudiendo contestar personalmente a los numerosos amigos que nos preguntan por la marcha de nuestras obras, lo hacemos por medio de estas líneas.

Podemos decirles que las obras marchan muy bien. La nueva Parroquia dedicada a San Rafael, en la calle Pedro J. Varela, ya está techada y su esbelta torre domina todo el vecindario, siendo desde ya una muda pero elocuente predicación. Esta iglesia tendrá como complemento de utilidad un gran salón, donde podrán establecerse obras post escolares, que en los barrios apartados son de inapreciable beneficio.

La parroquia de la Resurrección del Señor, en la calle Dorrego, también se ha techado. Su magnífico terreno adquirido merced a la generosidad de los Socios de la Liga del Culto, podrá utilizarse para toda clase de actividades Parroquiales, especialmente para los niños, que en esa importante barriada de la Ciudad son una verdadera bendición de Dios.”

Las publicaciones que daban cuenta de la inauguración de iglesias no eran exclusivamente religiosas ni editadas por la arquidiócesis, sino que también las revistas de interés general y de alcance masivo daban cuenta de los hechos litúrgicos y de la inauguración de templos en espacios destacados. Un ejemplo es la revista Caras y Caretas salida a la calle el 8 de mayo de 1937 (año XX, n. 2014). Se trata de un número dedicado “a la Virgen de Luján y su Santuario”, conmemorando el quincuagésimo aniversario de la coronación de la referida advocación de la virgen. La cubierta es una ilustración con monseñor León Federico Aneiros, arzobispo de Buenos Aires, asistido por el presbítero Jorge Salvaire, promotor del santuario, coronando la imagen de la Virgen de Luján en 1887. En el mismo número, en la página 32 se exhiben una noticia titulada “Bendición del templo de la Resurrección del Señor” situado en la calle Dorrego 982, con dos fotografías que muestran una multitud asistiendo al acto presidido por el cardenal Copello.

En consecuencia, el hecho litúrgico y la inauguración de templos barriales figuraban tanto en la agenda de los políticos más relevantes como en los espacios más destacados de los medios gráficos.

CARLOS MASSA EN LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES

A medida que avanzó nuestra investigación en el ámbito de la ciudad de Buenos Aires, fueron surgiendo tanto en la bibliografía como en el trabajo de campo referencias a iglesias proyectadas por Massa fuera del ámbito del arzobispado de Copello, en la provincia de Buenos Aires.

Durante los días 6 al 9 de marzo de 2013 se realizó un relevamiento de obras de Carlos Massa situadas en el norte de la provincia de Buenos Aires. Uno de los objetivos fue confirmar que la técnica de clonación de patrones estilísticos aplicados en la ciudad de Buenos Aires se extendió hacia el interior. Se confeccionó una hoja de ruta tomando como base información extraída de diversas publicaciones apologéticas de la obra del arzobispo de Buenos Aires, Santiago Copello, editadas en 1934 y 1944 y donde se mencionaban al pasar y en forma no sistemática diversas obras arquitectónicas señaladas como ejemplo de la exitosa carrera sacerdotal del cardenal.

En la provincia de Buenos Aires, en especial coincidiendo con el mandato del gobernador Manuel Fresco (1936-1940), y en los años inmediatamente posteriores, fue desarrollándose una amplia red de parroquias en distintas localidades de la provincia.

El tesista fue descubriendo parroquias notables en cabeceras de partidos bonaerenses, así como modestas capillas en pueblos pequeños en donde se constata la utilización de los mismos patrones diseñados para la Capital Federal por Carlos C. Massa. Son los casos de las iglesias parroquiales de las localidades de Vedia, Alem y Carlos Casares. Massa construyó iglesias también en Boulogne, Berazategui, San Fernando, Vicente López y Piñero. En otras áreas del Área Metropolitana de Buenos Aires (AMBA) y de la provincia, seguramente continuarán surgiendo novedades incluso en una etapa de investigación posdoctoral, dado que son numerosas las iglesias que se inauguraron en la época de mayor actividad de Massa en los obispados de Azul, Mercedes y La Plata, en la provincia de Buenos Aires. En algunas localidades encontramos estéticas similares a los diseños de Massa, pero aun no pudimos confirmar su autoría.

El estudio de las iglesias de Carlos Massa en el interior del país quedará para una investigación posterior de posdoctorado, aunque no encontramos indicios de obras posibles fuera del ámbito de la ciudad o provincia de Buenos Aires, más allá de reformas proyectadas por Massa en casas de descanso que fueron de su propiedad en las sierras de Córdoba o en el Cerro Otto en San Carlos de Bariloche.

OBRAS NO RELIGIOSAS DE CARLOS C. MASSA

En una etapa muy avanzada de nuestra investigación hallamos documentación que refiere a proyectos de edificios civiles pertenecientes al arzobispado de Buenos Aires. También pudimos identificar por lo menos tres construcciones no religiosas de su autoría, que nos pueden dar más indicios sobre su estética en el campo civil. La obra de mayor envergadura de Massa fue realizada en su juventud y tal vez sea una de las primeras obras de su carrera. Se trata de un gran emprendimiento sanitario que realizó en la República Oriental del Uruguay con su entonces socio Enrique Quincke: la “Colonia de Convalecientes en Montevideo”. Las otras dos obras son de madurez, puesto que corresponden a la segunda mitad del siglo XX. Se trata de dos edificios de renta horizontal ubicados en la zona de Congreso con una apariencia tan muda y neutra que podría equipararse a sus edificios religiosos proyectados. Por último, en algunas publicaciones de las décadas de 1930 y 1940 figuran listas de construcciones civiles promovidas por el arzobispado de Buenos Aires. La mayoría llevan en la fachada el letrero que dice “arq. Carlos C. Massa”.

En el siguiente ensayo de catálogo razonado agrupamos las obras según su patrón estilístico; tal es la similitud de los templos que forman parte del mismo grupo, que hemos dado en denominarlas “iglesias clonadas”, aunque en la mayor parte de los casos no sean iglesias idénticas sino que se observan algunas variaciones. En cada una de las obras listadas acompañamos la numeración del inventario propuesto por el tesista en el apartado “E) Catalogación provisoria de la obra de Carlos C. Massa propuesto por Juan Lázara.”

En función de los edificios relevados hemos dividido la obra de Carlos C. Massa en dos grandes grupos: la arquitectura religiosa y la civil. Para el análisis de la arquitectura religiosa relevada en la ciudad de Buenos Aires y en la provincia, proponemos una clasificación en base a siete patrones básicos. Realizaremos una descripción formal y analizaremos fuentes estilísticas de las obras dentro de cada conjunto. Las obras civiles -que son una minoría y aparentemente no tienen incidencia en nuestras hipótesis-, las dejaremos para el final, y realizaremos una breve descripción informativa. Nos interesan en tanto nos muestran un Massa que también se ubica en una transición entre cierto historicismo depurado y el racionalismo.

Por último, todavía nada sabemos de algunos proyectos y obras informadas por sus familiares a través de recuerdos, como es el caso de una de sus nueras, hoy nonagenaria. Perla Munilla mencionó en la entrevista sostenida con el tesista en 2014, que Carlos C. Massa dibujó la sillería de la catedral de La Plata y proyectó un conjunto habitacional en la calle Valentín Gómez de la localidad de Vicente López. Tampoco sabemos si las casas de veraneo que Massa adquirió a lo largo de su vida fueron intervenidas con proyectos propios,

aunque es posible según los testimonios de sus descendientes. Pero no contamos con documentación ni imágenes que acrediten intervenciones por parte de Massa, de modo que no las adicionamos al listado. Nos referimos a las siguientes residencias de veraneo:

- “La Porteña”, en las inmediaciones del Cerro Otto, Bariloche, Río Negro.
- “Las Clemencias”, chacra en Pilar, Buenos Aires.
- “Yacanto”, chacra en Traslasierra, Córdoba.

A) EDIFICIOS RELIGIOSOS (51 iglesias)

CLASIFICACIÓN DE OBRAS RELIGIOSAS SEGÚN PATRONES

- I) PATRÓN NEORROMÁNICO LOMBARDO CATALÁN (8 TEMPLOS)**
- II) PATRÓN NEORROMÁNICO TARDÍO (13 TEMPLOS)**
- III) PATRÓN NEORROMÁNICO ECONÓMICO (5 TEMPLOS)**
- IV) PATRÓN NEORROMÁNICO CALCHAQUÍ (6 TEMPLOS)**
- V) PATRÓN NEOCOLONIAL (7 TEMPLOS)**
- VI) PATRÓN CAMPANARIO CENTRAL (7 TEMPLOS)**
- VII) IGLESIAS ATÍPICAS (5 TEMPLOS)**

B) EDIFICIOS CIVILES (21 proyectos)

CLASIFICACIÓN DE OBRAS CIVILES SEGÚN TIPOLOGÍA

- I) SEMINARIOS Y CASAS DE EJERCICIOS (3 COMPLEJOS EDIFICIOS)**
- II) INSTITUTOS EDUCATIVOS (5 EDIFICIOS)**
- III) SANATORIOS Y HOGARES (5 COMPLEJOS EDIFICIOS)**
- IV) ATENEOS Y CENTROS DE REUNIÓN (4 EDIFICIOS)**
- V) CASAS DE DEPARTAMENTOS Y BARRIOS (3 PROYECTOS)**

A) EDIFICIOS RELIGIOSOS

- I) PATRÓN NEORROMÁNICO LOMBARDO CATALÁN (8 TEMPLOS)**
(Lámina 108)

- 13.-Parroquia de Santa María. Av. La Plata 286. Caballito. (1934)**
- 14.-Parroquia de San Alfonso María Liguori. Barzana 1525. P. Chas. (1934)**
- 15.-Parr. de S. Saturnino y S. Judas. Miraflores 2080 P. Chacabuco. (1934)**
- 25.-Parroquia de Santa Amelia. Virrey Liniers 428. Almagro. (1936)**
- 26.-Parroquia del Tránsito de la Virgen. Cangallo 3333. Almagro. (1936)**
- 44.-Parroquia de Madre de la Misericordia. Piñero. (1940-46)**
- 35.-Parr. de S. J. María Vianney. Av. San Martín 4460. Agronomía. (1944)**
- 37.- Parr. Dulcísimo Nombre de Jesús. Valdenegro 3611. Saavedra. (1945)**

Carlos Massa apela a un lenguaje románico en cuanto a la apariencia encastillada de sus templos, se enfoca en la vertiente lombarda catalana en tanto aplica una ornamentación geométrica y abstracta que le permite

experimentar sincréticamente con las vanguardias racionalistas europeas, y cubre sus muros con un revestimiento enladrillado de un cromatismo potente, elección que lo vincula con el expresionismo alemán tan publicado en su momento en nuestras revistas especializadas como fue el caso mencionado de la Chilehaus de Höger, cuya presencia detallaremos más adelante. Este grupo de iglesias predomina en un primer anillo periférico al centro urbano de la ciudad de Buenos Aires.

Cuatro de estos templos se ubican en Almagro y Caballito, barrios que ya estaban urbanizados gracias al ferrocarril del Oeste y al subterráneo "A"; dos se erigen en zonas menos urbanizadas como Agronomía y Parque Chas, y una tercera en un suburbio industrial de rápido crecimiento inmigratorio en la época como es la localidad de Piñero, en el partido de Avellaneda. Estas tres iglesias estaban en lugares más alejados del casco histórico, pero ya el tranvía había permitido una discreta urbanización. Puesto que las casas eran todavía bajas, el campanario siempre era el referente en el horizonte. Una vez más evocamos al Borges de "Fundación mítica de Buenos Aires":²⁵

*"Una manzana entera pero en mitá del campo
expuesta a las auroras y lluvias y suestadas.
La manzana pareja que persiste en mi barrio:
Guatemala, Serrano, Paraguay y Gurruchaga."*

-Descripción de los templos del patrón neorrománico lombardo-catalán

A continuación desarrollamos una descripción general del grupo de iglesias correspondientes a este patrón, con el objeto de identificar sus fuentes estilísticas. Los templos se encuentran en barrios que, si bien ya estaban urbanizados para la época de erección, eran considerados periféricos, y de sectores sociales bajos y de inmigrantes. Si comparamos el tejido urbano de la época con el actual notaremos que, a excepción de Santa María, la mayoría de los solares próximos a los templos estaban ya edificados. Tomamos como muestra representativa para el análisis cuatro de las seis enumeradas, a saber:

13.-Parroquia de Santa María. Av. La Plata 286. Caballito. (1934)

25.-Parroquia de Santa Amelia. Virrey Liniers 428. Almagro. (1936)

26.-Parroquia del Tránsito de la Virgen. Cangallo 3333. Almagro. (1936)

35.-Parr. de S. J. María Vianney. Av. San Martín 4460. Agronomía. (1944)

Describiremos en conjunto algunas características generales de los cuatro templos, señalando las diferencias entre las mismas.

²⁵ Poema publicado por primera vez en "Cuaderno San Marín" en 1929 (Borges, 1974, 81).

A) Exterior

Exteriormente, los cuatro templos exhiben cinco módulos que Massa combinó de forma diversa pero con el mismo revestimiento de ladrillo a la vista, cuya paleta cromática de un rojo oscuro potencia su presencia en la vía pública y a nosotros nos recuerda el clásico juego infantil conocido en décadas pasadas como "Mil ladrillos", constituido por ladrillos de goma en miniatura.²⁶

A continuación describimos los cinco módulos básicos que contienen estas construcciones, los cuales se presentan con similares características pero combinados de distintas formas.

1.- Torre-campanario: Todas contienen una única torre-campanario de estilo neorrománico lombardo, caracterizado por su planta cuadrada y número creciente de ventanas geminadas o "gemelas" a medida que se elevan los niveles. El referente visual más directo es la Iglesia románica de influencia lombarda de San Clemente de Tahull, ubicada en la provincia de Lérida en Cataluña. Schenone (2006, 187), en cambio, encuentra similitudes entre el campanario de la Iglesia del Tránsito y la iglesia de *Sant'Abbondio*, de Como, en Lombardía, aunque creemos más acertada la asociación con los campanarios de las iglesias románico-lombardas de los pirineos catalanes.

La base de la torre es más sólida y va disminuyendo en masa a medida que se eleva. Presenta una imagen casi de fortaleza en su basamento por sus escasos vanos, y se va aligerando con mayores aberturas a medida que la torre asciende. En la Alta Edad Media esta era la forma rudimentaria de la que disponían los constructores para reducir el peso y conformar una base suficientemente sólida para poder crecer en altura. La cubierta es a cuatro aguas con tejas y con una cruz en el remate.

La torre-campanario tuvo un alto valor simbólico y práctico durante siglos. Antes de la masificación del reloj, eran las campanadas de iglesia las que segmentaban el día y anunciaban hechos significativos de la comunidad. En pleno siglo XX, la presencia de un campanario elevado en plena ciudad busca marcar una referencia urbana que esté presente en el vecino, sea o no concurrente al templo.²⁷

²⁶ "Juguetes Mis Ladrillos S.R.L." es una empresa aún activa y que fue fundada a mediados de siglo XX. Su producto más recordado fue lanzando al mercado en 1953. Consiste en un juego para niños de ladrillos de goma con encastrés que permitía crear construcciones modulares de tipo arquitectónico y mecánico. El sentido pedagógico de los productos se vinculaba a las nuevas teorías pedagógicas nacidas a partir de las teorías de Piaget y otras escuelas de la época aún hoy valoradas por las modernas teorías psicopedagógicas y de ciencias de la educación. **(LÁMINA 23).**

2.- Galería porticada: Tres de los templos ofrecen un sistema de arquería de medio punto que invitan a pasar al vestíbulo o atrio en forma de galería abierta a la vía pública y que también sirven como espacio para la vida social fuera del templo. Santa Amelia, la más modesta, ofrece esa arquería pero sin espacio interior.

3.- Secretaría parroquial: Las cuatro ofrecen un módulo que puede crecer en altura, destinado a tareas administrativas de la parroquia. En todas las iglesias el módulo está constituido por planta baja y dos niveles, con excepción de Santa María, donde sólo se eleva un primer piso.

4.- Nave: Las cuatro iglesias tienen un módulo principal que guarda las tres naves y que se presenta, en su apariencia externa, con techo a dos aguas con rosetón frontal. Sólo en San Juan María Vianney se erigió un matroneo constituido por galerías en un primer piso sobre las naves laterales. La arquería de estas galerías carece de ornamentación limitada al típico revestimiento de ladrillo a la vista de esta serie de iglesias de Massa.

5.- Anexo parroquial: Las cuatro ofrecen un pequeño módulo dedicado a tareas logísticas o de limpieza de la parroquia. En la "Del Tránsito de la Virgen", a este módulo se le anexa un cuerpo adicional que es el acceso a un patio recreativo al estilo de los "oratorios festivos" salesianos.²⁸

Vanos

En el románico lombardo, las aberturas eran de tímidas dimensiones. Las iglesias de Massa se caracterizan por exhibir un elenco muy completo de vanos románicos.

La imagen que expresa esta arquitectura cerrada en el contexto urbano de la ciudad de Buenos Aires es la de una fortaleza acorazada por muros cerrados y

²⁷ Aun a fines del siglo XX, los teóricos de la arquitectura religiosa de gran influencia bajo el mandato de Juan Pablo II recomendaban a los constructores de templos:

"La configuración global del edificio iglesia debe hacer que sea evidente su presencia en el ambiente urbano como un axis, un punto de referencia para los habitantes del barrio. La iglesia está en función de todos los hombres, tanto si van a ella como si no, para hacer presente que Dios existe, que ama a los hombres, que la vida tiene un significado profundo, que hay una respuesta a la infelicidad y al sufrimiento comunes de la condición humana." (Bergamo y Del Prete, 2004).

²⁸ Don Bosco estableció para la Congregación de los Salesianos la organización de un sábado festivo en donde los jóvenes realizaban tareas de esparcimiento y recreación en el patio de los colegios para asistir luego a la misa vespertina y a una merienda posterior. Esta actividad gozó de gran éxito en la Buenos Aires de la primera mitad del siglo XX, cuando aún no se habían desplegado con suficiente amplitud los clubes barriales. En los barrios periféricos, la única alternativa de esparcimiento gratuito solían ser los ateneos en los centros socialistas. (Gutiérrez y Romero, 1995.)

nítidos y escasos vanos. Como luego analizaremos, la idea de fortaleza de la iglesia frente a los embates de la secularización social estaba muy difundida en la década del '30, con un origen que se remonta a épocas tan lejanas como los años posteriores a la Revolución Francesa.

Las aberturas apenas se esbozan desde el nivel del suelo, y a medida que se eleva el edificio se hacen menos tímidas. Las soluciones adoptadas por Massa para las aberturas se podrían clasificar de la siguiente forma, si tomamos como modelo la secuencia de la torre-campanario desde el nivel suelo hasta la cúspide (ver gráfico):

a.- Vanos ciegos: En un primer nivel se adopta la solución de un elemento ornamental ciego, es decir una abertura apenas perfilada por un arco de medio punto pero que no llegó a constituirse en vano, quedando la abertura cegada por el muro.

b.- Vanos aspillerados: En un segundo nivel se elige la ventana aspillerada propia de las fortalezas medievales, cuya reducida dimensión apenas permite el paso de un aspa o flecha.

c.- Saetera: En un tercer nivel se abre un vano un poco más amplio que el aspillerado, denominado "saetera" por su utilización castrense en las fortificaciones. En el románico lombardo se ubicaba en los niveles intermedios de los torreones defensivos o de las torres-campanarios.

d.- Ventanas con guardapolvos o arcos enfatizados: A medida que la edificación crece en altura, se va ampliando la abertura y agregándose elementos decorativos tales como guardapolvos y arcos enfatizados con revoque. El vano se amplía y abre con un arco de medio punto enfatizado por una paleta cromática distinta a la del muro ladrillero propio del edificio.

e.- Ventanas geminadas: Ya en los últimos niveles aparecen los vanos divididos por columnas que dan lugar a dos o tres ventanas de formas iguales y que comenzaron a utilizarse con frecuencia en el tardorrománico o en el renacimiento temprano en Toscana y Lombardía.

f.- Ventanas con arcos de medio punto o triforas: Aparecen en las construcciones parroquiales anexas al templo y suelen estar ornamentadas con guardapolvos o arquivoltas muy esquemáticas y simples.

g.- Ventanas adinteladas: Aparecen en las plantas altas de los anexos parroquiales de Santa María y San Juan María Vianney, para servir a la vivienda del párroco.

h.- Puertas y galería porticada: Se utiliza el recurso de la arquería de medio punto y, en el caso del acceso al templo, se establece un espacio de transición entre la vía pública y el templo constituido por una galería porticada. Esta

galería porticada -que en la Edad Media se solía utilizar como espacio de debate civil, judicial e incluso de feria-, en las iglesias de Massa cumple la función de los atrios y nártex faltantes por la proximidad del edificio con la línea municipal. Dado que son iglesias erigidas en una Buenos Aires con solares y calles ya configurados, no era posible la construcción de un patio delantero previo a manera de atrio, y ni siquiera de un nártex como vestíbulo previo al ingreso al templo. El patio en las iglesias parroquiales del período del Arzobispo Copello suele dejarse para la parte posterior del solar, tal como se ve en las aerofotografías relevadas por el municipio en el año 1940.

i.- Rosetones: Están apenas perforados en Santa María y Del Tránsito de la Santísima Virgen, tal como comenzaron a aparecer en las primeras etapas del románico. Crecen en diámetro y en artesonado en hormigón en Santa Amelia y San Juan María Vianney.

Escudo episcopal: Un rectángulo de mármol o cemento blanco aparece en la fachada de todas las iglesias y edificios civiles construidos por la administración Copello. Representa al escudo episcopal de Santiago Copello, que debe estar enmarcado por un sombrero o tiara con dos cordones laterales de los que surgen diversas cantidades de borlas, dependiendo de la jerarquía del prelado en el momento de inaugurarse el templo. En los escudos impuestos, mientras era obispo exhiben seis borlas, como arzobispo diez y como cardenal quince.

El diseño del escudo expresa las devociones particulares del titular y el lugar que ocupa en el escalafón eclesiástico. Copello era devoto del Sagrado Corazón de Jesús y del Inmaculado Corazón de María, de manera que están presentes en los cuartos superiores del blasón. En la banda media el escudo exhibe a San Isidro como labrador, en tanto testimonio de la ciudad homónima bonaerense, origen natal de Copello.

- **Cruz celta:** Una cruz aparentemente celta aparece invariablemente en la cúspide de la cubierta a dos aguas de las naves. La misma está constituida por la cruz en sí misma, ornamentada con un círculo, símbolos de la vida terrenal y de la vida eterna, respectivamente. Esta cruz aparece en todas las iglesias construidas bajo el mandato del cardenal Copello. Aún no hemos podido encontrar la razón de la exhibición de este tipo de cruz.

- **Tímpano:** En el tímpano sobre los accesos a los templos de Santa María y de Tránsito de la Virgen aparecen sendos relieves muy convencionales, aparentemente en cemento blanco o en mármol blanco procedente de Massa-Carrara, Italia.

El tímpano de Santa María presenta una Anunciación siguiendo una composición semejante a las anunciaciones del Renacimiento temprano, en tanto que en la iglesia Del Tránsito de la Santísima Virgen, la referencia está

dala al paso de la virgen a la vida eterna. En los otros dos templos los tímpanos no presentan relieves.

B) Interior

1.- Planta: La mayor parte de las iglesias edificadas por Carlos Massa presentan una distribución del espacio interior similar con una planta basilical de tres naves. En consecuencia, la planta, la disposición del espacio, la iluminación, el ornato, los vitrales, las esculturas y pinturas y todo lo que refiere al interior del templo, lo reservamos para un apartado que analiza aspectos comunes a todos los patrones de sus templos.

Para el caso de la Iglesia del Tránsito de la Virgen, Schenone (2006, 187), menciona que su aspecto interior recuerda a la Catedral de Módena (siglo XI) en Italia, análisis acertado si bien la escala es muy diferente. Los interiores de las iglesias de este grupo son oscuros y sin ornamentación, tal como se caracterizan las iglesias románicas lombardas en Italia.

2.- Ábside: Las iglesias de este grupo terminan con un ábside en la cabecera que suele ser poligonal, semicircular o rectangular. En el caso de la iglesia Del Tránsito es poligonal.

Ornamentación y esculturas

La ornamentación es escasa de acuerdo con las premisas del románico temprano y con cierta cosmovisión iconoclasta de la arquitectura religiosa posterior a la década de 1920. Las ácidas críticas al decorativismo gótico y a la imagería seriada "beateril" comenzaron a tomar protagonismo tanto en las publicaciones religiosas especializadas como en los críticos afiliados a las nuevas vanguardias artísticas en escultura y pintura. (Plazaola, 1965; Schnell, 1974). Publicaciones posteriores a la segunda mitad del siglo XX seguían insistiendo acerca de la necesidad de superación de la estandarización de estilos en la imagería y la arquitectura religiosas. Dos ejemplos fueron las Revistas de Arquitectura número 373 de marzo-abril de 1954 y la Revista Nuestra Arquitectura número 482 de 1973 [sin indicación de mes]. Ambas difundieron un panorama amplio de artículos relativos al movimiento estético renovador en artes plásticas que surgieron a partir de los años '30 y que en los '60 tendrá su *revival* vanguardista por influencia del Concilio Vaticano II.

A principios del siglo XX, para algunos sectores conservadores de la Iglesia la escultura gótica era la antesala del naturalismo renacentista y, por lo tanto, el inicio del desplazamiento de una cultura teocéntrica medieval hacia una sociedad antropocéntrica moderna. En consecuencia, la exuberancia de la ornamentación "sensible" del gótico atentaba contra la espiritualidad simbólica mejor expresada en el románico. La decoración muraria es escasa y se limita a algunas señales de carácter arquitectónico que evocaban los ornamentos

geometrizados que el románico medieval español habría tomado en sus contactos con el mundo islámico.

Vitrales

Como los vanos son pequeños en tanto corresponden a fuentes estilísticas románicas, el impacto lumínico de las vidrieras es discreto. En las iglesias de Santa María y Del Tránsito, las cuatro vidrieras de la puerta cancel tienen la originalidad de representar a Santiago Copello en distintas etapas de su carrera religiosa, ya que lo muestran con atributos de sacerdote, obispo, arzobispo y cardenal. El retrato en cada caso es realista, casi fotográfico, y su rostro revela la edad correspondiente a cada escalafón. En el caso de la iglesia de Del Tránsito, las autorreferencias son todavía mayores porque de las veintiocho vidrieras, dieciséis corresponden a santos que:

“llevan nombres de familiares de Copello, identificados éstos en las inscripciones al pie que dicen por ejemplo: En memoria de Juan M. Copello”. (Schenone, 2006, 188).

FUENTES ESTILÍSTICAS DEL PATRÓN NEORROMÁNICO LOMBARDO CATALÁN: (Lámina 109)

- LA IGLESIA NACIONAL ARGENTINA EN ROMA.
- LA ARQUITECTURA ROMÁNICA LOMBARDA.
- EL RACIONALISMO PRINCIPALMENTE Y EL “NOVECENTO” ITALIANO.
- EL EXPRESIONISMO ALEMÁN.

- LA IGLESIA NACIONAL ARGENTINA EN ROMA

La erección de esta iglesia fue por iniciativa del sacerdote monseñor José León Gallardo, que en 1910 adquirió un lote con ese fin. En 1915, el papa Benedicto XV la declara “Iglesia Nacional Argentina”, aunque la obra recién se terminará en 1930 luego de largas demoras como consecuencia de la Gran Guerra. Situada en la avenida Regina Margherita, 81, en la Piazza Buenos Aires de Roma, la iglesia fue proyectada por el ingeniero José Astorri. Éste se basó en una estética románica de ladrillo visto inspirada en propuestas que devinieron de la prédica de Camilo Boito sobre la importancia del románico como fuente estilística acorde con la renovación litúrgica y con la expresión de la autenticidad de la decoración en donde el ladrillo era el material preponderante. Ofrece galería porticada, nave de planta basilical, campanario único de varios niveles y sección cuadrada con aventanamientos de medio punto de inspiración románica.

Construida durante la década de 1920, fue un referente importante para la tipología religiosa en la Argentina si tenemos en cuenta que, en sus viajes a Roma, Santiago Copello la tomó como modelo y referente. Y es muy probable que Carlos Massa haya tomado nota en sus entrevistas con Copello en su rol

del comitente representante de las construcciones eclesiásticas, primero del obispado de La Plata y luego en el arzobispado de Buenos Aires.

- LA ARQUITECTURA ROMÁNICA LOMBARDA

El templo románico en la Alta Edad Media se ubicaba, por lo general, en un entorno rural. Sus muros gruesos tenían una empatía significativa respecto a las construcciones amuralladas militares y de castillos fortificados del período. El románico lombardo que se dio en Cataluña también se suele denominar románico temprano o prerrománico por la sencillez de sus formas y las formas geométricas básicas que utiliza como módulos para el desarrollo y crecimiento posterior del programa edilicio. También la ornamentación carece de elementos figurativos.

La estructura portante básica era el muro, por lo que su solidez era la garantía de una finalización de obra segura y eficaz. La iglesia de San Clemente de Tahull (siglo XI) es el referente más evidente que podemos encontrar desde el punto de vista de la apariencia exterior en las cuatro iglesias que estudiamos. También la Iglesia de Santa María in Cosmedin, del siglo XII, en Roma, famosa por contener en su interior la célebre "*Bocca de la Verità*", es otra referencia evidente, especialmente en la configuración de San Juan María Vianney.²⁹

Si bien la iglesia de San Clemente de Tahull está presente en un contexto rural mientras que las de Massa en pleno entramado urbano, se deberá tomar en cuenta que así como en cada aldea medieval el perfil de la iglesia era la identidad urbana del caserío y el anclaje visual del peregrino, en las iglesias parroquiales creadas por Massa el templo pretendía constituir de igual modo la identidad urbana del barrio en gestación en el período de erección de la nueva parroquia (décadas del '30 y '40).

Ya en pleno siglo XX, las iglesias que analizamos fueron realizadas con estructuras de hormigón armado calculadas por uno de los ingenieros más reconocidos de la época, el ingeniero civil Luis V. Migone. De extensa trayectoria en los ámbitos público y privado, Migone fue presidente del Centro Argentino de Ingenieros (CAI), fundador de la Academia Nacional de Ingeniería y autor de artículos sobre el uso de hormigón armado en la Revista La Ingeniería, editada por el CAI.

Por lo tanto, la apariencia sólida del muro de las iglesias de Massa no respondían a una necesidad estructural edilicia como en el románico, sino a un mensaje de tipo simbólico vinculado a la fortaleza de la institución Iglesia. Otra diferencia importante entre el románico lombardo catalán y las iglesias de

²⁹ Referencia realizada por Mario Sabugo en un debate con el alumno en el marco del Seminario "Historia Crítica de la Arquitectura" de esta misma Maestría.

Massa es que aquéllas estaban construidas en piedra, mientras que las de Massa son de ladrillos, tal como sucedió en el renacimiento temprano italiano:

“Formas de sillería en piedra son trasladadas al ladrillo. Por ejemplo en Italia, a partir de la herencia tecnológica romana, se reproducen desde la Edad Media al Renacimiento facturas que el arte románico y gótico elaboraban básicamente con piedra.” (Viarengi, 1983, 44).

Como veremos en las conclusiones, el hecho de haber sido adoptado el románico lombardo en pleno siglo XX tiene un especial significado en la cosmovisión del cardenal Copello en el debate ideológico de su época. Sólo una iglesia militante y disciplinada podía enfrentar y resistir un contexto de creciente secularización social.

- RACIONALISMO ITALIANO Y “NOVECENTO” (Láminas 88, 89 y 90)

En Europa se proyectaron varios emprendimientos religiosos renovadores por parte de arquitectos que anticiparon el Racionalismo y utilizaron técnicas de hormigón armado por primera vez para la construcción de iglesias. Recordemos que el arquitecto belga Auguste Perret -con su obra *Notre Dame du Raincy* de 1922-, fue el precursor del uso del hormigón armado como estructura edilicia religiosa e incluso como recurso ornamental, al inventar una original forma de recrear la tradición del vitral medieval con el uso de encalados de hormigón de las iglesias.³⁰

El uso generalizado del hormigón armado, a partir de Perret y otros pioneros, permitirá un avance de los ingenieros civiles en el cálculo de estructuras, lo que representará un apoyo indispensable para el arquitecto de obras religiosas. No es casual que Massa trabajara en la serie de iglesias que analizamos con el reconocido ingeniero civil Luis V. Migone y que, en otra serie de templos posteriores, trabajara con la empresa constructora de León Valli y Cía. En efecto, con ella trabajó en templos neorrománicos más vinculados al tardorrománico, como por ejemplo la Iglesia Nuestra Señora del Rosario de Palermo y el Santuario de la Medalla Milagrosa del Parque Chacabuco, entre otras.

Hacia la década del '20, la iglesia católica comenzó a experimentar los primeros movimientos reformistas en los ámbitos teológico y litúrgico que influirían en el desarrollo de los programas arquitectónicos religiosos de los años inmediatamente posteriores. La necesidad de una rápida reconstrucción de los edificios religiosos devastados por la Gran Guerra (1914-1918) y las

³⁰ Un *remake* porteño de este recurso puede verse en la Parroquia Santa Catalina de Alejandría de la Av. Brasil 850 de la Capital Federal.

crecientes corrientes inmigratorias del campo a la ciudad, demandaron en Europa la construcción de nuevos templos en contextos urbanos con recursos económicos limitados.

El racionalismo, que ya había comenzado a impactar notablemente en la construcción de nuevas iglesias en el período de entreguerras, pudo dar respuesta a estas demandas. Justamente fueron los arquitectos y críticos modernos quienes redescubrieron con gran simpatía la simplicidad del románico. (Read, 1994).

Algunas obras del mayor referente del racionalismo en Italia, Marcello Piacentini, también utilizaron el ladrillo de revestimiento para crear textura y color a la manera del expresionismo de Fritz Höger en su Chilehaus. La ya citada Iglesia del *Sacro Cuore di Cristo Re* en Roma es un ejemplo representativo de una numerosa cantidad de iglesias que se construyeron en Europa en las décadas del '20 y el '30 con estructuras cúbicas y revestimiento de ladrillos. Y de Marcello Piacentini el ejemplo más recordado de racionalismo unido a historicismo romano es el edificio EUR 42 diseñado para la *Esposizione Universale* de Roma a pedido de Benito Mussolini, contemporáneo a la etapa de auge constructivo de Carlos Massa. La geometrización y simplificación de las formas del arte románico en todas sus expresiones (arquitectura, pintura y escultura) resultarían muy compatibles para encontrar un punto intermedio entre la revolución racionalista y las lógicas resistencias de un comitente como la iglesia católica. En las iglesias de Carlos Massa encontramos un estilo neorrománico muy simplificado por las formas geométricas básicas propuestas por el movimiento racionalista.

- EXPRESIONISMO ALEMÁN (Lámina 92)

En Buenos Aires, la llamada arquitectura "ladrillera" goza de una tradición muy temprana a su fundación dada la escasez de piedra en la región (De Paula, 1983). Los primeros hornos de ladrillo en la ciudad se remontan a inicios del siglo XVII y perduraron hasta la primera mitad del siglo XX. El ladrillo también fue un material representativo de numerosas obras de la arquitectura industrial realizada por ingenieros de origen italiano para edificios de servicios públicos, y por proyectistas británicos para construcciones ferroviarias. Según De Paula, el ladrillo obedece a distintos orígenes en nuestra arquitectura y ofrece un fuerte contraste con las fuentes estilísticas clásicas o italianizantes del siglo XIX:

“Mientras que en la segunda mitad del siglo XIX la arquitectura de los italianos revocaba el ladrillo dándole formas clásicas como zócalos, basamentos, pilastras, cornisas y falsos arcos y frontones, otro fue el tratamiento que la mampostería ladrillera recibió de parte del neomedievalismo inglés, así como de las corrientes funcionalistas de la misma procedencia; así encontramos capillas neogóticas y viviendas pintoresquistas del

domestic revival, donde los paramentos lucen la calidez rojiza y los variados diseños de los diversos aparejos en juego con las juntas blancas entrantes o salientes; también en construcciones industriales, ferroviarias y portuarias de las últimas décadas del siglo XIX y comienzos del actual, el ladrillo es protagonista no sólo de una masa estructural que a veces no es visible, sino también de una expresividad constructiva visualmente grata.” (De Paula, 1983, 42).

El románico lombardo medieval también tuvo una fase de uso de ladrillo en lugar de piedra, tradición que fue adoptada por profesionales como Juan Chiogna para obras de la compañía Ítalo-Argentina de Electricidad, casi coetáneas a la etapa formativa de Massa y Migone.

Sin embargo, tal vez fue el expresionismo alemán el que haya influido en la puesta de moda del ladrillo como forma de revestimiento a fines de los '20 y principios de la década del '30. El principal referente del expresionismo alemán en arquitectura fue Fritz Höger, como ya advertimos, muy celebrado en las publicaciones de arquitectura argentina de la época.

La renombrada obra conocida como "Chilehaus" fue comentada por el mismo autor en una colaboración especialmente escrita para la Revista de Arquitectura de marzo de 1928. En ella evocaba, por un lado, la necesidad de renovación y de identidad propia de cada arquitectura nacional, y por otro criticaba los extremismos de una forma de diseñar carente de personalidad como crítica elíptica a la Bauhaus, y la forma de diseñar derivada del neoplasticismo.

En Alemania hubo un gran movimiento renovador en la arquitectura religiosa de entreguerras, tanto en el campo del protestantismo como del catolicismo, como lo refleja la difusión de programas innovadores que despertaron en principio la resistencia de obispos y pastores. El texto de Hugo Schnell (1974), "La Arquitectura Eclesial del Siglo XX en Alemania" es un referente fundamental para comprender el auge de la experimentación en esta tipología, que no tardó en superar aquellas primeras resistencias por parte de las autoridades eclesiásticas.

Este despertar de la creatividad fue interrumpido bajo el régimen nazi, debiendo marchar al exilio numerosos arquitectos e interrumpiendo el desarrollo de sus obras en Alemania, pero influyendo notablemente en América. El interrumpido movimiento renovador alemán viviría un gran renacimiento en la etapa de la reconstrucción de la segunda posguerra, extendiéndose hasta la actualidad. Un autor destacado del expresionismo en Alemania fue D. Böhm, con numerosos templos, entre los que se cuenta su Iglesia en Leverkusen-Küppersteg.

El templo católico de San Pedro y San Pablo en Dettingen, de Böhm y Weber, edificado en 1922, es considerado el primer edificio religioso moderno de Alemania; combina elementos neorrománicos de gran fuerza expresionista en su revestimiento exterior, con espacios interiores propios del movimiento racionalista. Otras iglesias destacadas son las protestantes Ansgarkirche de Hamburgo-Langenhorn, de los arquitectos Geissler y Wilkening, de 1930, y la ubicada en Berlin-Wilmersdorf, en Hohenzollernplatz, de 1932, de Fritz Höger.

II) PATRÓN NEORROMÁNICO URBANO TARDÍO (13 TEMPLOS) (Lámina 110)

- 39.- Parroquia Nuestra Señora de la Piedad. La Plata. (1927)**
- 3.- Parr. de Todos los Santos y las Ánimas. Otero 145. Chacarita. (1928)**
- 7.- Parr. de N. S. de Luján (Castrense). Av. Cabildo 425. Palermo. (1930)**
- 8.- Parroquia de Cristo Rey. Zamudio 5551. Villa Pueyrredón. (1931)**
- 10.- Parr. de Santiago Apóstol. Tte. Gral. Ricchieri 3189. Núñez. (1932)**
- 11.- Parr. de San Bartolomé Apóstol. Av. Chiclana 3659. Núñez. (1932)**
- 16.- Parroquia de Resurrección del Señor. Dorrego 892. Chacarita. (1934)**
- 17.- Parroquia de Santo Cristo. Av. F. De la Cruz 6820. V. Lugano. (1934)**
- 18.- Parroquia de *Corpus Domini*. Albariño 256. Liniers. (1934)**
- 22.- Parroquia de San Rafael Arcángel. J.P. Varela 5272. V. Real. (1935-37)**
- 23.- Parroquia de San Ramón Nonato. Cervantes 1150. M. Castro. (1935)**
- 30.- Parroquia de N. S. del Rosario. Bonpland 1987. Palermo. (1939)**
- 51.- Parroquia San José. Matheu 3351. Bo. San José. Mar del Plata.**

Este es el patrón más reproducido por Carlos Massa y corresponde a un segundo anillo periférico más alejado del centro respecto a las agrupadas en el anterior patrón. Ocho se ubican en la mitad norte de la ciudad de Buenos Aires, en barrios que comenzaban a poblarse con sectores medios acomodados.

En este grupo las fuentes estilísticas se siguen concentrando en el románico lombardo, aunque con algunos matices respecto al patrón anteriormente desarrollado. Se nota una mayor tendencia a la decoración y un cierto retorno al historicismo más marcado. En el caso de la parroquia Nuestra Señora de la Piedad -proyectada como capilla para el Seminario Mayor "San José" de La Plata-, la iglesia tiene una calidad constructiva y revestimientos suntuarios que la diferencian de las demás. Tal vez se trate de la primera iglesia proyectada por Massa, motivo por el cual la describiremos al final del grupo.

Características fundamentales:

FUENTES DEL PATRÓN NEORROMÁNICO URBANO TARDÍO (Lámina 111)

- LA ARQUITECTURA ROMÁNICA LOMBARDA URBANA TARDÍA.
- LA DIRECTRIZ NEOGÓTICA.
- LA REGRESIÓN PINTORESQUISTA.

- LA ARQUITECTURA ROMÁNICA LOMBARDA URBANA TARDÍA

En todos los templos del grupo se observa que el revestimiento original es de símil piedra con una tonalidad gris que enfatiza la gravedad y la monumentalidad del edificio. Nueve de los templos del grupo conservan esa pigmentación neutral.

Los cuatro templos restantes han sido repintados con posterioridad con tonalidades cálidas, alterando el carácter hierático de la paleta original y asimilándose a lo que se ha dado en llamar “arquitectura pastelera”.³¹

El modelo más cercano de este grupo dentro de Cataluña está dado por la fachada de la Catedral de Seo de Urgel, que sigue siendo geométrico y abstracto pero se ubica en un entorno urbano y de mayor hieratismo frente al contexto de las edificaciones profanas que lo rodean.

También se podrían encontrar otros modelos desplazando la mirada desde Cataluña al otro lado de los Pirineos, hacia el románico más tardío que produjeron las regiones de la Normandía en el norte pero también más al sur, en las regiones de Languedoc y la Provenza.

La abadía de St. Etienne en Caen, Normandía, podría ser una fuente, aunque también se podría tener en cuenta la catedral de Angouleme, hacia el sudeste francés. Lo cierto es que los campanarios rematan en formas curvas como las mencionadas iglesias y presentan una estilización propia de los edificios en entornos urbanos. Posiblemente Massa haya optado por este patrón en parroquias cuyos presupuestos permitieran una mayor inversión.

- LA DIRECTRIZ NEOGÓTICA

Una de las razones que nos llevó a titular este grupo bajo el calificativo de “tardío” es porque los modelos tomados de Cataluña y Francia se expresaron en la Baja Edad Media europea, es decir dos siglos luego del llamado modelo lombardo-catalán rural que ubicamos en el anterior grupo.

En este patrón es evidente un predominio de líneas verticales y una estilización de los cuerpos principales del templo que se expresan con nitidez hacia la calle: el campanario y la nave.

El campanario se suele rematar con un último nivel octogonal y ofrece mayor movimiento y expresión frente a los casi prismas puros de las torres del grupo anterior. Siguen siendo campanarios únicos, pero parecieran estar más integrados a la fachada. Otro elemento que crece es el rosetón, muy tímido en

³¹ Se podría establecer una fácil analogía entre la gravedad del rito preconciiliar y los aggiornamentos “pasteleros” posconciiliares en donde el instrumento musical electrónico, folklórico y popular hubo desplazado al entonces arcaico órgano (Sabugo, 2012, 283-286).

el grupo anterior, que aquí se acerca al canon gótico clásico. En seis de estos edificios el vano del rosetón incluye tracería símil piedra, aunque siguen siendo de una dimensión más reducida proporcionalmente a las fachadas más habituales del gótico europeo.

Posiblemente se haya adoptado este patrón en algunos templos que merecían mayor jerarquía que el grupo anterior debido a razones de entorno social, de jerarquía del prelado a cargo de la parroquia o por la importancia de la cifra donada para el financiamiento del templo.

- LA REGRESIÓN PINTORESQUISTA

Varias de las parroquias “neorrománicas tardías” se erigieron en forma contemporánea a las del grupo anterior. Sin embargo, no vemos en este grupo el sincretismo medioevo-vanguardia sino, al contrario, tendencias decorativistas que se aprecian en el tratamiento de las archivoltas, en la aplicación (aunque discreta) de esculturas en las fachadas, y en la decoración interior, más generosa que la seca expresión del muro en el grupo anterior.

Tampoco se ve tan claramente la conformación modular entre campanario, nave, casa parroquial y bautisterio que se expresa nítidamente en el grupo anterior, y que en cada templo se combina de distintas modalidades. Aquí siempre se presenta en forma unánime el campanario unido al cuerpo principal de la nave que se expresa hacia la vía pública con una fachada de un cuerpo con cubierta a dos aguas y atrio sugerido con archivoltas.

La primera iglesia de Massa: Parroquia Nuestra Señora de la Piedad en La Plata. (1927)

Dentro de este patrón detallamos información de esta iglesia por haber sido la primera de las edificadas por Massa. Ubicada en una zona más próxima al centro de la ciudad de La Plata y dentro de la grilla original de la fundación, la capilla tiene la dimensión de un gran templo urbano y una ornamentación rica que contrasta con la discreción decorativa de los templos de Massa. Consagrada el 13 de marzo de 1927, es una de las obras juveniles de este arquitecto cuando, al parecer, era empleado público del Departamento de Ingenieros de la provincia. La iglesia está dedicada a la advocación de Nuestra Señora de la Piedad por pedido de la donante del templo, y hoy funciona como parroquia bajo la misma denominación.

Según crónicas de la época, la ceremonia de consagración estuvo a cargo de monseñor Copello, quien presidió la comisión que ejecutara el templo y el conjunto edilicio del seminario mayor.³²

La misma crónica describe:

“Los planos de la iglesia han sido confeccionados por el departamento de Ingenieros de la provincia, estando la construcción a cargo del Sr. Antonio Francese, bajo la dirección del ingeniero arquitecto Carlos Massa, quien como empleado del Departamento de Ingenieros tuvo a su cargo la dirección del proyecto. Mide 48 metros de largo por 16 de ancho y es de estilo puro románico.”

Con respecto a la decoración, la crónica hace una extensa descripción indicando los más variados orígenes de cada ornamento:

“Los tres altares fueron construidos en la Casa Bianchi de Génova, las estatuas labradas en madera talladas en Barcelona, los ornamentos de culto, bronce y vasos sagrados han sido adquiridos en Lyon (Francia), el conjunto de vitreaux representan los doce apóstoles y los quince misterios del Rosario, y los altares están dedicados a Nuestra Sra. de La Piedad, al Sagrado Corazón y a la Virgen de Luján. Las cortinas de damasco han sido confeccionadas por la Casa Majó de Buenos Aires.”

No falta la descripción de la placa inaugural, siendo un aspecto de los estudios estéticos de gran valor documental y artístico:

“Se descubrió en el vestíbulo del Seminario una bellísima placa de bronce en homenaje a la memoria del Ilmo. Sr. Obispo, Mons. Dr. Don Juan Nepomuceno Terrero, a cuyo recuerdo el actual Diocesano, dando prueba de exquisitos sentimientos, quiso dedicar ese establecimiento de educación eclesiástica. La placa es una verdadera obra de arte. Con motivo de ese acto, pronunció elocuentes palabras S.S. Ilma., enalteciendo la obra de su antecesor, que produjeron gratísima impresión en toda la numerosa concurrencia.”

El reconocimiento público a Carlos Massa también está expresado en la crónica, poniendo de relieve el protagonismo que el arquitecto tuvo en su momento desde esta obra inicial de su carrera:

³² Boletín Eclesiástico de la Diócesis de La Plata, año XXIX (1927), 59 (Citado por Kaufmann, 2002).

“Podemos afirmar, haciendo una síntesis de los festejos de ese día, que fue opinión unánime de todos que nuestro querido Seminario Diocesano tiene ya su iglesia digna de importancia y trascendencia de su fin. Particulares felicitaciones recibió de todos el joven e inteligente arquitecto Carlos Massa por la bella obra realizada.”³³

El templo ofrece la misma gravedad que las restantes obras de Massa, pero se destaca por la calidad de la ornamentación y el mayor detalle en el tratamiento de fachada y campanario. La apariencia exterior del templo se aproxima al patrón neorrománico tardío que empleó en numerosas iglesias de la ciudad de Buenos Aires. Sin embargo, el campanario conforma un volumen que retrocede respecto al cuerpo de la nave y tiene remate cuadrangular con tejas, a diferencia de las iglesias porteñas en donde el campanario suele terminar en formas curvas u octogonales con remate en aguja.

La nave principal ofrece un rosetón más amplio que en otros templos y se mantienen las guardas de arquillos ciegos en el friso. El acceso principal no tiene pórtico pero sí archivoltas y tímpano con relieve. Ubicada en una esquina, todo su lateral derecho queda expuesto a una de las arterias, exhibiendo un robusto cuerpo con reducidos aventanamientos.

El interior del edificio presenta nave principal de 10 metros de ancho por 48 de largo, y naves laterales en seis tramos con arcos de medio punto divididos por columnas y pilastras que se alternan. Las naves laterales se detienen a los 35 metros, generando un falso transepto que le confiere una planta de cruz latina.

III) PATRÓN NEORROMÁNICO ECONÓMICO (5 TEMPLOS) (Lámina 112)

- 1.- Parroquia de San Francisco Solano. Zelada 4771. Villa Luro. (1928)**
- 6.- Parr. de Sta. Teresa del Niño Jesús. Quirós 2941. Agronomía. (1930)**
- 20.- Parr. de Cristo Obrero y San Blas. Lafuente 3242. Pompeya. (1934)**
- 27.- Parr. de SS. Sabino y Bonifacio. P. Junta 4095. P. Avellaneda. (1938)**
- 31.- Parroquia de N. S. de las Nieves. V. Bosch 6662. Liniers. (1940)**

Este grupo de edificios se ubica en un tercer anillo periférico al centro urbano y en barrios que posiblemente hayan sido de estratos más bajos en cuanto a la pirámide social que las del grupo anterior.

³³ Boletín Eclesiástico de la Diócesis de La Plata, año XXIX (1927), 115-116 (Citado por Kaufmann, 2002).

FUENTES ESTILÍSTICAS DEL PATRÓN NEORROMÁNICO ECONÓMICO (Lámina 113)

En este grupo las fuentes estilísticas parecieran pendular entre los dos patrones anteriores. Le confiere unidad la economía de recursos común a todos los templos del grupo, tanto en la estructura como en la ornamentación, que es casi inexistente.

El revestimiento murario es simplemente un revoque pintado en donde no se simula textura alguna. El campanario tiende al prisma puro aunque sin avances decorativos ni rehundimientos como en el patrón anterior. Estos templos no tienen decoración ni exterior ni interior de ninguna clase, ni siquiera las simples arcuaciones ciegas de medio punto presentes en los remates de los dos grupos anteriores. El acceso está dado por un sistema de arquería de medio punto muy simple y de aberturas en arco de medio punto de escasa dimensión que, en varios casos, se presenta ciega. La planta se mantiene basilical.

IV) PATRÓN NEORROMÁNICO “CALCHAQUÍ” (6 TEMPLOS) (Lámina 114)

- 2.- Parroquia de San Pablo Apóstol. Av. Á. Thomas 795. Colegiales. (1928)**
- 19.- Parr. de N. S. de Luján de los Patriotas. E.Castro 7156. Liniers. (1934)**
- 33.- Parroquia de S. Margarita María Alacoque. Pico 4950. Saavedra. (1942)**
- 34.- Parr. Nuestra Señora del Buen Viaje. Ubicación desconocida. (1942)**
- 36.- Parr. Sacratísimo Corazón de Jesús. Moliere 856. V. Sarsfield. (1945)**
- 38.- Parroquia San Juan Bautista Precursor. Yrurtia 5923. Saavedra. (1948)**

Este es el patrón menos antiguo de la producción de Massa, ya que la mayoría de los templos se culminaron avanzados los años '40. Conforman un último anillo en la periferia urbana de la Capital Federal, casi al borde de sus límites con el territorio provincial.

Tal vez sea el patrón más original de la obra de Massa, en donde experimenta un sincretismo entre componentes estructurales medievales del románico y elementos decorativos de la arquitectura colonial del norte argentino. El “colonial” que produce Massa en este grupo que denominamos provisoriamente con el calificativo de “calchaquí”, escapa a toda ortodoxia previa ya que supera el recurso de la copia facsimilar de fachadas del barroco europeo o hispanoamericano que produjeron los Chambers y Thomas en el Banco de Boston, Martín Noel en su propia casa o Ángel Guido en la casa de Ricardo Rojas.

Los recursos utilizados por Massa se toman tanto de la arquitectura religiosa de los valles calchaquíes o del altiplano como del románico temprano europeo, combinados en una síntesis de líneas curvas y ausencia de elementos ornamentales figurativos que lo aproximan a las vanguardias, o lo que es lo

mismo, a los templos de tendencias vanguardistas del primer patrón, que describimos como “neorrománico lombardo catalán”.

Cuatro de los cinco templos tienen idéntica composición, integrada por cuatro módulos correspondientes al campanario, nave con arco cobijo ornamental, nártex con tímida archivolta y anexo parroquial.

En tres casos el campanario se ubica a la izquierda de la nave, y en los dos restantes a la derecha, según donde el templo hace esquina en la intersección de las dos calles en las que se ubica. También tres son los casos que se presentan en avenidas o calles anchas, lo que permite una apreciación de conjunto de mayor impacto visual.

FUENTES ESTILÍSTICAS DEL PATRÓN NEORROMÁNICO “CALCHAQUÍ” (Lámina 115)

Dos son las tendencias estilísticas que se pueden discriminar; una correspondiente a la raíz neorrománica europea, y otra a la arquitectura vernácula del norte argentino.

- TENDENCIA NEORROMÁNICA

Los componentes modulares (campanario, nave, casa parroquial) se combinan de distinto modo, según la conveniencia del solar.

Mientras que en las parroquias de San Pablo y del Sacratísimo Corazón de Jesús el campanario está ubicado a la izquierda de la nave, en las iglesias de Nuestra Señora de Luján de los Patriotas y de Santa Margarita María Alacoque está ubicado a la derecha.

Las aberturas discretas, la directriz horizontal enfatizada por los edificios parroquiales anexos y la masa muraria, acercan los templos del grupo al románico.

El muro presenta una textura de ladrillo martellinado (a diferencia del primer patrón neorrománico lombardo catalán en donde los ladrillos son laqueados), combinado con revoque liso blanqueado, lo que ofrece una bicromía de fuerte presencia identitaria en el contexto urbano.

El campanario es un prisma casi puro en donde sólo avanzan con prudencia listones conformados con ladrillos revestidos que enmarcan cada lado. El nártex se presenta con un único acceso jerarquizado por archivoltas, pero de ladrillo a la vista y sin decoración figurativa alguna.

-TENDENCIA “CALCHAQUÍ”

Este patrón presenta una suerte de sincretismo medieval-hispanoamericano sin caer en la copia facsimilar del neocolonial más ortodoxo ejercido por arquitectos como Martín Noel o Ángel Guido.

Intitulamos tendencia “calchaquí” para diferenciar estos edificios del más remanido neocolonial de Massa en templos como Santa Adela, San Isidro Labrador, Nuestra Señora del Carmen de Carlos Casares o Nuestra Señora de Luján de La Plata.

La tendencia calchaquí alude a las iglesias, capillas y ermitas dispersas en los Valles Calchaquíes en la provincia de Salta. Estos templos tienen en común estar ubicados en pequeños poblados alejados de los grandes centros urbanos.

Numerosos edificios religiosos de estas comarcas norteñas presentan un *arco cobijo* como la expresión más visible de la fachada. Es así que en el norte argentino las iglesias rurales suelen mostrar un atrio cubierto por un gran arco de medio punto que suele incluir dentro de su concavidad el vano del coro.

Así aparece en iglesias como las de San Carlos del Valle Calchaquí, San Pedro Nolasco de los Molinos, de Seclantás y de El Carmen de Angastaco relevadas por los arquitectos Ramón Gutiérrez y Graciela Viñuales (1979), en los años '60.

También en la puna jujeña aparece la misma fachada con atrio cubierto, como en el caso de la Iglesia de Casabindo como lo releva Rafael Iglesia (1980). O en la provincia de Córdoba, en la capilla de la Posta de Sinsacate, o en la iglesia Nuestra Señora del Rosario de Ischilín, según descripción de Federico Ortiz (1980).

Tanto los templos de los valles calchaquíes como los de la quebrada de Humahuaca, fueron difundidos por primera vez con imágenes fotográficas en los “Cuadernos” de los denominados “Documentos de Arte Colonial” en la década del '40 por la Academia Nacional de Bellas Artes, y sirvieron como modelos en los campos del diseño y la decoración.

En los cinco templos de Carlos Massa la fachada presenta el referido gran arco de medio punto que incluye en su concavidad un rosetón y un nártex con archivoltas para acceder al interior. El arco sobresale apenas unos centímetros del muro frontal de la nave, por lo que presenta un rehundimiento del atrio que es más simbólico que funcional. En efecto, no es un arco cobijo que cumpla la función de antecapilla o porche como los que describe Mario Buschiazzo en Casabindo y en Candonga y en varias capillas del noroeste argentino, pero sí se presenta con la apariencia de tal, confiriendo una nítida monumentalidad al conjunto. Para Mario Buschiazzo,

“el arco cobijo se trata ya de un tema de gran monumentalidad, muy usado en la arquitectura peninsular”. (Buschiazzo, 1944, 17).

No hay elementos decorativos figurativos, limitándose la fachada a una exposición de elementos geométricos curvos que alternan con la cubierta a dos aguas, tanto de la nave como del nártex. Los ladrillos de vista tienen un valor cromático cálido, lo cual enfatiza la intención pintoresquista regionalista del proyectista en relación a este patrón:

“En el ladrillo, en fin, no hay que olvidar el color; porque, aunque no permita tanta riqueza como las piedras, presenta sobrada variedad de matices, desde el ocre neutro y pálido hasta el rojo vivo, a través de toda la gama de rosáceos, para dar a una obra e, incluso, a una población entera, un ambiente personal, de alegre verdad y de delicada vibración, difícilmente alcanzable con otros materiales.” (Torroja Miret, 2010, 41).

La planta del templo se mantiene basilical como en los demás patrones.

V) PATRÓN NEOCOLONIAL (7 TEMPLOS) (Lámina 116)

9.- Parroquia de San Isidro Labrador. Av. San Isidro 4630. Núñez. (1931)

32.- Parroquia de Santa Adela. L. M. Campos 195. Belgrano. (1940)

43.- Parroquia de Santa Rita. Boulogne. (1940-44)

46.- Parroquia N. S. del Carmen. Carlos Casares. (1941)

47.- Parroquia de Sagrado Corazón de Jesús. Vedia. (1941)

48.- Capilla del Colegio Cardenal Copello. Victoria. (1941)

49.- Parroquia de N. S. de Luján. La Plata. (1949)

Si bien en la Historia General del Arte Argentino de la Academia Nacional de Bellas Artes (Ortiz, 1999, 94), Carlos C. Massa aparece nombrado por única vez como un arquitecto representativo del movimiento neocolonial, ahora sabemos que produjo muy numerosas obras de otras fuentes. En cuanto al Neocolonial a medida que avanzamos en las investigaciones fuimos detectando más obras de las dos únicas que la historiografía le suele atribuir. A las dos obras en la ciudad de Buenos Aires le pudimos agregar otras cinco en la provincia homónima. De las iglesias ubicadas en provincia de Buenos Aires, todas muestran similitudes con obras erigidas en la Capital Federal como señalaremos en cada caso, lo cual ameritaría un posterior relevamiento y estudio de la obra de Massa en el interior del país. Sin embargo, cada iglesia tiene variantes, por lo cual las describimos brevemente por separado luego de referirnos a las fuentes estilísticas de este patrón.

FUENTES ESTILÍSTICAS DEL PATRÓN NEOCOLONIAL (Lámina 117)

En el apartado 10.4 “La arquitectura civil argentina en la época de Carlos C. Massa” nos hemos referido brevemente a las fuentes intelectuales de un estilo

que proponía un retorno al pasado hispánico perdido. La vuelta de la mirada rioplatense hacia España no se limitó al escenario arquitectónico sino que también se dio en nuestro medio en otras ramas de la expresión. Citamos como ejemplos, los casos de escritores como Enrique Larreta (1873-1961) y Leopoldo Lugones (1874-1938) y de los compositores musicales como Julián Aguirre (1869-1924), Carlos López Buchardo (1881-1948) y Alberto Ginastera (1916-1983). Incluso en el campo del diseño gráfico y de interiores y en el coleccionismo artístico se dio un vuelco en el interés al origen hispánico. Las portadas de la Revista de Arquitectura, principal órgano gremial en la Argentina, dejó de utilizar viñetas clásicas para reemplazarlas por barrocas tales como guardas con columnas salomónicas y coronamientos curvos. En el caso del coleccionismo baste referirnos a Isaac Fernández Blanco como el caso más importante ya que su patrimonio constituye el cuerpo principal del museo que lleva su nombre.

La Escuela de Arquitectura en la que se formó Carlos C. Massa ya tenía cátedras que difundían las raíces españolas de nuestra arquitectura. Como recuerda el historiador Alberto de Paula (2005,94):

“Los estudiantes de los talleres de la Escuela de Arquitectura de la UBA vivieron, entre 1914 y 1915, el lanzamiento de un estilo nuevo bautizado como Renacimiento colonial, Neocolonial americano y otros nombres distintos. Los líderes de esta aventura eran el arquitecto Juan Kronfuss, entre los profesores, y el malogrado Hugo Pellet Lastra, entre los estudiantes.”

Alberto Petrina refiere la importancia de la tendencia en toda América, en especial en relación al rescate del indigenismo perdido además del pasado colonial hispánico. El autor también vincula al Neocolonial con el Art Decó como ejemplo de la impronta ecléctica que llegó a adoptar el estilo. Una vez más podemos encontrar en la elección de este patrón un ejemplo de la transición a la vanguardia por parte de Carlos C. Massa:

“Aunque suene paradójico, el retorno a las raíces debe entenderse como una de las formas preliminares que adoptó en Iberoamérica la Modernidad, ya que la inmersión en la propia tradición era tomada como un arma eficaz para enfrentar el eclecticismo terminal en que habían caído los Academicismos de origen italiano y francés. En tal sentido, vale entonces reconocer en el Neocolonial una real calidad protomoderna” (Petrina, 2006, 7).

Ramón Gutiérrez (1980, 151-152) discrimina cuatro tendencias dentro del neocolonial que son las que beben en raíces exclusivamente hispanas, las de impronta precolombina, las de fuentes hispanoamericanas y, en fin, las eclécticas que conjugan todas las anteriores en el mismo proyecto. En el resto de América, se edificaron en el mismo período destacadas obras neocoloniales

como la Universidad de San Agustín (1935) en Arequipa, Perú, obra de Héctor Valverde Bergman y el Palacio de las Comunicaciones (1937) en Guatemala. En ambos casos se trata de ejemplos algo tardíos respecto al Río de la Plata, tal vez porque en esas latitudes no se percibió la urgencia del rescate de la memoria frente a la importante pérdida patrimonial que sí había acontecido en la Argentina (Aguilar-Morello, 2006, 26 y Domínguez 2006, 32).

Varios autores han profundizado el estudio del Neocolonial en la arquitectura civil e incluso de Estado pero poco es lo que se ha dicho en referencia a la tipología religiosa con cierta profundidad o sentido crítico. Ramón Gutiérrez (1980, 153) fue de los pocos que puso de relieve los abusos del estilo como fue el caso de las modificaciones que el arquitecto Pelayo Sáinz aplicó al templo de San Pedro Telmo de Juan Bautista Primoli en 1931:

“Patología del neocolonial: en los años 30, el arquitecto Pelayo Sáinz ejecutó la desfiguración, es estilo barroco español de la fachada original del templo de San Telmo, en Buenos Aires, proyectada en el siglo XVIII por el arquitecto Juan Bautista Primoli”

Martín Noel es uno de los autores que han abrevado en el neocolonial religioso con ejemplos como la capilla de las estancias de El Chillar y El Acelain (1920) en las cercanías de Tandil, provincia de Buenos Aires en donde proyecta un edificio con contrafuertes y sólidos muros románicos del románico español pero con decoración y materiales propios del pasado colonial. En la ciudad de Buenos Aires se le atribuye el cambio de fachada de la parroquia de Nuestra Señora del Carmelo en la calle M. T. de Alvear 2465. Otros autores como Alejandro Bustillo y Mario Buschiazzo (1902-1970) también acudieron a la decoración española para iglesias. Como investigador e historiador, Buschiazzo, fue el defensor más importante de la arquitectura colonial aunque su obra se limita a un par de ejemplos de estética neocolonial. Alejandro Bustillo reconocido por su obra de corte académico, también acudió a la raíz hispánica para algunas capillas que ejecutó. Bustillo se inspiró en una fotografía de la iglesia de Candonga del siglo XVIII en la provincia de Córdoba para diseñar y adaptar diversas capillas para estancias y pueblos rurales como, por ejemplo, el Hotel Termas de Rosario de la Frontera en Salta. Además diseñó una capilla en Vicente Casares (1922) y la capilla de San Marcos en Orense, provincia de Buenos Aires en 1929, entre otras así como la tardía Capilla San José Obrero, Villa Argentina, Quilmes (1966). Félix Della Paolera diseñó la reconocida Casa de Ejercicios Espirituales de San Ignacio de Loyola en San Miguel en 1941 en donde se advierte en forma nítida el maridaje entre racionalismo y neocolonial.

En fin, varios fueron los autores notables de la época de Massa que acudieron al neocolonial en la tipología religiosa. Sin embargo, creemos que Carlos C.

Massa es el que produjo mayor cantidad de obras de esta fuente, habiendo detectado hasta el momento siete que describimos a continuación.

9.- Parroquia de San Isidro Labrador. Av. San Isidro 4630. Núñez. (1931)

Medidas: Longitud: 32 m; ancho: 15,90 m; altura: 16 m. San Isidro Labrador es un caso de neocolonial ortodoxo que nos remite a las obras más citadas de Martín Noel, Mario Buschiazzo y Vicente Nadal Mora. La iglesia fue construida por donación de Concepción Unzué de Casares en memoria de su esposo Carlos Casares. Tal vez por eso la parroquia -ubicada en la localidad de Carlos Casares (antes localidad de Antonio Maya)-, sea una de las iglesias clonadas en esta tipología. Esta ciudad tomó su nueva denominación de la estación ferroviaria de Carlos Casares ubicada en campos de la familia homónima.

Para Héctor Schenone, (2006, 172), la fuente iconográfica de la fachada proviene del portal de acceso principal a la Universidad Mayor de San Francisco Xavier de Chuquisaca en Sucre, Bolivia. Schenone señala:

“Sobre el plano murario blanco del frontispicio, rematado por una serie de curvas y de contracurvas, se destaca, en otro color e imitando piedra, una portada de dos cuerpos. El de abajo, donde se encuentra la puerta de acceso, tiene un arco de medio punto, flanqueada por pares de columnas dispuestas, dos en avance y dos en retroceso, encima de pedestales. El tercio inferior de esos soportes está ornado con tarjas y roleos. En el segundo cuerpo reaparece la distribución antedicha con la diferencia de que las columnas en retroceso han sido reemplazadas por paños con recuadros y un caso de adorno en su pleno, mientras que las columnas presentan la parte baja entorchada. En el centro hay una ventana con balcón sobre ménsulas con gallones. Remata el conjunto un frontispicio compuesto por un gran arco superior que continúa en ángulos rectos y cuartos de círculo en cuyo pleno aparecen veneras superpuestas. Ubicada a la izquierda del templo se eleva la torre-campanario. En su piso bajo hay una sencilla puerta que da acceso a la casa parroquial, y sobre ella una ventana flanqueada por columnas y que remata en un frontis movido. A continuación y separado por un entablamiento se alza un cuerpo liso con par de espilleras y reloj. Corona la torre un campanario en forma de templete con arcos geminados, un cupulín revestido con azulejos blancos y azules formando cruces y dibujos geométricos, barandas de hierro y vasos de adorno similares a los de la portada. Los edificios anexos (casa de pisos y escuela) responden a los mismos lineamientos. Precede a la iglesia una elevada escalinata que relaciona el exterior con el espacio interno. Éste consta de un amplio nártex, planta en cruz

latina de tres naves, crucero y presbiterio de muro testero recto. Cuatro tramos suman las naves hasta el crucero y dos en el presbiterio. Se vinculan entre sí por arcos de medio punto. Una bóveda de cañón corrido con arcos fajones cubre la nave central, mientras que los tramos de las laterales tienen bóvedas de asita. Apoya la cúpula sobre un tambor octogonal y pechinas y encima de éste hay lunetos con aberturas vidriadas de los que arrancan los gajos del domo. Armonizan con el estilo el zócalo y el pavimento de azulejos rojizos con olambrillas.” (Schenone, 2006, 172).

El interior del edificio es de planta de cruz latina y sin ningún revestimiento murario. En 1971 los retablos que imitaban los muebles coloniales fueron reemplazados por mayólicas realizadas por Raúl Soldi.

32.- Parroquia de Santa Adela. L. M. Campos 195. Belgrano. (1940)

En el caso de Santa Adela, la analogía con la Iglesia Nuestra Señora de Luján de la ciudad de La Plata es evidente, aunque la economía de recursos hace que se reduzcan tanto las dimensiones monumentales de San Isidro Labrador como la inversión en materiales nobles. La erección del templo es de 1940. Existen por lo menos cinco templos *clonados* en la provincia de Buenos Aires que hacen de templos parroquiales principales en las localidades de Carlos Casares, Vedia, Boulogne, Victoria y La Plata, que fueron erigidos por Carlos Massa a lo largo de la década de 1940, más de diez años después que la pionera en el estilo massiano de la parroquia de San Isidro Labrador.

46.- Parroquia N. S. del Carmen. Carlos Casares. (1941)

Ubicada en la localidad de Carlos Casares, partido homónimo, provincia de Buenos Aires. Clasificada dentro del patrón tipológico neocolonial, su fachada es semejante a la que edificara el mismo año en el barrio de Saavedra bajo la advocación de San Isidro Labrador. Las fachadas emulan la torre y uno de los frentes de la antigua universidad de Chuquisaca en Sucre, Bolivia.

47.- Parroquia de Sagrado Corazón de Jesús. Vedia. (1941)

Ubicada en la localidad de Vedia, partido de Alem, provincia de Buenos Aires. Clasificada dentro del patrón tipológico neocolonial, su fachada es semejante a la que edificara el mismo año en Carlos Casares y, en la ciudad de Buenos Aires, en el barrio de Saavedra bajo la advocación de San Isidro Labrador. Como en el caso mencionado de Carlos Casares y de Buenos Aires, las tres fachadas emulan la torre y uno de los frentes de la antigua universidad de Chuquisaca en Sucre, Bolivia.

44.- Parroquia de N. S. de Luján. La Plata. (1949)

Ubicada en la ciudad de La Plata, provincia de Buenos Aires. Clasificada dentro del patrón tipológico neocolonial, su fachada es semejante a la que edificara en el barrio de Palermo bajo la advocación de Santa Adela.

VI) PATRÓN CAMPANARIO CENTRAL: (7 TEMPLOS) (Lámina 118)

4.- Parr. de N. Sra. de la Consolación. Av. Canning 1073. Palermo. (1928)

40.- Parroquia de Inmaculada Concepción. Alberdi. (1928)

5.- Parroquia de Sta. Clara. Zuviría 2631. Parque Chacabuco. (1930)

37.- Parroquia de San Juan Bautista. Roque Pérez. (1936)

29.- Parroquia de Santa Elisa. Salta 2290. Constitución. (1938)

45.- Capilla colegio Michael Ham. Vicente López. (1941)

49.- Parroquia Sagrada Familia. Berazategui. (1944-49)

Estas siete iglesias se caracterizan por el campanario central único en la fachada, recurso utilizado con frecuencia en templos historicistas de las más variadas tendencias. La tercera iglesia del grupo, la parroquia de Roque Pérez, es una clonación de la porteña de Santa Clara. Las llamadas iglesias "italianizantes" erigidas durante los siglos XIX y XX en Buenos Aires constituían su fachada mediante la erección de un campanario central, ubicando debajo un pórtico con columnas y frontón grecorromano.

La historiografía argentina tiende a expresarse en términos ambiguos o confusos para definir esta tendencia del campanario central. En algunos casos se la llamó neorrenacimiento, en otros neoclásica, y también se utilizó el difuso término "italianizante". Podemos citar numerosas obras con campanario central único de arquitectos italianos como Juan Antonio Buschiazzo en San José de Calasanz (1915), o Nuestra Señora del Carmen (1884-1888); la iglesia de San Juan Evangelista (1872), de Pablo Besana en Barracas, y el de varias iglesias de Ernesto Vespignani ya mencionadas en la Parte II de esta investigación. En la ciudad de Buenos Aires, Vespignani proyectó la basílica de San Carlos y la parroquia de San Pedro en la Boca con campanario central y, en el interior, las iglesias de Colonia Vignaud en Córdoba y de Rodeo del Medio en Mendoza.

Por otro lado, el campanario central se utiliza en numerosos casos de neogótico de tradición francesa tal como lo utilizara Jacques Dunant en las catedrales de Mercedes (1904) y San Isidro (1898), e incluso el italiano Luis Broggi en San Agustín de Hipona (1912), en el barrio de Palermo.

Los casos de campanario central en otros autores corresponden, en general, a lo que hemos dado en llamar neorrománico ecléctico de la época del padre Vespignani. En esas iglesias suele prevalecer la recarga ornamental y constituye una etapa de transición entre las ortodoxias neogótica y románica,

como es el caso del autor más representativo de esa fase, Ernesto Vespignani (San Carlos Borromeo, Santísimo Sacramento, San Juan Evangelista, etc.).

En las iglesias de Massa, la planta sigue siendo basilical de nave principal y dos laterales. La decoración discreta y con predominio de las formas geométricas del románico lombardo catalán. Arcuaciones ciegas, vanos angostos y estilizados con arcos de medio punto, archivoltas con billetes y espigas y rosetón de tímido diámetro configuran la fachada.

El campanario es el eje de simetría que representa el frente de la nave principal. A ambos lados del campanario se desarrollan dos alas laterales cuyas cubiertas caen en pendiente a manera de techo a dos aguas conformando las naves laterales. La base del campanario central cumple también la función de porche en el acceso al interior del templo. Suele estar jerarquizado por una plataforma de acceso de escasa altura a la que se accede por una escalinata perimetral de cuatro peldaños.

- FUENTES ESTILÍSTICAS DEL PATRÓN CAMPANARIO CENTRAL (Lámina 119)

Las fuentes estilísticas principales del campanario central proceden de una vertiente gótica más que románica. En un plano teórico, la referencia más cercana en el tiempo es del neogótico inglés. La influencia llega a América a través de las ideas publicadas de Pugin y Ruskin. En la práctica arquitectónica, la influencia podría haber llegado de Francia por parte de autores de la segunda mitad del siglo XIX como Gustave y Charles Víctor Guérin que desarrollaron esta tipología en los suburbios de París.

Los hermanos Guérin eran hijos de otro arquitecto activo en la ciudad de Tours a mediados del siglo XIX, Charles Mathias Guérin. Gustave Guérin fue un estudioso de la arquitectura gótica que publicó incluso artículos ilustrados en la *Revue Générale de l'Architecture*.

La fachada de Saint-Étienne en Tours de los hermanos Guérin, construida entre los años 1869-1874, es un ejemplo que se asemeja en gran medida a parroquias como Santa Elisa o Santa Clara en Buenos Aires.

Otros franceses difundieron el campanario central, como es el caso del proyecto de la fachada occidental de una iglesia de Masny (1860) de Emile Boeswild, y la iglesia de *Notre-Dame-de-la-Gare* (1855-1864), en París, de Claude Naissant. Tanto Saint-Étienne como estas dos últimas, tienen un frente discreto en donde la escultura y la decoración superflua están ausentes, e incluso las aberturas de arcos son de medio punto y no ojivales. Si bien tienen una marcada directriz vertical, parecieran inclinarse más hacia tendencias románicas que góticas por su envoltorio limpio de ornamentos.

Otros casos de campanario central en la Francia de la década de 1860 son la iglesia parroquial de Rambouillet (1865) de Anatole de Baudot, y *Notre-Dame-de-la-Croix* (1863-1880), de Louis-Jean-Antoine Heret, y *Saint-Pierre-de-Mountrouge*, de Joseph Auguste-Emie Vaudremer, ambas ubicadas en París y, a diferencia de las citadas en el párrafo anterior, presentan una marcada recarga ornamental que inclina la balanza hacia tendencias neogóticas más que neorrománicas.

En la parroquia de Nuestra Señora de la Consolación, el campanario central es el elemento que domina el conjunto y proyecta su altura al entorno, caracterizado por casas bajas. El emplazamiento en una avenida como Scalabrini Ortiz permite una apreciación visual acorde con la dimensión destacada de la torre. Desde sus inicios, la parroquia estuvo a cargo de “Religiosos de San Agustín”, congregación nacida en el siglo XVI en España al calor del espíritu de la contrarreforma europea.

La advocación misma elegida para la parroquia corresponde al historial de los religiosos a cargo. En efecto, “Nuestra Señora de la Consolación” es una advocación que alude al consuelo de la virgen María recibido por la madre de San Agustín ante la conducta libertina de su hijo antes de su conversión. (Rodríguez, 2003, 80).

La orden posiblemente haya influido en el proyecto, dadas las características atípicas de su configuración interior respecto a otras obras de Carlos Massa. La planta basilical de cruz latina tiene tres naves centrales y laterales y un crecimiento moderado del transepto. La advocación de “Nuestra Señora de la Consolación” en el contexto del Río de la Plata remite, además, a uno de los primeros centros de peregrinación de la Argentina ubicado en Sumampa, Santiago del Estero. Tal vez por eso contiene triforio desplegado por encima de las naves laterales para circulación de los peregrinos, característica inusual en las obras de Massa. El claristorio y el portal de acceso contienen vitrales que aluden tanto a santos y advocaciones referidas a la orden española como a otros santuarios de peregrinación rioplatenses como el mencionado en Santiago del Estero.

De Santa Clara (Parque Chacabuco), disponemos sólo la fecha de erección parroquial que corresponde al período de mayor actividad de la obra de Massa. Además, la discreción ornamental que toma recursos del románico lombardo-catalán refuerza la hipótesis de la atribución. La de Roque Pérez fue erigida en la localidad homónima de la provincia de Buenos Aires tomando como patrón la Iglesia de Santa Clara del barrio de Flores de la ciudad de Buenos Aires. Se clasificó en el patrón de campanario único central.

Al respecto, contamos con un testimonio de un párroco jubilado de la iglesia de Roque Pérez, provincia de Buenos Aires, El Padre Jorge Qüin fue párroco de la iglesia de Roque Pérez erigida por Carlos Massa en el período 1968-1974, y en

el año 2000 se desempeñaba en la parroquia de San Vicente de Olavarría. (Murga, 2000), cuya autoría de Massa parece confirmarse en distintas fuentes cuando afirma:

"Me han dicho que la iglesia nueva de Roque Pérez es una copia exacta de la iglesia de Santa Clara de Buenos Aires. Aunque yo no la conozco y no sé en qué barrio está exactamente."

Si comparamos ambas fachadas, la similitud es evidente, por lo que aquí Massa también habría aplicado la "clonación" de planos.

La Parroquia Inmaculada Concepción de la localidad de Alberdi, partido de Leandro N. Alem, provincia de Buenos Aires, es otra de las obras tempranas de Massa; data de 1928. Clasificada dentro del patrón tipológico de campanario único central, fue financiada por vecinos de la comunidad agrícola de Alberdi. Proyectada en 1927, se concluyó un año más tarde, por lo que es una de las iglesias iniciales del arquitecto Massa.

VII) IGLESIAS ATÍPICAS (5 TEMPLOS) (Láminas 120 y 121)

- 12.- Parroquia de Santísima Cruz. Artigas 2064. Agronomía. (1933)**
- 21.- Parr. N. S. Medalla Milagrosa. Curapaligüe 3242. P. Chacabuco. (1934)**
- 24.- Parroquia de San Nicolás de Bari. Av. Santa Fe 1352. Centro. (1935)**
- 28.- Parroquia de Santa Julia. Juan B. Alberdi 1195. Caballito. (1938)**
- 42.- Parr. Sagrado Corazón de Jesús del Seminario Menor. La Plata. (1940)**

En este grupo no se dio la clonación de planos, sino que Massa desarrolló un proyecto original para cada caso. En consecuencia, las analizamos por separado, indicando brevemente sus posibles fuentes estilísticas.

24.- Parroquia de San Nicolás de Bari. Av. Santa Fe 1352. Centro. (1935)

San Nicolás de Bari es el más heterodoxo de los templos de Carlos C. Massa y la excepción a la regla dentro de un estudio razonado de su obra.

El primer templo de San Nicolás de Bari fue erigido en 1721 y correspondería a la primera parroquia escindida de la catedral obispal, ya que su erección canónica data de 1769.

En 1931 el templo original se clausuró y luego se demolió, para permitir el ensanche de la avenida Corrientes y la apertura de la avenida 9 de Julio. El actual edificio ubicado en la avenida Santa Fe 1352 es el que nos interesa, puesto que fue proyectado por Carlos Massa e inaugurado en 1935.

Del elenco de templos erigidos por Massa, San Nicolás de Bari es el que mayor inversión presupuestaria exhibe, tanto en materiales utilizados como por las dimensiones del edificio. También la proliferación ornamental lo aleja de la

norma massiana. Nuestra Señora de la Medalla Milagrosa y San Nicolás de Bari conforman las dos únicas iglesias atípicas de Massa con doble campanario frontal. Ninguno de las dos destacadas basílicas cuenta con el mínimo estudio crítico en el campo de la arquitectura. Por ejemplo, en el tomo III del relevamiento del Patrimonio Artístico Nacional publicado por la Academia Nacional de Bellas Artes se omite la descripción de la obra de Massa en el tomo I referido al área geográfica correspondiente a la ciudad de Buenos Aires.

San Nicolás de Bari es también la única que se aleja de los patrones románicos para coincidir con la llamada arquitectura neorrenacentista y ecléctica difundida en las sedes obispaes del interior del país a fines del siglo XIX. (De Paula, 1980). Héctor Schenone manifiesta haber hallado en el Archivo General de la Nación una fotografía sin fecha ni indicación de ubicación en donde se ve un proyecto muy similar al efectivamente edificado, pero

“en un amplio chanfle con sendas alas laterales sobre calles, de arquitectura muy similar a la actual”. (Schenone, 1998, 280).

Teniendo en cuenta que el mencionado plano carece de firma y fecha, no sabemos si pudo haber sido una fuente estilística de la cual Massa extrajo la idea o si se trata de un dibujo realizado por el mismo arquitecto.

Consideramos que, en cuanto a apariencia de la fachada y al doble campanario, se puede vincular a la catedral de La Rioja, también bajo la advocación de San Nicolás de Bari, diseñada por Massa, de manera que es posible que haya sido tomada en cuenta como fuente.

La obra del arquitecto Juan Bautista Arnaldi (1841-1915) fue abordada como trabajo de tesis por el historiador del arte Raúl Piccioni en 1988, investigación inédita pero que consideramos para afirmar la comparación. Arnaldi desarrolló su obra en el período anterior que denominamos neorrománico ecléctico. Se trata de un autor que combina patrones del románico, del gótico y del clasicismo en la configuración de la misma obra, destacándose entre los arquitectos italianos afines al eclecticismo como Ernesto Vespignani y Juan Antonio Buschiazzo.

En el renacimiento italiano era frecuente la combinación de doble campanario con fachada con frontis y superposición de niveles con órdenes clásicos. Un ejemplo pueden ser los proyectos como los de Antonio Sangallo, el joven, para San Pedro, o de Miguel Angel para San Atanasio.

El rehundimiento de la fachada respecto al alineamiento regulado por la municipalidad también evoca el llamado Tesoro de Petra en Jordania. La ubicación en forma de nicho retrocediendo de la acera y la triple escalinata de acceso produce un efecto visual de planimetría teatral que lo acerca al barroco o, siendo más imaginativos, a la escalera tripartita que diseñó Miguel Ángel

Buonarroti para la Biblioteca Laurenzana en Florencia. Sin embargo, Schenone (1998, 280) vincula la presencia de la escalinata al gusto por la arquitectura francesa de la época.

12.- Parroquia de Santísima Cruz. Artigas 2064. Agronomía. (1933)

La Iglesia de la Santísima Cruz del barrio de Agronomía ofrece las características tipológicas propias de las obras de Massa del primer patrón, en tanto posee un alto campanario que alude al de San Clemente de Tahull en Cataluña. Sin embargo, hemos agrupado esta obra dentro de los templos atípicos por exhibir los elementos propios del neorrománico lombardo catalán en otra escala y relación proporcional.

Al patrón neorrománico lombardo catalán corresponde su campanario, que sigue siendo de seis niveles como en las iglesias rurales del valle de Tahull, pero que aquí crece en altura respecto a las iglesias de Massa del primer patrón. En cambio, la fachada de la Santísima Cruz se asimila al grupo de neorrománicas tardías al expresar con mayor nitidez la nave principal del templo.

Esta parroquia posee además un nártex como el de las iglesias de Massa que corresponden a las del patrón de Campanario Central, y una pigmentación plana y pastel que la acerca al grupo de neorrománicas económicas. En fin, esta iglesia muestra un poco de cada uno de los patrones massianos, razón por la cual integra el grupo de atípicas.

28.- Parroquia de Santa Julia. Juan B. Alberdi 1195. Caballito. (1938)

En este caso -templo parroquial de Santa Julia en el barrio de Caballito-, se trata de un segundo edificio erigido que reemplazó a uno anterior más modesto. El nuevo edificio fue construido bajo mandato de Santiago Copello.

El campanario central es el eje de simetría de dos torres de menor altura que también aparentan albergar campanas y que se presentan como cuerpos casi autónomos que exceden el marco de la cara anterior de las naves laterales. La tríada de agujas que presenta con sus respectivos cupulines escamados, la acercan a su antecesora Santísimo Sacramento del barrio de Retiro, ejecutada por Vespignani con proyecto de origen francés.

La blanca luminosidad del interior del templo, así como los revestimientos murarios y los materiales nobles empleados en su interior (mármoles, ónix, granitos), tampoco fueron frecuentes en el resto de las obras de Massa. La planta es basilical pero tiene un tímido transepto a manera de las alas de la cruz latina de las catedrales góticas clásicas francesas. Si bien la decoración es discreta, las dimensiones del templo y la calidad de los materiales empleados (de mayor boato que el utilizado en la mayoría de las iglesias de Massa), nos hace dudar de su autoría efectiva, por lo que desplazamos este

templo al nivel de “débil atribución” hasta tanto no avancemos en nuestras investigaciones.

El letrero de bronce de la fachada que hace las veces de firma del arquitecto se ha perdido, razón por la cual tampoco podemos confirmar por este medio la autoría. Monseñor Antonio Aloisio, párroco de la iglesia desde 1989 hasta la fecha y cuyos estudios eclesiásticos se iniciaran en presencia y conocimiento del cardenal Santiago Copello, tiende a atribuir la realización del templo a Carlos Massa, justificando la inversión edilicia infrecuente en los presupuestos del arquitecto, en los donativos de las familias que auspiciaron el templo.

21.- Parr. N. S. Medalla Milagrosa. Curapaligüe 3242. P. Chacabuco. (1934)

La última de las iglesias atípicas de Massa es la Parroquia de la Medalla Milagrosa de Parque Chacabuco. Es el templo de mayor dimensión de todas las obras de Carlos Massa. Posee 53,15 metros de largo por 20,50 de ancho; el largo del transepto es de 38,60 metros, y el tímpano del frente se eleva a 26,80. La bóveda interna de la nave principal tiene 19 metros de altura, y con la cubierta alcanza los 22,80 m. Es el templo que mejor define el carácter y pensamiento de Copello, tal como veremos en las conclusiones al hacer el análisis ideológico de su impronta.

El edificio cuenta con doble campanario central y cimborrio en el crucero con cubierta de pabellón hexagonal a manera de cúpula de 40,70 metros de altura, rodeada de cuatro torres pequeñas en cuya parte superior destaca una imagen de la Virgen María, obra del escultor Santiago José Chiérico (finalizada por su hijo Mario). Asimismo, es el templo de Massa que exhibe la mayor cantidad de vitrales, ya que superan la centena.

El referente del santuario del Parque Chacabuco nos traslada a la ecléctica catedral de La Rioja en el norte argentino, obra del mencionado Arnaldi. (Piccioni, 1988). Desde los inicios de la erección parroquial, la atención pastoral del Santuario Medalla Milagrosa la realizan los misioneros de la Congregación de la Misión fundada en el siglo XVII por San Vicente de Paúl, en Francia.

Tal vez por eso el templo muestre influencias de alguna de las iglesias abaciales francesas, como podría la Catedral de Saint-Pierre en Angulema o la de Sainte-Foy en Conques. Al igual que numerosas iglesias del románico tardío en Francia, tiene fachada con doble campanario y cimborrio con cubierta octogonal en el crucero.

42.- Parr. Sagrado Corazón de Jesús del Seminario Menor. La Plata (1940)

Se trata de otra de las obras atípicas de Massa. Construida como capilla del nuevo Seminario Menor de La Plata, se ubica como cuerpo independiente de éste, con la intención de ofrecer servicios religiosos a la comunidad del suburbio platense de Los Hornos. La planta de la iglesia es rectangular y en

lugar de campanario central ofrece una espadaña. Acaso se trate del único campanario de este tipo en la obra de Massa. La estética es neorrománica y acompaña con los arquillos ciegos en el friso la decoración del conjunto edilicio del seminario que se ubica detrás del templo. La iglesia es de reducidas dimensiones, pero fue confeccionada con materiales y revestimientos de cierta calidad en comparación con el conjunto de la obra de dicho arquitecto.

La capilla forma parte de un complejo edilicio para dicho Seminario Menor de La Plata, adonde concurrían adolescentes con vocación religiosa para cumplir con una etapa de estudios previa al ingreso al Seminario Mayor. Si bien la capilla fue inaugurada en 1940 por el entonces arzobispo de La Plata monseñor Juan P. Chimento, desde el 16 de febrero de 1987 funciona como parroquia bajo la advocación del Sagrado Corazón de Jesús por decisión del entonces arzobispo de La Plata, Antonio Quarracino. En la actualidad ya no funciona como Seminario Menor, sino sólo como parroquia del barrio Los Hornos a cargo del sacerdote José Luis Segovia. El estado de mantenimiento del templo es bueno, aunque su actividad muy reducida.

B) EDIFICIOS CIVILES (20 proyectos) (Lámina 122)

Agrupamos los pocos edificios civiles que pudimos identificar por tipología, y realizamos una breve descripción en los casos que contamos con datos o al trabajo de relevamiento *in situ*. Resultó una tarea muy ardua ubicar algunas obras dado que, en algunos casos, la toponimia de las calles varió desde la década de 1930, y en otros pareciera haber habido una transformación edilicia en el entorno de las direcciones referidas, no quedando rastros visibles de una estilística massiana.

I) SEMINARIOS Y CASAS DE EJERCICIOS (5 COMPLEJOS EDIFICIOS)

II) INSTITUTOS EDUCATIVOS (5 EDIFICIOS)

III) SANATORIOS Y HOGARES (4 COMPLEJOS EDIFICIOS)

IV) ATENEOS Y CENTROS DE REUNIÓN (3 EDIFICIOS)

V) CASAS DE DEPARTAMENTOS Y BARRIOS (3 PROYECTOS)

I) SEMINARIOS Y CASAS DE EJERCICIOS (5 COMPLEJOS EDIFICIOS)

52.- Seminario Mayor “San José” de La Plata. (1922-1928)

57.- Casa de Ejercicios “Cardenal Copello”. Barzana 1515. V. Ortúzar. (1938)

60.- Seminario de Vacaciones San José de La Montonera. Derqui. (1941)

63.- Seminario Menor de La Plata. (1941-1945)

65.- Seminario Metropolitano (ampliación). (1944)

Carlos C. Massa inició su intensa carrera de arquitecto vinculado a la Iglesia Católica con la realización de una importante obra de juventud, apenas recibido de la facultad: el Seminario Mayor de La Plata. En 1922 el comitente, el

entonces obispado de La Plata, estaba representado por su obispo auxiliar, un joven Santiago Copello. Allí comenzó el vínculo personal y profesional de Copello con Massa, que daría prolíficos frutos cuando el obispo pasara de la jurisdicción de La Plata al arzobispado de Buenos Aires.

La obra del Seminario Mayor es un conjunto edilicio de cierto refinamiento estético academicista, confeccionado con materiales de calidad. La capilla anexa -luego centro parroquial abierto a la comunidad-, es la primera iglesia de Massa y la de mayor calidad de materiales. La segunda obra vinculada a los estudios religiosos fue el Seminario Menor, como dijimos ubicado en los suburbios de La Plata. También se trata de un complejo de gran calidad estética y de materiales, aunque las fuentes estilísticas se desplazan de un habitual academicismo de la época a un neorrománico que marcará su propia identidad profesional. La estética y los materiales de la Casa de Ejercicios de Villa Ortúzar son más modestos y contrastan con la calidad edilicia de los edificios de La Plata. Los otros dos proyectos -el del Seminario Metropolitano y el del Seminario de Vacaciones- fueron remodelaciones y ampliaciones con nuevos pabellones, también contratados por el arzobispo Copello.

52.- Seminario Mayor “San José” de La Plata (1922-1928)

El Seminario Arquidiocesano San José se fundó en 1922 por disposición del entonces obispo, monseñor Francisco Alberti, siendo obispo auxiliar Santiago Copello. Alberti designó a Copello presidente de la Comisión para la Fundación del Seminario de La Plata. Es probable que el vínculo profesional entre Massa y Copello se iniciara con esta obra, dado que el arquitecto acababa de obtener su título universitario y el obispo comenzaba su ascendente carrera, que lo llevaría a ser el principal comitente de Carlos C. Massa en el arzobispado de Buenos Aires. Copello inició su actividad episcopal haciéndose cargo del control de las obras del seminario. Así lo recuerda una revista editada con posterioridad, en su homenaje:

“MONSEÑOR COPELLO FUE EL CEREBRO Y CORAZÓN PARA LA OBRA DEL SEMINARIO DE LA PLATA.

El nombre de monseñor Copello está ligado indisolublemente a la historia del Seminario, hoy arquidiocesano de La Plata, y es imposible prescindir de señalarlo entre las obras que surgieron como fruto de la labor incansable del Eminentísimo Cardenal. La necesidad de fundar un Seminario en La Plata había golpeado el corazón del ilustre obispo doctor Juan Nepomuceno Terrero, inspirándole el propósito de levantar en esa ciudad la casa que formara el sacerdocio que la diócesis requería. La falta de recursos le impidió realizar tan bella iniciativa. Pero la semilla pronto fructificó. Un año después de su muerte, el nuevo obispo, monseñor Francisco Alberti, con alta clarividencia, dictaba un auto

disponiendo la fundación del Seminario. La inmensa labor apostólica que exige el gobierno de una Diócesis, impedía al pastor que soñaba en la obra con vivo celo, realizarla directamente. Se necesitaba un corazón que la impulsara en todo momento y un cerebro que la dirigiera con inteligencia. El tiempo lo demostró. En enero de 1922, apareció el mencionado auto. En noviembre del mismo año se bendecía la piedra fundamental de la obra, y a pesar de los contratiempos y dificultades, en marzo de 1923 el Seminario recibía el primer contingente de jóvenes, en número de 15.” (En Revista “Homenaje al Eminentísimo Cardenal Copello en sus Bodas de Plata episcopales. Semanario Parroquial. Buenos Aires, 1944).

En 1927 se inauguró la iglesia anexa, y en 1928 el seminario, según el croquis descrito hallado en el archivo particular del cardenal Copello. Allí se atesora un dibujo que muestra un conjunto edilicio de tres pabellones que conforman una “U”, con entrada principal frente a la mitad de la cuadra que da sobre la calle 24, frente al parque Castelli del casco histórico de la ciudad de La Plata. Hacia la calle 23 se observa un descampado que se pierde en el horizonte. El conjunto presenta una iglesia anexa a la derecha hacia la esquina de la calle 65, que luego se convertiría en la parroquia Nuestra Señora de La Piedad. El conjunto edilicio se ejecutó y se amplió, y en la actualidad ocupa toda la manzana integrada por las calles 24, 66, 23 y 65. Se trata de pabellones constituidos por planta baja y primer piso que dan al frente de cada una de las calles mencionadas. El acceso está en eje de simetría de la calle 23 y tiene un coronamiento que lo jerarquiza. La cubierta del complejo es aterrazada con excepción de la iglesia, cubierta por un techo a dos aguas. El conjunto denota calidad, y en su interior exhibe materiales nobles como revestimientos, pisos de mosaicos y mármoles, lo que le confiere cierto carácter suntuario. La iglesia anexa se describe en el patrón correspondiente a neorrománico tardío, y se diferencia de las demás del grupo también por sus materiales nobles y sus revestimientos suntuarios.

57.- Casa de Ejercicios “Cardenal Copello”. Barzana 1515. V. Ortúzar. (1938)

En el archivo particular del cardenal Santiago Copello se atesoran croquis de un edificio denominado “Casa de Retiro Cardenal Copello”, de similares características al edificio adjunto a la parroquia de San Alfonso María Liguori, en el barrio de Villa Ortúzar. En la manzana constituida por las calles Barzana, Constantinopla, Sofía y Hamburgo de dicho barrio, se ubica un conjunto edilicio constituido por dos claustros con patio central, que ocupa media manzana cada una. Entre los dos claustros se ubica en eje de simetría el referido templo parroquial. El conjunto es de planta baja y primer piso, de características

racionalistas y modestas terminaciones. El techo es de chapa acanalada de zinc en algunos sectores, y en otros tramos de ladrillo visto, al igual que en el templo parroquial. En el lateral izquierdo de éste último hay una puerta de doble hoja bajo un arco de medio punto en cuyo tímpano se ofrece la inscripción:

“RETIRO CARDENAL COPELLO”.

60.- Seminario de Vacaciones San José de La Montonera. Derqui. (1941)

En un artículo publicado también en el Semanario Parroquial “Homenaje al Eminentísimo Cardenal Copello en sus Bodas de Plata episcopales”, se difunden imágenes ilustrativas bajo el epígrafe “vista de la Casa de Campo”, en donde se ve un pabellón de altos de planta rectangular, con quince aventanamientos rectangulares verticales en cada nivel y cubierto con techo a dos aguas de tejas. A este pabellón se le adjunta otro, un poco más atrás del primero, de una sola planta e igual estética, con doce ventanas de igual forma. Adjunto se observa un tanque de agua. La estética es sencilla y los materiales de apariencia modesta. La nota referida dice lo siguiente:

“Entre las obras realizadas con cariño por el cardenal Copello, figura la Casa de Campo que se levanta en Derqui, F.C.P., como solar de descanso para los seminaristas de Villa Devoto. Monseñor Copello, deseando dar a los futuros clérigos argentinos un lugar de esparcimiento y de reposo que le sirviera además para recobrar las energías gastadas en unos años de estudio y de labor tesonera, puso todo su entusiasmo en esta obra hasta que consiguió llevarla a cabo. El 11 de septiembre de 1930, en una tarde llena de gratos recuerdos, monseñor Copello, rodeado de los componentes del Seminario Mayor, bendijo la piedra fundamental de la casa de vacaciones...”

En 1938, el arzobispado de Buenos Aires adquiere un campo en el partido de Pilar, a 60 kilómetros de la ciudad de Buenos Aires, sobre la Ruta Nacional número 8, para lugar de vacaciones de los seminaristas que cursaban estudios en la arquidiócesis. El casco de la estancia es de 1880, según la página web promocional de la empresa que gestiona el alquiler de las instalaciones.³⁴ Las obras de acondicionamiento edilicio y ampliación que proyectó, en 1941, Carlos C. Massa, se financiaron gracias a una donación de Filomena Devoto de Devoto. Massa diseñó una serie de pabellones que conforman una planta de forma de “E” con una estética modesta y con la posibilidad de alojar hasta 400 personas. El conjunto es de planta baja y dos pisos, y está jerarquizado en su interior. En el primer piso, reservado a los estudiantes que cursaban estudios

³⁴ <http://lamontonerapilar.blogspot.com.ar/>

en el seminario en el primer tramo de filosofía, los dormitorios tienen baños comunes; en el segundo, reservado a los estudiantes que cursaban el último tramo de estudios sacerdotales de teología, los baños son privados. En el centro del conjunto hay una capilla bajo la advocación de San José. A lo largo de la década de 1940 se agregaron instalaciones deportivas y obras artísticas tales como monumentos al Sagrado Corazón de Jesús, a San José como padre con el niño Jesús, Vía Crucis de cierto valor artístico y un mural a la Virgen de Luján. En la actualidad, el edificio funciona como lugar de descanso y retiro de sacerdotes y está abierto a la posibilidad de rentar sus instalaciones para eventos.

63.- Seminario Menor de La Plata. (1941-1945)

Habiendo sido superada la capacidad del Seminario Mayor por la gran cantidad de vocaciones sacerdotales, en 1939 se inició el proyecto del nuevo Seminario Menor *Nuestra Señora de Luján*, en los lotes ubicados en 149 entre 62 y 64 en el barrio de Los Hornos, Ciudad de La Plata. Las obras se irían inaugurando parcialmente entre 1941 y 1945.

Según Kaufmann, (2002, 210):

“La construcción del nuevo edificio para el Seminario Menor, iniciada en enero por la empresa ‘León Valli & Cía.’, fue descrita por el arquitecto Carlos C. Massa, director de la obra, y dada a conocer en publicaciones de la Iglesia platense.”

Massa realizaba así la memoria descriptiva de la obra (citado por Kaufmann):

El terreno. El nuevo Seminario Menor de la Arquidiócesis de La Plata, cuyas obras se han iniciado recientemente, ha sido puesto bajo la advocación de Ntra. Sra. de Luján, y dedicado a la memoria de nuestro querido primer Arzobispo, Excmo. Monseñor Don Francisco Alberti. El edificio se levantará en un terreno de diez hectáreas, donado al efecto por el Superior Gobierno de la Provincia de Buenos Aires, situado en los alrededores de la ciudad de La Plata, entre las calles 62, 64, 145 y Avenida 149, sobre la cual se colocará el frente principal del edificio.

El edificio. El proyecto del edificio que se ejecutará por partes abarca 104 metros de frente por 107 metros de fondo. El futuro Seminario tendrá capacidad para 272 estudiantes y 12 profesores, además del departamento para el Sr. Arzobispo, la casa de las Hermanas y las habitaciones del personal de servicio.

Comprenderá dos plantas y contará con dos cuerpos de edificio simétricos, en cuyo interior habrá dos amplios patios de 30 x 30

metros cada uno. Separando ambos cuerpos y en la parte central, avanzada hacia el frente, encuéntrese la Capilla, unida al resto del edificio por las sacristías y pasajes. A continuación de la Capilla y en eje de construcción, situado entre dos patios, hállase el comedor de los alumnos, de 10 m x 26 m, y el de los profesores.

Casa de las hermanas. Detrás de los comedores se sitúa la cocina con sótano y dependencias, y en último término, siempre en eje del edificio, la casa de las Hermanas, aislada e independiente, y unida a la cocina por medio de un patio interior. Dicha casa comprende: vestíbulo, oratorio, sala de costura, lavadero y dormitorios del personal de servicio con sus 'toilettes' y baños respectivos. Sobre estas dependencias están los dormitorios de las Hermanas con sus baños y terrazas independientes para tender la ropa. Etcétera.

(...)

Arquitectura. El frente general del edificio se ha proyectado en estilo románico modernizado, por creerlo más agradable al mismo tiempo que más armónico con el carácter religioso del edificio, creando así a su vista un ambiente devoto para los estudiantes, futuros sacerdotes.”³⁵

Según Kaufmann (2002, 222), el edificio finalmente se inauguró siguiendo al pie de la letra los planes previstos en marzo de 1941 con la presencia de altas autoridades eclesiásticas y políticas, siendo significativa la presencia del ex gobernador Manuel Fresco.³⁶

Tal como estaba previsto en la descripción del proyecto original, la capilla avanza hacia la línea municipal de la calle dejando atrás el resto de los edificios. La capilla está ubicada en el eje de simetría de los dos grandes cuerpos edilicios del seminario propiamente dicho, que retroceden dejando lugar a dos grandes jardines abiertos a ambos lados del templo.

La capilla es de planta basilical de una sola nave que mide 14 pasos x 36 y está dividida en 6 tramos, determinados por pilastras, que son la base de arcos de medio punto que permiten un vano de reducidas dimensiones.

³⁵ Anuario XII – Seminario Arquidiocesano San José – La Plata – 1940, pgs. 13-15; cf. Revista Eclesiástica del Arzobispado de La Plata, año XLII (1940), 51-54. (Citado por Kaufmann, 2002).

³⁶ Cf. Anuario XIII – Seminario Arquidiocesano San José – La Plata – 1941, pg. 11 (citado por Kaufmann, 2002).

El primer tramo da lugar a un entrepiso de reducidas dimensiones para alojar el coro y el órgano. Tiene dos nichos en los tramos 3 y 5, uno para alojar el mueble del confesionario y otro para ubicar una imagen escultórica.

El diámetro del ábside es menor al ancho de la nave; en consecuencia, se presenta un gran arco cuyas jambas permiten ubicar nichos a ambos laterales del ábside. Además, este gran arco contiene pinturas murales figurativas. Dentro del ábside se ubica el altar.

Con respecto a la fachada, no responde a ninguno de los patrones empleados por Massa en otros templos, por lo que la ubicamos dentro del grupo de las atípicas. La fachada tiene motivos románicos lombardos, dado el friso decorado con arquillos ciegos y el protagonismo del muro macizo que está sólo perforado por el rosetón sobre la entrada y por dos vanos asperillados a los costados del ingreso. El acceso tiene un nártex con arco de medio punto y cubierta a dos aguas, y en planta tiene 7 pasos de ancho por 3 de profundidad. El acceso al templo es una puerta de doble hoja con tímpano con relieve de fabricación seriada.

El templo no tiene campanario pero sí una pequeña espadaña de una campana que corona un frontis achatado. El revestimiento es de símil piedra de una tonalidad que va del gris al arena.

El aspecto que presenta la capilla está en sintonía con el resto de los edificios que alojan al seminario; una estética románica lombarda de época medieval tardía más acorde con las iglesias que se ubicaban en entornos urbanos. Expresa gravedad e introversión. Ubicada en un área de baja densidad demográfica y frente a un gran boulevard parquizado, se puede observar desde un ángulo visual de suficiente distancia para apreciar en todo su conjunto.

65.- Seminario Metropolitano (ampliación). (1944)

El Seminario Metropolitano de Villa Devoto se encuentra en la calle José Cubas 3543. El complejo estaba terminado en 1899 y presenta una estética neorrenacentista típica del edificio escolar de fines del siglo XIX. Con basamento dos plantas con sus tiras de aventanamientos y remate aterrazado, tiene tres patios internos y ocupa casi toda la manzana trapezoidal integrada por las calles José Cubas, Concordia, Av. San Martín, Gabriela Mistral, Fernández de Enciso y San Nicolás. El acceso está en eje de simetría en la mitad de la cuadra de José Cubas, y consiste en un módulo en avance de tres niveles y remate aterrazado con coronamiento. Sobre la misma calle está la parroquia de la Inmaculada Concepción, de campanario único y planta de cruz latina. La obra es de Pedro Benoit y, al parecer, está inspirada en la iglesia de la Santa Trinidad ubicada en la Plaza *d' Estienne d'Orves* de Théodore Ballu (1817-1885). La mitad de la superficie de esta manzana irregular está ocupada por cuatro pabellones paralelos que encierran tres patios con dos pabellones

perpendiculares. Además se presentan varios edificios auxiliares de menor calidad constructiva y valor patrimonial que cumplirían funciones logísticas, depósitos, estacionamientos, etc. El resto es espacio verde constituido por jardines y parques. Se estima que Carlos C. Massa realizó una importante ampliación en la década del '40 en el momento de mayor auge de vocaciones sacerdotales en la Argentina. Desde una vista aérea proporcionada por la página web del Gobierno de la Ciudad, se pueden ver dos pabellones paralelos menores en superficie, adicionados en la parte posterior del gran complejo mencionado de fines del siglo XIX. Por otra parte, en el archivo particular del cardenal Santiago Copello se atesoran croquis de un edificio de dos cuerpos idénticos con techo a dos aguas y montado sobre pilotes. En ambos frentes se abren tres grandes ventanas rectangulares verticales con vidrio repartido. La cubierta es de tejas.

II) INSTITUTOS EDUCATIVOS (5 EDIFICIOS)

53.- Escuela – Granja Derqui. (1930)

61.- Instituto Ángela Copello. Av. Juan B. Justo 7525. Bs. As. (1941)

62.- Instituto Cardenal Copello en San Fernando. (1941)

64.- Jardín de Infantes. Inst. María de Copello. Melo 2455. (1943)

66.- Instit. de Cultura Religiosa (ampliación). R. Peña 1054. Bs. As. (1944)

Los establecimientos escolares se caracterizan por su sencillez, materiales modestos y estética racionalista. En el caso de la Escuela-Granja de Derqui, en el partido de Pilar, tal vez se trate de un primer proyecto más rudimentario de lo que después se llevó a cabo en el Seminario de Vacaciones, de mayor envergadura, que comentamos en el punto “60.- Seminario de Vacaciones San José de La Montonera en Derqui (1941)”. Los institutos que evocan a los familiares del arzobispo, tales como el “Ángela Copello” y el “María B. de Copello”, son edificios similares de estética racionalista y materiales sencillos. El instituto Copello de Victoria, en el partido de San Fernando, es neocolonial como su iglesia. La obra del Instituto de Cultura Religiosa es una remodelación y ampliación de un edificio familiar de corte academicista de fines del siglo XIX.

53.- Escuela – Granja Derqui. (1930)

En el archivo particular del cardenal Santiago Copello se atesoran croquis de un edificio denominado “Escuela Granja”. Se trata de un edificio de dos plantas con cubierta con techo a dos aguas de tejas y aventanamientos rectangulares verticales de sencillo diseño y modesta apariencia. No sabemos si se trata de los inicios de un proyecto que culminaría con el “Seminario de Vacaciones San José en Derqui (1941)”.

61.- Instituto Ángela Copello. Av. Juan B. Justo 7525. Bs. As. (1941)

En el archivo particular del cardenal Santiago Copello se atesoran croquis de un edificio denominado “Instituto Ángela Copello” que efectivamente se construyó en la dirección indicada. La denominación rinde homenaje a una de las hermanas del arzobispo de Buenos Aires. Ángela Copello se había desempeñado como catequista de niños en la iglesia parroquial de San Isidro (hoy catedral). La dirección del Taller y Jardín de Infantes lo puso a cargo de la “Congregación de la Merced del Divino Maestro”, con el fin de que niños recibieran instrucción práctica y enseñanza religiosa. Dice una publicación que rindió homenaje a Copello:

“Cuando Ángela Copello, hermana de nuestro Eminentísimo Sr. Arzobispo, recibió cristiana sepultura en el cementerio de San Isidro, más de 3.000 personas testimoniaron su afecto y veneración por la extinta. Una concurrencia tan extraordinaria señalaba que había despertado hondos afectos en el pueblo donde transcurrió su santa vida.” (Revista “Homenaje al Eminentísimo Cardenal Copello en sus Bodas de Plata episcopales. Semanario Parroquial. Buenos Aires, 1944).

Se trata de un edificio de planta baja y primer piso de características racionalistas, a cargo de las religiosas “Hijas de Cristo Rey” e incorporado a la enseñanza oficial en los niveles inicial, primario y secundario. En la planta baja se abre una ventana rectangular vertical a la izquierda del acceso, y cuatro ventanas de iguales características a la derecha. En el primer piso se abren seis ventanas similares. La estética es sencilla y los materiales en apariencia modestos, pero en buen estado de conservación. En el piso superior, en eje de simetría se exhibe el escudo episcopal de Santiago Copello con quince borlas, es decir cuando ya había sido nombrado cardenal.

62.- Instituto Cardenal Copello en San Fernando. (1941)

Se trata de un conjunto edilicio escolar de estética neocolonial que incluye la capilla “Nuestra Señora de Luján” en la localidad de Victoria, partido de San Fernando. El colegio a cargo de las Hermanas de la congregación de “Hijas del Divino Salvador” ofrece niveles inicial, primario y secundario. Cada nivel tiene su patio correspondiente con galerías porticadas adonde desembocan las aulas. La construcción ocupa una manzana integrada por las calles Avenida del Libertador, John F. Kennedy, Uruguay y Marín. El edificio es de una sola planta con cubierta de tejas y ventanas rectangulares verticales con reja al estilo “neocolonial”. El conjunto presenta cierta calidad edilicia y está en buen estado de conservación.

64.- Jardín de Infantes Inst. María de Copello. Melo 2455. (1943)

Se trata de un edificio escolar de similares características al Instituto Ángela Copello. En este caso, la denominación rinde homenaje a la madre del arzobispo Santiago Copello. Originalmente, el cardenal Copello fundó el establecimiento para un Jardín de Infantes y aulas para realizar “talleres de manualidades para señoritas”. La obra se inauguró el mismo día de un nuevo aniversario de la encíclica *Rerum Novarum* de León XIII sobre deberes sociales. Según una publicación de la época, “ofreció así a la metrópoli, su querido Pastor, un ejemplo altruista de práctica comprensión de las elevadas normas que aquel sabio Pontífice dictó para favorecer a las clases trabajadoras. Su amor filial patrocinó una feliz realización”.

Se trata de un edificio de planta baja y dos pisos superiores en cuya entrada luce un cartel que dice “Arzobispado de Buenos Aires. Instituto María Bianchi de Copello. Caminando junto a María. Fundado en 1948”. Sobre el cartel se exhibe el escudo pontificio de Santiago Copello con quince borlas, es decir cuando ya era cardenal. Se trata de una institución incorporada a la enseñanza oficial de niveles primario y secundario. En la planta baja se ubica en eje de simetría la puerta de dos hojas secundadas por dos ventanas rectangulares a cada lado, y en el primer piso tres ventanas trigéminas rectangulares. El segundo piso luce nueve ventanas rectangulares verticales independientes. El remate es aterrazado. La estética es racionalista de sencilla confección (no hay cornisas ni antepechos y el basamento está expresado en cerámica de tipo ‘Zanón’), los materiales modestos y el estado de conservación bueno.

66.- Instit. de Cultura Religiosa (ampliación). R. Peña 1054. Bs. As. (1944)

Dice la página web del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires³⁷:

“Fue creada por iniciativa del Cardenal Santiago Copello el 3 de mayo de 1933, con el objeto de ofrecer la posibilidad del estudio sistemático de las Ciencias Sagradas, sobre todos a las mujeres. Acompañado desde un comienzo por Natalia Montes de Oca, en 1939 se muda a su ubicación actual gracias a la donación de esa vivienda por parte de la Sra. Juana González de Devoto. Durante todos estos años el ‘Instituto’ ha sido un ámbito privilegiado de reflexión, formación y espiritualidad, y no sólo en cuanto al culto católico, sino también a distintas expresiones religiosas, culturales

³⁷www.agendacultural.buenosaires.gob.ar/lugar/institutodeculturareligiosasuperior/334.

y artísticas. En el primer piso se encuentra la Capilla del Divino Maestro, además de una importante biblioteca.”

III) SANATORIOS Y HOGARES (4 COMPLEJOS EDIFICIOS)

71.- Colonia de Convalecientes en Montevideo, Uruguay. (1921-28)

54.- Hogar sacerdotal (ampliación). Condarco 581. Buenos Aires. (1931)

58.- Sanatorio y Maternidad S. José. S. de Bustamante 1674. Bs. As. (1938)

56.- Internado para niños “Nuestro hogar”. San Juan 1774. Bs. As. (1938)

Recordamos que el primer proyecto que salió del estudio de Carlos C. Massa con su socio Enrique Quincke, apenas recibidos de la facultad, es de tipología sanitaria y fue ganador de un concurso público internacional del gobierno uruguayo. Obra significativa en las carreras de ambos profesionales, los impulsó al reconocimiento público que sería recompensado con una activa vida profesional posterior. Como ya señalamos, la gestión de la obra determinó que el mismo Massa se trasladara a vivir al país vecino, de donde volvería para construir un sanatorio para una importante organización católica de entonces, el hoy activo Sanatorio San José de Barrio Norte. Para ello proyectó un edificio de estética racionalista acorde con las tendencias en tipología hospitalaria de la época. El hogar sacerdotal del barrio de Flores fue una ampliación que sirvió de asiento a los presbíteros jubilados. Pero la obra más original del conjunto, en el contexto de Buenos Aires, es el Internado para niños “Nuestro Hogar”, que actualmente funciona como un colegio privado y que presenta una estética *art decó* inédita en la obra de Massa.

71.- Colonia de Convalecientes en Montevideo, Uruguay. (1921-28)

Hacia el norte de la capital de la República Oriental del Uruguay se planificó el desarrollo de una “Colonia de Convalecientes” por parte de la Asistencia Pública Nacional de ese país. En su momento se llamó a concurso público internacional, y en 1921 resultaron ganadores los arquitectos Carlos C. Massa y Enrique G. Quincke, quienes presentaron un proyecto de un complejo edilicio de notable modernidad. El complejo se financió con el apoyo de un empresario uruguayo radicado en Francia, Gustavo Saint Bois, y se inauguró en 1928. El modelo que había que tomar y que estaba establecido en las bases del concurso fue el del “Asilo Imperial” de Le Vezinet, de 1856, ubicado en las cercanías de París. Profesionales uruguayos dirigieron la obra que consiste en un complejo de pabellones de directriz horizontal con una distribución que a los organizadores del concurso les pareció innovadora.

54.- Hogar sacerdotal (ampliación). Condarco 581. Buenos Aires. (1931)

En el archivo particular del cardenal Santiago Copello se atesoran croquis bajo el título “Nuestro Hogar”. Tal vez se trate del edificio actualmente situado en

Condarco 581 del barrio de Flores. El edificio es de planta baja y primer nivel y cubierta en caída de tejas con acceso con porche cubierto por arco de medio punto, al estilo de claustro románico. Precede al edificio un jardín separado de la línea municipal por rejas ritmadas por pilares. El edificio presenta cierta calidad y está en buen estado de conservación. En la actualidad está a cargo del Arzobispado de Buenos Aires para albergar a sacerdotes ancianos y jubilados. El cardenal Bergoglio, poco antes de resultar elegido pontífice, había elegido esa residencia para su retiro de la vida activa.

58.- Sanatorio y Maternidad S. José. S. de Bustamante 1674. Bs. As. (1938)

En el archivo particular del cardenal Santiago Copello se atesoran croquis de un edificio denominado “Sanatorio San José” similar al efectivamente proyectado y construido por Carlos C. Massa. Se trata de un edificio de planta baja y cinco niveles de 10.000 metros cuadrados, originalmente destinado a centralizar servicios mutuales que ya brindaba la Federación de Círculos Católicos de Obreros. Al momento de su inauguración, en 1938, el Sanatorio contaba con un único edificio con ingreso por Sánchez de Bustamante. Al pasar los años, y ante la creciente demanda de espacio, se amplió la infraestructura, sumando el edificio con entrada por Billinghamurst (habilitado en 1956), y el edificio de Consultorios Externos con entrada por Güemes, en 1964.

Integra también el Sanatorio San José la casa ubicada contigua al ingreso de Billinghamurst, que originariamente fue ocupada por la congregación de las Hermanas de la Virgen Niña. Hoy la residencia de estilo fue remodelada por completo y funcionan allí la Asociación Mutual P. Federico Grote y la Obra Social OSAMOC.

56.- Internado para niños “Nuestro hogar”. San Juan 1774. Bs. As. (1938)³⁸

Fundado por el Cardenal Copello para internado de niños, estuvo a cargo de la congregación de las “Hermanas de la Merced del Divino Maestro” que había sido fundada en 1889 por la religiosa Sofía Bunge y el párroco de la iglesia de la Merced de Buenos Aires, presbítero Antonio Rasore. La congregación tuvo su momento de expansión en la década de 1930, llegando a administrar una docena de establecimientos en Buenos Aires, en el interior e incluso en España. Al parecer, en la actualidad sostienen el Instituto Madre Sofía Bunge en la localidad de Itzaingó. En consecuencia, en el edificio proyectado por Massa funciona hoy el Instituto Rosa Anchorena de Ibáñez, de gestión privada, que ofrece servicios educativos de niveles inicial y primario. Se trata de un edificio de características *art decó*, atípico en los proyectos de Carlos C. Massa. El edificio es de planta baja y dos pisos superiores, presentando el

³⁸ A cargo de la “Congregación de la Merced del Divino Maestro”.

acceso con una puerta doble en el eje de simetría del edificio quedando a ambos lados del ingreso los aventanamientos que, en la planta baja, son cinco de cada lado, rectangulares y verticales, pero tan angostos que se asemejan a ventanas aspilleras, aunque no presentan arco sino que son adinteladas. El ingreso tiene una abertura triangular, al igual que el coronamiento del edificio, que remata con un pseudo tímpano triangular y dos listones a cada lado que imitan agujas planas. El conjunto está en muy buen estado de conservación y puede pasar como un buen ejemplo de arquitectura *art déco* de Buenos Aires.

IV) ATENEOS Y CENTROS DE REUNIÓN (3 EDIFICIOS)

55.- Ateneo de la Juventud. Rodríguez Peña 1054. (1934)

59.- Ateneo de Villa Devoto. (1940)

70.- Ateneo del Círculo de Obreros. (1940)

Los ateneos eran centros de reunión para estudio y prácticas deportivas estimulados por organizaciones católicas que deseaban incorporar a la clase obrera a sus filas para evitar que estos sectores fueran captados o por el protestantismo o por organizaciones sindicales de ideología anarquista o socialista en boga a principios del siglo XX. En los dibujos encontrados en el archivo particular de Copello se observan en todos los casos edificios familiares de corte academicista en los cuales posiblemente Carlos C. Massa haya intervenido en reformas o ampliaciones para adecuarlos a fines educativos o deportivos.

55.- Ateneo de la Juventud. Rodríguez Peña 1054. (1934)

Se trata de un edificio de vivienda de estética entre academicista y *art nouveau*, característico de las familias de la alta burguesía porteña de fines del siglo XIX. La casa ofrece en el basamento una planta baja, luego un *piano nobile* al que se accede por una puerta de doble hoja con escalinata, y un primer piso. A cada lado del acceso hay dos ventanas enmarcadas en decoración ecléctica. La planta baja fue subdividida para locales comerciales, en los que funcionan una cerrajería, una galería de arte y una librería. El edificio, al parecer de fines del siglo XIX, está a cargo de la Congregación de Divino Maestro, de intensa actividad durante la gestión del Cardenal Copello como arzobispo. En sus instalaciones funcionó, en sus inicios en la década del '60, la facultad de Filosofía de la Universidad Católica Argentina. En su interior hay una capilla de alto valor patrimonial, biblioteca y hemeroteca con importante material bibliográfico y de archivo vinculado al arzobispado de Buenos Aires, de gran valor testimonial por tratarse de documentos que se salvaron del incendio de la curia en 1955. En la actualidad se realizan actividades de extensión como talleres, cursos, etc. Carlos C. Massa habría realizado obras de remodelación en el edificio para permitir un uso educacional de sus habitaciones.

59.- Ateneo de Villa Devoto. (1940)

En el archivo particular del Cardenal Santiago Copello se atesoran croquis de un edificio denominado “Ateneo de los Círculos Obreros”, de dos plantas y características academicistas. No sabemos si se trata de una reforma o restauración de un edificio anterior, acaso recibido por el arzobispado como donación.

70.- Ateneo del Círculo de Obreros. (1940)

En el archivo particular del cardenal Santiago Copello se atesora un croquis bajo este título. Se trata de un dibujo que muestra una casa de estilo academicista de subsuelo, planta nobile y primer piso con entrada, aparentemente con escalera y remate del edificio aterrizado con coronamiento de estilo. Tal vez se trate de una ampliación en la década del 1930 de la casa matriz de la Federación de Círculos Católicos de Obreros situada en la calle Junín 1063 de la ciudad de Buenos Aires. La institución fue fundada en 1892 por el padre Federico Grote (que fallecería en 1940), y contó con el apoyo del Cardenal Copello en la extensión de la organización. En los años '40 tuvo una importante expansión como consecuencia del auge sindical católico (Blanco, 2013). Tal vez el croquis refiera a un proyecto de ampliación efectuado por Carlos C. Massa. El Sanatorio San José integra la citada federación y también tuvo la intervención de Massa, aunque en aquel caso se trató de la totalidad del proyecto.

V) CASAS DE DEPARTAMENTOS Y BARRIOS (3 PROYECTOS)**67.- Edificio de Renta Horizontal Virrey Cevallos 462. Bs. As. (1949)****68.- Edificio de Renta Horizontal Moreno 1773. Bs. As.****69.- 40 casas obreras Schmidel y Estonia (Barrio Luis Naón).**

Hasta donde pudimos indagar, la edilicia privada no es frecuente en la obra de Massa; sólo encontramos dos edificios de renta horizontal, al parecer emprendimientos privados ajenos al arzobispado. Se trata de dos casas de departamentos de modestas condiciones en el barrio de Congreso, muy próximas una de otra, en las inmediaciones del Departamento Central de Policía. El otro proyecto es un barrio de 40 casas obreras en el barrio de Mataderos, pero del que no pudimos rastrear, hasta el momento, ninguna documentación, además de algunos dibujos con tipologías de sencillos chalets.

67.- Edificio de Renta Horizontal Virrey Cevallos 462. Bs. As. (1949)**68.- Edificio de Renta Horizontal Moreno 1773. Bs. As.**

La caracterización estilística más cercana a estas dos obras civiles que pudimos identificar, la encontramos en la descripción que Jorge Ramos (1995)

hace de la obra madura de Alejandro Bustillo y de otros contemporáneos a la década del '30:

“Lentamente, la arquitectura de Bustillo iba optando por una versión minimalista del neoclasicismo, que sería bautizada por algunos como estilo francés moderno; manera que practicaron, aunque no en forma consecuente, ya sea por alternancia con otros recursos lingüísticos o por un rápido tránsito al racionalismo moderno, diseñadores como Acevedo, Becú y Moreno, Carlos Vilar, Arturo Dubourg o Alberto Prebisch.”

El edificio de la calle Virrey Cevallos 462 de la ciudad de Buenos Aires es de ocho niveles. Con algún grado de deterioro en el mantenimiento, exhibe una estética afrancesada muy lavada. Muestra el clásico letrero a modo de firma con la fecha de 1949 por sobre su dintel, lo que nos permite afirmar que hasta mediados del siglo XX, por lo menos, Massa siguió activo. Otro letrero en el mismo frente indica que trabajó en equipo con la empresa constructora Lorenzutti e Hijos.

Un segundo edificio de cinco pisos a pocas cuadras del anterior, sobre la calle Moreno 1773, muestra un presupuesto más económico y un grado mayor de deterioro. En este caso la colaboración es con León Valli como constructor, el mismo que trabajó en conjunto en una obra tan importante como la Basílica de Nuestra Señora de la Medalla Milagrosa.

69.- 40 casas obreras Schmidel y Estonia (Barrio Luis Naón).

En el archivo particular del Cardenal Santiago Copello se atesoran croquis de casas individuales tipo chalet con techo de tejas a dos aguas de una y dos plantas. No estamos seguros si se trata del referido barrio Luis Naón. La ubicación en las calles Ulrico Schmidel y Estonia, en Mataderos, es imposible porque no se cruzan, pero sí se encuentran próximas. Por otro lado, en las inmediaciones, en la calle Guaminí 1850, se encuentra el Instituto María Mogas, a cargo de las Hermanas Terciarias Franciscanas. Este colegio, fundado en 1944, en 1946 inauguró un edificio de estética racionalista similar a otras obras de Massa. La página web del instituto menciona que se fundó en terrenos adquiridos en el “Barrio Parque Luis Naón”.³⁹

³⁹ Cfr. <http://mariaanamogas.com.ar/> consultada el 20-7-2016.

CAP. 12 EL LEGADO DE CARLOS CIRÍACO MASSA

12.1 RESUMEN DEL CAPÍTULO

Carlos Ciríaco Massa no tuvo una congregación que recuerde su obra y exalte su labor como sí lo tuvo Ernesto Vespignani con la congregación salesiana. Massa tampoco dejó un estudio en funcionamiento como en el caso de Vespignani con la Oficina Técnica. Vespignani murió casi diríamos frente al tablero, dejando numerosas obras inconclusas, mientras que Massa se retiró tempranamente, treinta años antes de su deceso. Vespignani dejó un fiel discípulo, Florencio Martínez, “hijo dilecto” que continuó su obra con tanta fidelidad y devoción que su propia personalidad quedó eclipsada por su maestro. Massa, en cambio, tuvo dos hijos arquitectos que continuaron con la tipología religiosa y la clientela heredada de su padre, pero con una estética decididamente innovadora y vanguardista. Entonces, ¿quedó algún legado de Massa en la posteridad? ¿Sus numerosos templos neorrománicos sintéticos dejaron alguna huella en las generaciones posteriores?

Su legado se puede ver en la actualidad en la presencia de sus iglesias en los barrios de Buenos Aires, en las que son casi el único referente monumental relevante. Si entendemos las iglesias de Massa como una transición hacia las vanguardias, también podemos ver cierto legado o influencia en algunas pocas iglesias posteriores de características racionalistas. Sus hijos Patricio y Benjamín Massa Lynch son sus principales herederos, no sólo de su clientela del arzobispado sino también en el sentido de que fueron más lejos respecto de los tímidos intentos vanguardistas de su progenitor.

Pocos son los datos y documentos hallados acerca de los hijos de Carlos Ciríaco Massa. En el apartado 12.2, “Los mellizos Patricio y Benjamín Massa Lynch”, realizamos una breve reseña biográfica en base a un encuentro familiar realizado en 2014, y a correos electrónicos intercambiados el 18 de julio de 2016. Por otra parte, la lista de obras de los autores que exponemos en el apartado 12.3 se comenzó a redactar en la última etapa del desarrollo de esta tesis, encontrando iglesias de muy original configuración, casi diríamos magistrales en su estética y espacio interior. Sin embargo, estas obras aún están ausentes en la historiografía, lo que estimula al investigador a continuar la labor con la obra de los sucesores de Massa. El listado se confeccionó realizando un trabajo de campo en donde se visitaron personalmente una lista de iglesias que por fecha y estética podrían haber coincidido con la obra de los hermanos.

En el apartado 12.4 desarrollamos un breve catálogo razonado con los pocos datos obtenidos y cuyas primeras ideas se publicaron en un artículo de la

Revista Summa + en colaboración con el arquitecto Dr. Mario Sabugo. Finalmente, cerramos el capítulo con una breve reseña acerca del desarrollo de la arquitectura religiosa luego del pase a retiro de Carlos C. Massa, en el que intentamos entrever si quedó alguna influencia o huella del autor en la posteridad, por lo menos en cuanto a la tipología religiosa.

12.2 LOS MELLIZOS PATRICIO Y BENJAMÍN MASSA LYNCH (Lámina 123)

En 2014 realizamos una breve reseña biográfica de los hermanos Massa Lynch con datos que dimos a conocer por primera vez en una nota de la Revista Summa + en coautoría con el arquitecto Dr. Mario Sabugo. Con posterioridad pudimos reunir algunos datos más gracias al testimonio de una de sus nietas, María Massa Lynch.

Los hermanos mellizos Patricio y Benjamín Massa Lynch nacieron el 24 de agosto de 1927, tercer y cuarto hijo de Carlos C. Massa y Clemencia Lynch. Luego de cursar la primaria en el Colegio del Salvador, estuvieron pupilos en el Colegio Marín junto con su hermano mayor Carlos. Al mismo tiempo, sus dos hermanas -Clemencia y Elena- entraron de pupilas en el Colegio Michael Hamm, cuya capilla proyectó su padre. En 1944, los hermanos Massa Lynch terminaron sus estudios medios en el Colegio Champagnat de la congregación de Hermanos Maristas. La sede del edificio de la calle Montevideo y Av. Santa Fe también fue una de las obras civiles de su padre, Carlos C. Massa.

Los Massa Lynch empezaron la carrera de Arquitectura en la Universidad de Buenos Aires en 1945. Benjamín terminó un año antes y se radicó en San Carlos de Bariloche, en la provincia de Río Negro, donde Carlos C. Massa tenía "La Porteña", una casa destacada en el Cerro Otto. Pero eran otros tiempos y Bariloche no era la gran ciudad de 130.000 habitantes de la actualidad; a fines de los años '40 apenas tenía 4.000 habitantes. Tras no haber logrado una buena inserción laboral, Benjamín regresó a Buenos Aires. Mientras tanto, Patricio terminó su carrera preparando sus últimas materias en la chacra que su padre poseía en Pilar. Allí y en otra propiedad del Barrio Los Troncos de Mar del Plata, pasaba los veranos la familia Massa Lynch.

Además de la arquitectura, el montañismo fue la gran pasión de los hermanos Massa Lynch. Vivieron y disfrutaron de su amor por la montaña y por los deportes en la naturaleza. En Bariloche tenían variadas amistades, algunos montañistas de origen alemán o suizo, como el famoso andinista Otto Maylin, que recorrió toda la zona escalando y bautizando la mayor parte de los cerros del lugar. Ellos también exploraron cerros desconocidos hasta aquella época. Benjamín participó en una expedición a los Hielos Continentales en el año 1956, fecha grabada en su piqueta personal y que forma parte de los anales del montañismo argentino. Además, los mellizos Massa Lynch dedicaban gran parte de su tiempo a navegar, llegando algunas veces hasta el Uruguay.

Benjamín tuvo tres hijos; Patricio, cinco. Los dos hermanos estimularon a sus hijos a recorrer esos caminos de nieve y montaña.

Recuerda María Massa Lynch, una de las hijas de Patricio:

“En cuanto a gustos arquitectónicos, a los dos les interesaba Le Corbusier, en especial su última etapa. Creo que ellos eran también vanguardistas. Les gustaba lo novedoso, original, distinto. Los dos tenían un espíritu muy bohemio, como poco anclado en lo terrenal. Aunque Patricio desde una visión más creyente dado que fue una persona de fe siempre. A tal punto eran tan iguales en todo, que tenían un amigo que les decía ‘el parecido y el igualito’. En lo único que no coincidían era en la política; Benjamín fue siempre mucho más socialista, de izquierda, y Patricio más liberal.”⁴⁰

Según otros recuerdos de María Massa Lynch, los principales amigos de su padre y su tío en el ámbito de la arquitectura fueron Eduardo “Lalo” Aubone y Juan Molinos. Con éste último, más joven que ellos, tuvieron un proyecto en Lago Puelo y otro en Puerto Pirámides con la Secretaría de Turismo de Chubut, hacia la década del '70, pero sin certeza de que se hayan llevado adelante. Juan Molinos fue uno de los referentes del movimiento llamado “casablanquismo”; en 1962 participó de la recordada “Exposición 14 Casas Blancas” con el proyecto de su propia casa en Martínez, provincia de Buenos Aires. En cierta forma, iglesias como la de la Divina Providencia o los proyectos de San Luis pueden ser interpretados como la versión religiosa del citado movimiento, más volcado a viviendas de carácter individual.

12.3 LISTA DE OBRAS DE PATRICIO Y BENJAMÍN MASSA LYNCH

Hasta donde sabemos, no existe ningún abordaje crítico ni historiográfico sobre la obra de los Massa Lynch. En consecuencia, realizamos el primer listado provisorio de sus obras, habiendo hallado apenas media docena, y estimando que quedan otras obras por hacer visibles en el futuro.

- 1.- Parr. de Jesús de Nazareth. Av. La Plata 2258. Buenos Aires. (1961)**
- 2.- Parr. de N. S. de la Divina Providencia. Trafal 3535. Buenos Aires.**
- 3.- Catedral de Zarate-Campana. (1966)**
- 4.- Parr. de S. Rosa de Lima. Buena Esperanza. Prov. de San Luis. (1967)**
- 5.- Capilla San Juan Bautista. Fortín El Patria. Prov. de San Luis. (1967)**
- 6.- Casa en Tortugas Country Club. (1974-1975)**

⁴⁰ Correo electrónico del 18 de julio de 2016.

12.4 ENSAYO DE CATÁLOGO RAZONADO DE OBRAS DE MASSA LYNCH (Lámina 124)

El breve ensayo de catálogo razonado lo presentamos tomando como base el artículo “Las iglesias de los Massa Lynch” realizado en coautoría con Mario Sabugo y publicado en la Revista Summa + n. 139 de febrero de 2015.

Mientras que Carlos Ciriaco Massa utilizó patrones a medias entre el románico y el racionalismo, sus hijos adoptaron las tendencias emergentes de fines de los años '50 vinculadas al romanticismo orgánico que anticiparon las reformas del Concilio Vaticano II. Mientras que el padre ejecutó medio centenar de iglesias como prismas encastillados (Lázara, 2011), los mellizos desarrollaron una nueva tipología que la crítica había denominado “Iglesias tienda” (Plazaola, 1965, pg. 40).

En estas nuevas iglesias, las formas curvas y las plantas centrales reemplazan a las líneas rectas y a las plantas basilicales de las neomedievales de la etapa anterior. El techo a dos aguas y las paredes amuralladas de las iglesias neorrománicas dan paso a cubiertas parabólicas e hiperbólicas y a muros blandos y curvos. Juan Plazaola dice sobre este tipo de cubiertas suspendidas y de muros curvos:

“Al inventarlas, el hombre ha caído en cuenta de que el modelo más antiguo de esta técnica tiene milenios de existencia: la tienda de campaña.” (Plazaola, 1965, pg. 41).

Las cubiertas de las llamadas iglesias “tienda” se podrían definir técnicamente, siguiendo a Eduardo Alarcón Azuela (2011), como:

“estructuras laminares de concreto armado mejor conocidas como cascarones. Se refieren a un sistema constructivo que trabaja bajo las condiciones de su geometría, ya que tienen la peculiaridad de cubrir grandes claros con un espesor mínimo. Para lograrlos se utilizan los paraboloides hiperbólicos, que son superficies de doble curvatura y se trazan a partir de líneas rectas”.

Estas formas en la cubierta y en la planta del edificio se corresponden con las llamadas segundas vanguardias de posguerra en el ámbito de la pintura y escultura. En la segunda mitad del siglo XX predominó la llamada abstracción orgánica, en contraposición a la abstracción geométrica y al racionalismo de las primeras vanguardias del siglo XX. En el campo más específico de la arquitectura argentina, Fernando Aliata (2013), señala los resultados del concurso de la Biblioteca Nacional de 1962,

“como un importante punto de inflexión en la historia de la arquitectura argentina”.

Aliata destaca el simbolismo del proyecto de la Biblioteca Nacional de Solsona y Sánchez Gómez. La propuesta obtuvo el segundo premio con una cubierta parabólica que, siguiendo a René Guénon (1976, 186), Aliata encuentra como el símbolo de la montaña sagrada o el centro del mundo.

En ese contexto estético es que comienza a desarrollarse la obra de los mellizos Massa Lynch. Hasta el momento, hemos detectado por lo menos tres patrones utilizados por ellos.

I) PATRÓN TIENDA ABANICO

1.- Parroquia de Jesús de Nazareth. Av. La Plata 2258. Pompeya. (1961)

3.- Catedral de Zárate-Campana. Campana. Prov. de Bs. As. (1966)

El primer patrón que llamaremos “tienda abanico” está inspirado en pioneros de la arquitectura religiosa como Félix Candela en la capilla de San Vicente en Coyoacán, México, (1959), que ofrece una cubierta parabólica y una planta en forma de abanico que tiende a la centralidad de acuerdo con las recomendaciones de la nueva liturgia del Concilio Vaticano II.

La iglesia de Jesús de Nazareth de Avenida La Plata 2258 (casi Av. Caseros), inaugurada en 1961, coincide en gran medida con la catedral de Zárate-Campana del año 1966. Ambas tienen una cubierta parabólica y una planta en forma de abanico. Tanto la iglesia de Jesús de Nazaret como la catedral de Zárate-Campana fueron edificadas para reemplazar edificios previos más modestos pero de estructuras cuasi basilicales, acordes con la iglesia pre-conciliar.

En el caso de Jesús de Nazaret, antes había un pequeño salón parroquial que había sido bendecido por el Cardenal Copello en la fiebre constructiva de los años '30, pero que luego no se convirtió en ninguna de las numerosas iglesias neorrománicas de Massa padre. Hubo que esperar hasta la década del '60 para que los hijos de Massa la proyectaran, ya con el nuevo patrón de iglesias-tienda.

La catedral de Zárate–Campana nació primero como un nuevo templo (originalmente parroquia de Santa Florentina), para convertirse en catedral recién en 1976, cuando se creó el nuevo obispado en una parte del territorio que antes comprendía al arzobispado de La Plata.

II) PATRÓN CASABLANQUISTA

4.- Parr. de Sta. Rosa de Lima. Buena Esperanza. Prov. de San Luis. (1967)

5.- Capilla San Juan Bautista en Fortín El Patria. Prov. San Luis. (1967)

El segundo patrón, al que llamaremos “casablanquista”, es el que desarrollaron en dos pequeños edificios religiosos en lugares desolados de la provincia de San Luis. Se trata de la parroquia Santa Rosa de Lima, ubicada en la pequeña

localidad de Buena Esperanza, y de la capilla de San Juan Bautista, de la zona rural de Fortín El Patria, ambas terminadas en 1967. Los modestos edificios religiosos se vinculan al movimiento de las casas blancas de los años '60. En ambos casos la planta es cuadrada y carecen de revestimiento alguno.

La localidad de Buena Esperanza está ubicada al sur de San Luis y cuenta con menos de 3.000 habitantes, según el Censo de 2010. La parroquia de Santa Rosa de Lima tuvo un primer oratorio en 1929, estaba techado con chapas de zinc y forrado interiormente de madera; sus dimensiones eran de 14 por 5 metros. En 1963 el obispo de la diócesis, Monseñor Carlos María Cafferata, promovió la construcción de una iglesia de material que reemplazara a la precaria de chapa establecida. El proyecto, de 1966, fue de los arquitectos Benjamín y Patricio Massa Lynch. Al año siguiente la iglesia fue consagrada, y en 2012 demolida parcialmente por el obispado por considerarla en un avanzado estado de deterioro a causa de su 'mala configuración', según testimonios del mismo párroco, quien tomó contacto telefónico con el tesista en 2015.

Se atribuye el deterioro irreversible de la estructura edilicia tanto a la humedad del lugar como al agua utilizada en la argamasa, ya que fue tomada de la misma localidad a pesar de tener un alto nivel de salinidad y arsénico. En 2011, los deterioros pusieron en riesgo de vida a los asistentes al templo, a tal punto que en plena misa se derrumbó una parte del techo. En 2013 el edificio se demolió totalmente para evitar que se produjeran acontecimientos trágicos.

La otra capilla diseñada por los Massa Lynch fue la de San Juan Bautista en Fortín El Patria, también en la provincia de San Luis y a 26 kilómetros de la anterior. Fortín El Patria, ex Dixomville, es una localidad de apenas 400 habitantes, según el Censo de 2010. Su fundación data de 1908, cuando Jorge Dixon -representante de la Asociación Tornquist y administrador de la antigua estancia "La Buena Esperanza"- solicitó autorización para fundar un pueblo junto a la estación de ferrocarril. La capilla San Juan Bautista es de 1966, y la inauguración se realizó en 1968, poniendo el templo bajo la advocación de San Juan Bautista. La capilla sigue en pie, aunque presenta ciertos signos de deterioro por falta de mantenimiento.

III) PATRÓN PAMPULHIANO

El tercer modelo que llamaremos "pampulhiano", utiliza la cubierta a base de arcos parabólicos de hormigón. Los mellizos Massa lo aplicaron en una pequeña parroquia en la zona de Pompeya que mucho recuerda las cubiertas de Oscar Niemeyer en la temprana San Francisco de Asís, en Pampulha, de 1943. La parroquia es Nuestra Señora de la Divina Providencia y se encuentra en la calle Traful 3535, a pocas cuadras del Riachuelo. La iglesia está a cargo de la congregación fundada por Don Orione denominada "Pequeña Obra de la Divina Providencia".

12.5 LA ARQUITECTURA RELIGIOSA DESPUÉS DE CARLOS C. MASSA (Lámina 125)

Con excepción de la que consideramos la primera iglesia moderna de la Argentina -la parroquia de María Inmaculada (1933) de la calle Gallo esquina avenida Córdoba de Buenos Aires, templo prácticamente desconocido tanto por la crítica de la arquitectura como por el público general-, no hubo ninguna iglesia en la Argentina que haya intentado avanzar más allá de la transición a la vanguardia que propuso Massa con sus iglesias neorrománicas sintéticas.

El intento más audaz de los años '30 fue, en efecto, la mencionada Iglesia. Su edificación se inició en 1933 según revolucionarios conceptos de liturgia que predominaban en Europa a partir de las obras de Perret y otros arquitectos que utilizaron el hormigón como estructura visible y como recurso ornamental. La obra fue proyectada por la llamada "Escuela del Beato Angélico de Milán", y proponía el concurso de artistas contemporáneos en materia de decoración dentro del edificio. La iglesia -de planta cuadrada y cubierta por una pseudo cúpula que intenta dar el aspecto de cierto bizantinismo despojado-, quedó como un monumento aislado sin ningún impacto estético ni comprensión en su época. En la actualidad, sólo abre al público una vez por mes, ya que está a cargo de una congregación que administra el colegio adjunto a la parroquia.

Mientras que Carlos Ciriaco Massa abrió el camino de la transición entre el historicismo ecléctico y la vanguardia con sus iglesias clonadas que conjugaban una estética neomedieval con una sequedad racionalista, sus hijos abrieron el camino de las iglesias blandas, curvilíneas y orgánicas, que llegarían a difundirse hasta el borde del siglo XXI, con obras tardías como la de Nuestra Señora de Loreto de Coronel Díaz, de Oscar Burelli, de 1993, y la audaz y casi deconstructivista de San Enrique, en los límites de la Capital Federal, de la que aún desconocemos su autor.

El "nuevo" Le Corbusier de los '50 con la capilla *Notre Dame du Haut* en Ronchamp (1950-1955), el llamado brutalismo y la arquitectura orgánica española de Eduardo Torroja y Félix Candela, estimularon la exploración de estructuras parabólicas-hiperbólicas de hormigón armado en la tipología religiosa.

Federico Ruiz Guiñazú (1911-1999), es uno de los primeros autores que introduce en la arquitectura religiosa influencias de las vanguardias de la segunda posguerra en la arquitectura religiosa. Graduado de la Escuela de Arquitectura en 1941, realizó estudios en el exterior, en Zürich (Suiza) y Stuttgart (Alemania). Llegó a colaborar con el célebre Auguste Perret en 1938, e ingresó en el Departamento de Urbanismo dependiente de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires y más tarde en la Dirección de Infraestructura del Ministerio de Aeronáutica. Ruiz Guiñazú presidió la Sociedad Central de

Arquitectos entre 1957 y 1964. Autor de varios artículos en revistas de arquitectura, llevó a cabo diversos proyectos de edificios civiles.

Nos interesa su obra más representativa, la Iglesia de la Sagrada Eucaristía en la avenida Santa Fe, esquina Uriarte, frente a la Plaza Italia, en la ciudad de Buenos Aires. Esta Iglesia fue inaugurada en 1953 con su proyecto y la colaboración de artistas contemporáneos convocados por el grupo "Mediator Dei" en alusión a la encíclica del papa Pío XII, que en 1947 proponía una renovación litúrgica que fue el antecedente del Concilio Vaticano II.

La iglesia acusó el impacto de una revolución iconográfica que nació años antes en una pequeña aldea alpina en Francia. La erección de la Iglesia de Assy Passy entre 1937 y 1941, permitió por primera vez en la historia de la iglesia católica la participación de artistas plásticos de vanguardia, dándole prioridad a la originalidad artística. Pero esta participación de artistas no católicos –e incluso ateos- en el diseño de estas iglesias pioneras, produjo una verdadera querrela en Europa.

La pintora Norah Borges, el muralista Armando Sica, la entonces pintora (y luego escritora) Silvina Ocampo, el pintor Vicente Forte y el escultor Carlos de la Cárcova, son algunos de los artistas participantes.

La Revista "Cemento Portland", órgano del Instituto del Cemento Portland Argentino, en el n. 31 de marzo de 1954 publica una extensa nota con motivo de la inauguración de dicha obra. La construcción de la iglesia fue acordada durante el XXXII Congreso Eucarístico Internacional del año 1934, cuyos actos principales se realizaron en las cercanías del solar, en el Parque 3 de Febrero. La nota explica que se trata de una iglesia enteramente construida en hormigón armado de cemento *portland*, y evoca la iglesia de Notre Dame de Raincy de August Perret como una obra pionera en el uso del material. La nota cita al mismo Perret:

“Lo que es bello no necesita ser decorado. Ello mismo decora.”

Se dice que Ruiz Guiñazú tuvo en cuenta a la arquitectura gótica en la iglesia, pero dejando al descubierto el valor estético de las estructuras de hormigón (sin cubrirlas), y que utilizó técnicas de prefabricación.

“La idea básica de la composición ha sido suspender la nave central de una sucesión de pórticos que quedan visibles ‘modelando’, por así decirlo, el espacio exterior. Queda, de tal manera, compuesta una planta rectangular dividida en una nave central y dos laterales de menor altura cuyas techumbres no descargan sobre columnas sino que están virtualmente colgadas, dejando unido el ámbito interior. Con esta ingeniosa composición el techo no gravita, no aplasta, sino que preserva y protege,

adquiriendo –como deseó expresarlo el arquitecto- un sentido simbólico.”

La fachada luce un pórtico adintelado y, en lugar de frontón, exhibe una gran ventana termal. La cubierta aparenta ser a dos aguas, y a los costados se muestran arbotantes de hormigón armado que dejan al edificio libre de medianeras. La planta es basilical con un ábside en el que se muestra una cruz de escala colosal de similar característica a la que cubría en su totalidad el Monumento de los Españoles durante los principales actos del referido congreso de 1934.

La estructura de hormigón armado, vigas y columnas están a la vista, y los muros están constituidos por losetas prefabricadas de 38 por 76 centímetros. Según la revista, falta una torre que está proyectada pero que, hasta la actualidad, no fue construida. A diferencia de la iglesia de María Inmaculada, su precursora, la Sagrada Eucaristía ejerció impacto en el medio local; se sucederían *a posteriori* algunos templos innovadores, como la iglesia de Nuestra Señora de Fátima en Martínez (1956-57), de Claudio Caveri y Eduardo Ellis, y la de San Cayetano, de Belgrano, de Rodolfo Berbery (1965-68).

Otras iglesias posteriores aceptarían el desafío de la renovación litúrgica del Concilio Vaticano II y llevarían el vuelo imaginativo a su máxima expresión, con formas parabólico-hiperbólicas apoyados en el desarrollo del hormigón armado.

CAP. 13 EL NEORROMÁNICO SINTÉTICO DE CARLOS C. MASSA

13.1 RESUMEN DEL CAPÍTULO

Como en la parte correspondiente a Ernesto Vespignani, el presente capítulo fue elaborado a manera de conclusión parcial sobre los propósitos de esta tesis. En primer término, se indagará sobre aspectos comunes en las diversas obras de Carlos C. Massa con el propósito de comprobar si se pueden establecer características formales que le otorguen una unidad estética a su corpus edilicio, relacionada con la época de Copello. Concluimos el capítulo indagando si realmente hay una estética propia de Massa que lo identifique con la etapa que hemos dado en llamar “neorrománico sintético”, y si, dentro de esta etapa, Massa tiene una identidad propia.

Este último capítulo sobre la obra de Massa será el punto de partida que nos permitirá iniciar el estudio comparativo con la etapa anterior del neorrománico ecléctico de Ernesto Vespignani, para luego observar continuidades y cambios entre un autor y otro, en aras de comparar estos cambios con la evolución ideológica y estética de la Argentina en los años de la primera etapa respecto de la segunda.

13.2 CARACTERÍSTICAS FORMALES DE LA OBRA DE CARLOS C.MASSA

A continuación analizamos las características comunes a todos los patrones de la obra de Massa descriptos en el capítulo anterior. Héctor Schenone (2006, 20), cuando describe las iglesias de barrio distribuidas de la Av. Pueyrredón hacia el norte y de la Av. Rivadavia hacia el este (es decir las que se ubican en los barrios del cuadrante noroeste de la Capital Federal, en donde se incluyen varias de las iglesias de Massa), dice:

“El conjunto de las iglesias de la zona que estudiamos manifiesta los cambios del gusto operado en el campo de la arquitectura durante los siglos XIX y XX. Son pocas las que adhieren a las tendencias modernistas. En su mayoría responden a modelos neomedievales que reiteran el partido de la planta basilical de tres naves, con crucero poco acusado y cabecera en ábside. Las fachadas, generalmente planas, tienen campanario ubicado a uno de los lados. Las notas ‘modernas’ están dadas por la sobriedad en la utilización de los elementos ornamentales y por la concentración del color en los vitrales del claristorio ya que, habitualmente, no se dio participación a la pintura muraria.”

En este breve comentario, Schenone sugiere cuestiones relacionadas con nuestra investigación:

- 1) una estética neomedieval común a las iglesias de los barrios periféricos que nosotros identificamos con el neorrománico más que con el neogótico.
- 2) Un cambio de “gusto” operado entre fines del siglo XIX y la década de 1930 que nosotros hemos dado a llamar el paso del neorrománico ecléctico al sintético.
- 3) Fachadas planas; es decir, que respetan la línea municipal y no son excepciones al código de edificación vigente en la época.
- 4) Planta basilical casi sin marcar transepto, modernas en tanto escasas de decoración.

Schenone logra en esta ajustada síntesis una descripción de la estética de las iglesias de barrio, aunque no se refiere en absoluto al protagonismo del principal arquitecto del momento y contiene, tácitamente, cierto juicio de valor despectivo sobre este elenco de iglesias barriales a las que llamará en algún párrafo de su inventario como “anodinas”. Nos parece pertinente a continuación realizar una breve enumeración de aquellos aspectos comunes a la obra de Massa para responder, luego, al interrogante de si hay un estilo propio del arquitecto o es una estética común a otros autores de la época.

I) DISEÑOS SERIADOS PERO NO CLONADOS

Esta primera característica es tal vez la más importante para demostrar una de las hipótesis de nuestra tesis. Si la arquitectura neorrománica tuvo una evolución desde un eclecticismo variado -cuyo autor representativo fue Ernesto Vespignani-, a una uniformidad cuyo autor representativo es Carlos Ciríaco Massa, esta uniformación se da principalmente por la característica seriada de las iglesias de este último arquitecto. Iglesias seriadas realizadas en base a una serie de patrones que fuimos identificando al desarrollar la presente investigación.

En publicaciones anteriores (Lázara, 2009, 2011), hemos calificado a las iglesias de Massa como “clonadas”, y recordábamos la sensación de *déjà vu* que se percibe frente a un templo del barrio de Caballito, Villa Luro o Almagro; atribuíamos esa impresión psicológica al carácter idéntico entre obras ubicadas en diversos puntos de la ciudad, por lo general periférico, en la época que fueron construidos.

Sin embargo más tarde, profundizando la investigación y relevando las distintas iglesias con mayor sistematización, fuimos advirtiendo dos características en las obras de Massa:

- 1) que no había un solo patrón sino varios, y
- 2) que las iglesias no eran exactamente iguales.

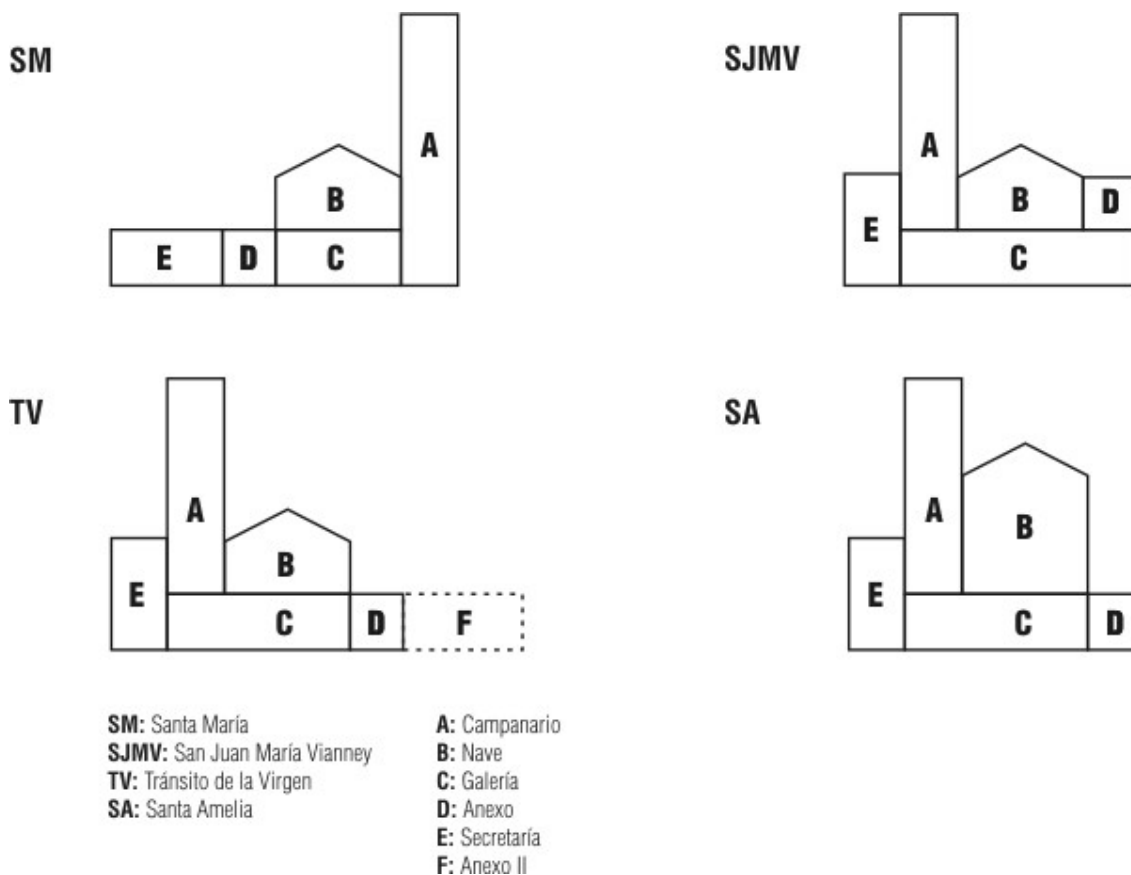
Efectivamente, los templos estaban constituidos por módulos que eran similares entre las diversas iglesias, pero combinados de forma diferente.

En cuanto al primer punto, cuando iniciamos nuestra investigación sobre Massa identificamos un patrón que parecía repetirse en distintos puntos de la ciudad y que identificamos con fuentes estilísticas románicas lombardas dadas en el valle de Bohí en Cataluña. Fue así que en el marco de un seminario de maestría dictado en 2010 por el Dr. Mario Sabugo, presentamos una primera investigación caracterizando al conjunto de la obra de Massa como de iglesias “clonadas” por la referida reiteración de templos concebidos con esas fuentes estilísticas que denominamos “patrón neorrománico lombardo catalán”. Más tarde fuimos identificando cinco patrones diferentes del primero, siempre de base románica pero combinados con otras fuentes estilísticas o con una economía de recursos mayor a ese primer patrón identificado. Fue así que determinamos una totalidad de seis patrones para 45 obras, y un séptimo grupo para cinco templos más que denominamos “iglesias atípicas”, justamente por carecer de aspectos en común entre sí. Al primer patrón “neorrománico lombardo catalán” que estaba integrado por ocho templos, siguió un segundo que denominamos patrón “neorrománico tardío”, con evidentes diferencias con el anterior pero siempre referidos al mismo período medieval. Este patrón tenía aún mayor cantidad de ejemplares que el antecesor, ascendiendo a 13 iglesias.

Luego advertimos un tercer patrón que se asemejaba al primero; sólo que no tenía el revestimiento murario de ladrillo visto, sino un sencillo revoque sin esmero alguno en la ornamentación exterior del mismo, y que denominamos “neorrománico económico”, integrado por cinco templos ubicados, por lo general, en barrios de menores recursos económicos. Más tarde advertimos un patrón con un sincretismo muy original entre medioevo y fuentes vernáculas, que hemos dado en llamar “neorrománico calchaquí”, compuesto por seis templos. Finalmente, advertimos un último patrón que presentaba un campanario único central en el frente del edificio en eje de simetría, que denominamos “campanario central”. Otros cinco templos nos quedaron fuera de clasificación por escapar a todo tipo de patrón común, y de ahí que lo denominamos “iglesias atípicas”.

En otros términos, las iglesias de Massa, en su mayoría, no eran exactamente “clonadas” si entendemos que “clonar” es un término derivado del griego *κλων*, /clon/, que significa “retoño” y que en sentido metafórico se vincula al proceso por el que se logran copias idénticas de un organismo (en nuestro caso un plano o proyecto), ya desarrollado. Las iglesias de Massa se caracterizan por utilizar patrones con módulos de apariencia estética similar, pero combinados de manera diversa. Esta articulación modular se da, en general, con cinco elementos básicos que conforman una iglesia típica de Massa: campanario, nave, galería, anexo, secretaría y anexo II en algunos casos. A continuación, tomamos como ejemplo el primero de los patrones identificados.

ARTICULACIÓN MODULAR DE LA ARQUITECTURA NEORROMÁNICA SINTÉTICA – PATRÓN NEORROMÁNICO LOMBARDO CATALÁN



II) IGLESIAS ENCASTILLADAS

Si la primera característica formal de Massa referida con anterioridad nos expresa una tendencia a la uniformidad estética, esta segunda característica tiene connotaciones ideológicas metafóricas además de las estéticas evidentes. Estamos frente a una arquitectura que además de “uniformada” es “acorazada”.

La principal idea fuerza en los programas edilicios ejecutados por el Arq. Carlos Massa bajo el Arzobispado de Santiago Copello era la de mostrar una Iglesia fuertemente acorazada frente a los cambios sociales y políticos que promovían los entonces supuestos “enemigos” de Dios, es decir el liberalismo imperante en las clases dirigentes de principios del siglo XX, el protestantismo que competía con la Iglesia Católica por captar sectores obreros en ascenso, y el anarquismo, el socialismo y el comunismo emergentes de los movimientos obreros ideológicamente importados de la convulsionada Europa de entreguerras.

La apariencia de fortaleza o de iglesia “castillo” se ve especialmente en el primer patrón analizado. Las iglesias del patrón neorrománico lombardo catalán presentes en numerosos barrios porteños; son estructuras rígidas, homogéneas y cromáticamente llamativas, que contrastan con el caos urbano contemporáneo. El oscuro espacio interior de estos templos parece invitar al transeúnte a la oración y al aislamiento del mundanal ruido imperante a causa del tránsito automotor.

Una característica del románico temprano es que la estructura edilicia se soporta en los muros, que por lo tanto tienen que ser gruesos, con escasas aberturas y reforzados por contrafuertes sólidos.

La materia prima fundamental es la piedra, cuyo peso específico determina limitaciones en la cantidad de aberturas y en el tratamiento plástico del edificio, que se limita a una caja de planta rectangular con un hemiciclo o ábside en un extremo, y donde el despojado muro es el recurso expresivo por excelencia. El muro medioeval era de piedra en los edificios de mayor jerarquía y de ladrillo en los que no se contaba con recursos económicos o canteras pétreas cercanas. El muro de piedra o de ladrillo no remite a un arcaísmo estético que nos vuelve nostálgicos de un pasado de luchas y de glorias luego perdido por la decadencia moral. Dice un ingeniero civil español de la época de Massa, que también desarrolló la tipología edilicia:

“El muro no es tampoco un elemento moderno precisamente; pues hay que pensar que, detenidos frente a la barrera infranqueable de los bloques ciclópeos de sus murallas, empezaron los pueblos a hacer la historia sin saberlo; y, más de una vez, utilizaron sus paños para ensayar sus escrituras y grabar en ellos el pregón más duradero de sus glorias. De sus tres funciones principales, que son cerrar, soportar y contener, las tres vienen de la más remota antigüedad.” (Torroja Miret, 2010, 88).

La estructura amurallada de las iglesias de Massa buscan justamente una arquitectura duradera en la “ciudad efímera” (Francisco Liernur y Graciela Silvestri, 1993). El muro es la unidad frente a la diversidad y a la pérdida de identidad de la ciudad del aluvión inmigratorio. Incluso en el muro se pueden encontrar ciertos valores nacionales, vernáculos, que en décadas posteriores se evocará mediante el uso del ladrillo.

“La restitución de esta Unidad, en nuestra realidad americana, supone una restitución de la armonía en la ciudad del Muro. Habrá que curar las heridas dejadas por los ensayos de la ciudad del esqueleto, que coherentemente con su propio descarnado genera el vacío. Podrá incorporar nuevos lenguajes mientras conserve el continuo de su sustancia, que tiene la contextura del alma del ladrillo. Ladrillo, agua, tierra, fuego y aire, que ligan la ciudad a la

Tierra y que se unen al concierto de los trazados con su propia armonía del doble cuadrado (proporción sacra de los antiguos).” (González, Mario Antonio-Adesso de González, Raquel, 1983, 47).

Con respecto a la solidez y espesura del muro medioeval, desde la historia de la arquitectura existe una doble interpretación al respecto. Por un lado, se dice que en el románico temprano se rescataron de una supuesta "noche bárbara" de varios siglos las técnicas ingenieriles del imperio romano, tales como el arco, la bóveda, la cúpula y el uso de materiales imperecederos como la piedra. De este modo, se interpreta que la estructura simple, de escasas aberturas y pesadas estructuras portantes, era producto de limitaciones técnicas que luego evolucionarían hacia el sistema de arcos fajones, perpiaños y sistema de nervaduras en la Baja Edad Media, dando lugar a la arquitectura gótica.

Otra interpretación afirma que en la Temprana y Alta Edad Media predominaba un clima de inseguridad e inestabilidad política producto de los movimientos migratorios e invasiones de la temprana Edad Media, como consecuencia de la fragmentación del Imperio Romano de Occidente. Es así que se optaba por una estructura amurallada y con escasas aberturas por temor a incursiones bárbaras o de pueblos hostiles.

En la Alta Edad Media se constituye un poder basado en el orden feudal, con predominio de señoríos fragmentados y en constantes fricciones con los centros de poder vecinos o, en la zona de marcas hispánicas, con el enemigo musulmán. Las sedes del poder feudal estaban constituidos por estructuras fortificadas militarmente, a tal punto que la denominación de *castillo* proviene del latín *castrum*, fortificación militar.

Los castillos románicos se defendían de las incursiones enemigas con gruesas murallas, remates almenados y escasas aberturas, para impedir el ingreso del enemigo. Del mismo modo, en las iglesias desarrolladas en contextos rurales se emulaba la estructura de fortaleza acorazada y a la defensiva de hostiles incursiones enemigas.

Tanto las limitaciones técnicas señaladas anteriormente como la inseguridad generalizada, promovieron pequeñas aberturas en el muro de una tipología muy variada. Los aventanamientos eran con frecuencia falsos vanos o ventanas ciegas, ventanas asperilladas con una luz vertical muy angosta o ventanas que permitían apenas el paso de una flecha (ventanas saeteras). Los vanos más amplios se abrían a mayor altura en forma de ventanas geminadas o triforas.

III) ARQUITECTURA “LADRILLERA”

No todas las iglesias de Massa exponen el ladrillo a la vista, aunque todas están estructuradas por esqueletos de hormigón y paneles de ladrillo, o vistos o revocados, imitando la piedra. En el patrón más representativo de Massa, el neorrománico lombardo catalán, y en el neorrománico calchaquí, el ladrillo es el protagonista decorativo de la iglesia.

La transición del medioevo al renacimiento europeo fue también el paso de la piedra al ladrillo en edificios representativos, ya sea comunales o eclesiásticos. Y, especialmente en Italia, el ladrillo aún se hace ver en las iglesias románicas sin terminar y en algunos ejemplos del renacimiento temprano. En la Italia del *risorgimento*, el ladrillo fue elegido como el elemento más representativo del pretendido retorno a una tradición italiana que estaba perdiendo su rumbo con los excesos del eclecticismo. Así lo propuso Camilo Boito en sus textos teóricos, en su cátedra de Milán y en sus edificios más representativos, en los cuales este material es el principal recurso ornamental. Hay un uso vernáculo del ladrillo en el patrón neorrománico calchaquí que utiliza Massa, que nos remite a la arquitectura del noroeste argentino y también la referencia al carácter doméstico y tradicional. El historiador de la arquitectura Julio Cacciatore (1983, 7), así lo evocaba en una edición monográfica de la Revista Summa dedicada a dicho material constructivo:

“El ladrillo fue el primer material para la construcción que lució un tamaño acorde con la mano del hombre que lo produce. Su linaje cerámico lo ubica, junto con los tejidos, entre los productos más antiguos del hombre hacedor y urbano.”

Frente a otras tecnologías, el ladrillo tiene además ventajas económicas y de recursos humanos:

“Entre los intentos explicativos de la aceptación, generalización y permanencia de la construcción ladrillera, pueden contarse ventajas de su adaptabilidad a diversas escalas edilicias, disponibilidad de mano de obra de baja especialización, fácil obtención de una terminación no compleja, perdurable y con atributos intrínsecos de textura y color, etc.” (Viarengi, 1983, 45).

En los patrones de Massa surgen dos tonalidades naturales del ladrillo que se conservan hasta la actualidad en la mayoría de los edificios, con excepción de algunos en donde fue repintado. En el patrón neorrománico lombardo catalán, la tonalidad es de un rojo oscuro con un acabado más brillante y hasta barnizado; en el patrón románico calchaquí es de tonalidades más cálidas y de cierta apariencia más rugosa y texturada.

Además de las ventajas materiales, el ladrillo se convierte en una expresión estética en sí mismo, ya que es al mismo tiempo estructura y decoración. Por otra parte, si se respeta el color natural de su materia prima (la tierra), resulta que el edificio se fusiona con una paleta cromática común a todas las demás construcciones de la localidad, conformando una identidad cromática y una estética regional. Tal vez por eso el ladrillo fue tan apreciado en arquitectura por las corrientes regionalistas.

Pero además de los mencionados atributos presupuestarios y estéticos, existen valores simbólicos implícitos. El edificio con envoltorio de ladrillo sin revocar o revestir, además de mostrar su propio cuerpo y expresar la autenticidad de sus materiales sin maquillajes, proclama la fusión de los ingredientes sustanciales de la naturaleza que intervienen en su fabricación: tierra, agua, fuego y aire.

Ciertamente que el muro de ladrillos puede presentar problemas técnicos producto de su mala elaboración o de su colocación con materiales inadecuados.

“El ladrillo visto constituye un elemento desfavorable desde el punto de vista térmico, dado que por su color absorbe radiación solar que, consecuentemente, determinará una mayor carga térmica, que en caso de existir acondicionamiento termo-mecánico comprometerá su escala y la economía de su operación, y en el caso de no existir acondicionamiento puede deteriorarse el confort térmico por el sobrecalentamiento de las superficies interiores.”
(Bassani, 1983, 76).

Por otro lado, por su capilaridad natural, el ladrillo puede dejar trascender la humedad del exterior, de la cubierta o del suelo, si no se trata adecuadamente su impermeabilización. El ruido, con sus consecuentes vibraciones, y la inestabilidad del terreno, pueden contribuir a su deterioro o rajaduras, así como las diferencias térmicas entre el día y la noche, y la incorrecta hidratación de la cal con que se realizó el mortero. En la mayoría de las iglesias de Massa no se observó ningún deterioro, por lo menos visible, luego de casi ochenta años desde su construcción.

IV) ESCASA ORNAMENTACIÓN

En la Alta Edad Media aún persistían debates de orden teológico del período paleocristiano y bizantino que gravitaron en la producción de imágenes, tales como el temor a la idolatría y una poderosa influencia del neoplatonismo, que exaltaba el mundo de lo espiritual frente a lo carnal.

La realidad no debía ser imitada en un lenguaje naturalista, puesto que lo natural era lo carnal, lo efímero y lo que incitaba al pecado. La escultura naturalista fue desechada, siendo la anatomía humana reducida a una

geometrización y a una búsqueda de síntesis que apuntaba más a un universo espiritual que mundano. Es así que en el llamado románico lombardo, la decoración se limitaba a formas geométricas, tal vez por incidencia del arte islámico en pleno desarrollo o porque perduraba la polémica iconoclasta de origen bizantino. Señala José Pijoán refiriéndose a una iglesia muy representativa del románico lombardo-catalán como el Monasterio de Santa María de Ripoll:

“El ábside de Ripoll, de la primera mitad del siglo XI, revela ya un reconocimiento de las posibilidades de aquel estilo pobre de decoración monumental para obras de gran importancia. La llamada decoración lombarda consiste en el empleo exclusivo de frisos formados por arquitos ciegos, fajas de esquinillas o sillares puestos de ángulo, y sobre todo el paramento exterior de los muros subdividido con perpiaños de poco calado, como contrafuertes vergonzantes de refuerzo.” (Pijoan, 1944, 67).

La escasa ornamentación del románico frente al gótico será vista con simpatía por los movimientos litúrgicos renovadores europeos de la década del '30, y también por la búsqueda de sencillez estética en una iglesia católica que pretendía hacerse eco de la clase obrera, poco formada para la comprensión de estéticas demasiado elaboradas. Por otra parte, como desarrollamos en otra parte de esta investigación, la escasa ornamentación del románico será un motivo de atracción para las vanguardias estéticas de la primera mitad del siglo XX. La carencia de decoración era un signo de modernidad, y el recurso discreto a la geometría románica tendía puentes con movimientos de la época como el *art déco*. Finalmente, es innegable el ahorro presupuestario que implicaba la elección de una iglesia románica frente a una gótica. Con el costo de una decorada iglesia gótica o neorrománica ecléctica del centro se podían edificar varias iglesias románicas sintéticas de barrio.

De los pocos elementos ornamentales que se ven en las iglesias de Massa, el arco de medio punto es el más representativo. En la antigua Roma y en el románico medioeval, el arco cumplía una función estructural y se concibe como una superación del dintel en cuanto a avance de la ingeniería constructiva. En la antigüedad el arco, además de cumplir una función estructural a las construcciones de gran porte, cumplía una importante función conmemorativa como lo fue el arco de triunfo romano. Además de monumento, fue utilizado como módulo para ritmar un complejo constructivo. A su rol estructural se le añade un rol simbólico, pero también estético. Si la arquitectura es “música congelada” -frase que se le atribuye a Johann Wolfgang von Goethe-, el arco es la forma de ejecutar un ritmo arquitectónico en el sintagma que vendría a representar la arcada. En las iglesias de Massa se abren vanos constituidos por ventanas con arco de medio punto, ventanas geminadas y trigéminas y vestíbulos, a manera de nártex, constituidos por galerías porticadas, por lo

general constituidos por arcada de tres arcos que dan acceso al espacio intermedio entre la calle y el interior del templo. Además, en las iglesias del patrón de neorrománico calchaquí el arco cobijo hace su irrupción, si bien plano, de gran monumentalidad. Finalmente, la puerta de acceso a la iglesia se suele jerarquizar con la superposición de archivoltas, arcos decorados en piedra con billetes, grecas y todo tipo de elementos geométricos. Y entre el arco de medio punto del acceso al templo y el dintel está el tímpano, que suele exhibir el único relieve decorativo que posee la iglesia, y cuyo motivo evoca a la dedicación de la iglesia. El ingeniero civil Eduardo Torroja así evoca al arco, frecuentemente presente en sus iglesias de vanguardia:

“Si la columna es arquitectura pura, el arco es ingeniería; o mejor dicho –para alejar toda interpretación profesional-, si la columna es arte, el arco es técnica; sin que esto quiera decir, no que a la columna le falte técnica, ni que el arco sea incapaz de vivísima expresión estética. Después de la columna, las predilecciones del Arte han sido para el arco; ese arco que nunca duerme, según reza el proverbio árabe. Tampoco la columna, en pie, parece hacerlo; pero no cabe duda que ese arco, que en su encorvamiento vuela sobre el vano, da la sensación de algo más dramáticamente tensional que la columna. El arco de piedra, como el de ballesta, va siempre unido a la idea de esfuerzo por resistir, de salto por dominar la distancia. Por eso el arco, que también es monumento, es el elegido para proclamar los honores de la victoria.” (Torroja Miret, 2010, 91).

V) CAMPANARIO ÚNICO

El contexto rural de la arquitectura de la Alta Edad Media utilizó el campanario elevado y autónomo como medio de identidad visual regional y como poder de convocatoria a las poblaciones rurales dispersas.

También se podría considerar al campanario único como el primer medio de propalación a distancia que tuvo la iglesia para la convocatoria al culto o para la presencia en la vida diaria del feligrés, a través de la información de las horas y de los momentos del día que debían ser dedicados a la oración. En la Europa de entreguerras, y especialmente en Alemania, mucho se debatió sobre la utilidad del campanario en las modernas iglesias urbanas. En el movimiento expresionista alemán se lo reivindicó por su valor simbólico en una ciudad cada vez más mundana.

En la Edad Media, el campanario también tuvo su función práctica (y simbólica) como elemento que brindaba protección al entorno, ya que cumplía también una función defensiva, puesto que desde sus torres se podía visualizar a un enemigo próximo a agredir una población.

En las iglesias de Massa, con frecuencia se cita al campanario como el principal referente en el *skyline* chato y homogéneo del barrio suburbano. El campanario, la torre, era el único monumento que sobresalía en una ciudad todavía precaria y en permanente mutación. El campanario era lo seguro, lo permanente, lo que le daba identidad a las nuevas barriadas. Así lo expresaba una publicación de época en homenaje al Cardenal Copello. Sigue el título del artículo con la cita correspondiente:

**“EL CELO DEL PASTOR HA HECHO DE LA LIGA
COOPERADORA DEL CULTO CATÓLICO, UN FACTOR
EFICIENTE PARA LA PRODIGIOSA MULTIPLICACIÓN DE LOS
TEMPLOS.**

[nota de tres páginas ilustrada con 12 fotografías de iglesias, 11 proyectadas por Massa exhibiendo campanarios en primer plano].

La ciudad se fue así poblando de iglesias, cuyas torres, levantando sus líneas sobre las casas humildes, muestran la cruz del Señor, símbolo máximo de salvación y fraternidad humanas. La simple estadística de la obra realizada por la ‘Liga Cooperadora del Culto’ bajo la eficaz y apostólica dirección de Su Eminencia, contribuirá a darnos una idea de sus actividades. Desde 1926 hasta la fecha[1944], bajo la inmediata dirección de la Autoridad Eclesiástica, la dedicación de un sacerdote encargado y la atención de la Comisión Directiva de activos caballeros católicos, la ‘Liga Cooperadora del Culto’ ha comprado 34 terrenos para futuras parroquias. En estos terrenos se edificaron 28 templos con sus correspondientes casas parroquiales. Algunos socios suscriptores, respondiendo al llamado de Su Eminencia a favor de las vocaciones eclesiásticas, contribuyen al sostenimiento de algunas becas, por intermedio de la Liga Cooperadora. Cuenta actualmente con más de 1.800 socios activos, de todas las clases sociales, y publica un boletín informativo bimensual.” (Carlos Cucchetti, Asesor de la “Liga Cooperadora del Culto”. 1944).

Darían resultados irrelevantes realizar un censo acerca de tipos de campanarios en las iglesias de Massa tal como hicimos con las obras de Vespignani. De las 51 iglesias que hemos identificado de Massa, 50 tienen sólidos campanarios y sólo una ofrece una sencilla espadaña (Parroquia del Sagrado Corazón de Jesús, anexa al Seminario Menor La Plata, 1940). De las 50 que tienen campanario, 7 poseen campanario central, 3 tienen más de un campanario, y 40 campanario único lateral.

VI) AISLAMIENTO INTERIOR (Lámina 126)

En el románico temprano prevalecía un carácter místico y de recogimiento respecto a los vínculos del hombre con Dios. El espacio interior aislado, oscuro, protegido acústica y visualmente del mundo exterior, proponía un mundo dedicado a la meditación y la oración, que luego en la Baja Edad Media, con el arte gótico, evolucionaría a una liturgia más sensible y vinculada a lo naturalista y también al entorno urbano.

En el film "*Secret Beyond the door*",⁴¹ de 1948, del director austríaco Fritz Lang, el protagonista -un joven arquitecto director de una revista de arquitectura-, reflexiona sobre la influencia de los espacios y las conductas, sentenciando:

"Tengo la teoría que las habitaciones determinan la conducta de quienes viven allí. Por eso colecciono habitaciones. Hay espacios que ejercen una influencia negativa, como los cuartos en donde Washington y Jefferson recibieron un rechazo amoroso."

El reconocido antropólogo estadounidense Edward Hall (1914-2009), también reflexiona sobre la influencia del espacio en el pensamiento humano en su obra "*The Hidden Dimension*" (1966), cuando cita una famosa frase de Winston Churchill (1874-1965), acerca de la reconstrucción de la Cámara de los Comunes tras la guerra en Londres: "Nosotros configuramos nuestros edificios y ellos nos configuran a nosotros". (Hall, 1972, 132).

La configuración del espacio interior de los templos religiosos influye notablemente sobre la conducta humana, favoreciendo o no la introspección espiritual y la liturgia, según sea la distribución de las partes.

Según se diseñe el espacio interior, se puede estimular a la feligresía para una mayor participación cultural o, por el contrario, se puede encolumnar al creyente en un rito poco participativo frente al celebrante. El espacio interior se proyecta según los requerimientos de la liturgia y según las disposiciones de la autoridad eclesiástica, más allá de la interpretación y uso concreto del sacerdote celebrante.⁴²

⁴¹ Película distribuida en nuestro país bajo el título de "*Secreto Tras la Puerta*". Los protagonistas son Joan Bennett como Celia Lamphere y Michael Redgrave como el Arq. Mark Lamphere. El largometraje se inicia con una boda en el interior de una iglesia católica mexicana con reflexiones en *off* sobre los pensamientos del personaje de Celia Lamphere acerca de la influencia del espacio sagrado sobre su decisión de no huir de la ceremonia nupcial. Como en *Metrópolis* y otros films de Lang, la reflexión sobre los espacios en la arquitectura y el urbanismo, y su influencia en la conducta humana, están siempre presentes.

⁴² Como el autor del presente artículo pudo comprobar en sus trabajos de campo, poca formación tienen los párrocos en cuanto a la historia del arte o de la arquitectura, y ni siquiera pueden expresar una mera referencia estilística a la parroquia que conducen.

A lo largo del tiempo, el templo fue cambiando de configuración espacial según la cosmovisión del hombre hacia sus dioses. En la historia del arte occidental, centrada fundamentalmente en el análisis estilístico de las fachadas de las iglesias, se suele dejar en un segundo plano el análisis de los espacios internos de las llamadas metafóricamente "casas de dios".

Las iglesias de Massa crecieron en forma simultánea a la ciudad, ya vista como un "laberinto mecánico" en donde la red tranviaria eléctrica llegaba hasta los confines de la ciudad, conectando barrios con el centro e iniciando un proceso de contaminación auditiva que fue *in crescendo* con el desarrollo posterior de la Corporación de Transportes a partir de ley 12.311 de 1936. Se dice que la red tranviaria de Buenos Aires llegó a ser la más grande del mundo, con 240 millones de pasajeros anuales (Barreiro, 2015).

VII) PLANTA BASILICAL (Lámina 127)

La planta basilical tiene su origen en las antiguas basílicas romanas que tenían un uso civil, comercial, político o judicial, pero por sobre todo eran de un uso no religioso. En el extremo de una planta rectangular se ubicaba un hemiciclo, un espacio semicircular para la ubicación jerarquizada de la autoridad civil o judicial.

Con la llegada del emperador Constantino el Grande, las basílicas más importantes de Roma fueron entregadas a las autoridades del cristianismo naciente luego del edicto de tolerancia y de la aceptación de esta nueva religión como oficial en el año 313. El arte paleocristiano, en sus inicios carente de artistas y arquitectos profesionales, se nutrió así de infraestructuras edilicias y de ornamentación provistas por el mundo pagano.

El arte paleocristiano y el románico optarán por este tipo de plantas rectangulares en construcciones posteriores, y ubicará en el ábside imágenes relativas a Cristo, por lo general representado como *pantocrátor* (en griego, "el que todo lo gobierna"), jerarquizando en sentido vertical la autoridad de la iglesia.

Independientemente del patrón utilizado, en su gran mayoría las iglesias de Massa presentan una planta basilical de tres naves. La principal culmina en un ábside que si bien es semicircular en las iglesias basilicales romanas originales, en las de Massa se presenta rectificado en formas geométricas semihexagonales, semioctogonales o rectangulares, que se aproximan al semicírculo.

Por ejemplo, en el caso de las iglesias de Santa María y Del Tránsito de la Santísima Virgen, es semioctogonal; en el caso de Santa Amelia, semihexagonal, y en Santa María Vianney, rectangular. Las naves laterales no suelen terminar en ábsides paralelos, sino que se encuentran al final del

recorrido, con paredes perpendiculares que contienen sendos altares laterales: uno dedicado al sagrario desplazado del eje de la nave central, y el otro dedicado a la Virgen María o a algún santo en particular.

Tal como en la modalidad más frecuente del románico lombardo, las naves se conforman en tramos consecutivos articulados por columnas exentas. Si bien la basílica tiene origen precristiano y profano, el cristianismo adoptó la conjunción del semicírculo y el rectángulo que ofrece su planta y le atribuyó un contenido simbólico que representaría el territorio de lo material (el rectángulo) con el de lo espiritual (el semicírculo).

En la nave principal se ubica la feligresía bajo el ordenamiento de tipo "*batallón*" orientado hacia el ábside central, en donde se ubica de frente el sacerdote que celebra el culto. El ordenamiento monolítico, unidireccional del llamado tipo "batallón", es típico de las concepciones más tradicionales de la liturgia. Según una interpretación actual -devenida luego de las reformas litúrgicas del Concilio Vaticano-, las plantas rectangulares o basilicales propuestas por Massa en sus iglesias desfavorecen el contacto directo del presbítero con los asistentes a la asamblea durante la celebración. El sacerdote, ubicado en el fondo del presbiterio, parece ubicarse en un espacio jerarquizado y distante respecto a la comunidad.

Esta concepción jerárquica massiana del espacio arquitectónico está relacionada con el período de mayor protagonismo político y social de la iglesia católica en la Argentina durante las décadas del '30 y del '40, coincidentes con épocas de gobiernos verticales y cuasi autoritarios.

En la distribución del espacio interior, como vimos, se propone que los asistentes se ubiquen en forma de "batallón" frente al oficiante. Las naves laterales se utilizan para la circulación del creyente y permiten la ubicación de unas pocas imágenes ya que la planta, en su forma mayoritariamente rectangular, no permite la ubicación de altares laterales y apenas deja espacio para la instalación de confesionarios, como muebles agregados.

Esta propuesta del rectángulo contrastaría notablemente con varias iglesias contemporáneas a Massa en la Europa de entreguerras -especialmente en la Alemania de la República de Weimar-, ya que comenzaban a ofrecer originales plantas, ya cuadradas, ya ovales, ya circulares, pero siempre centrales y con mayor intención de participación del feligrés.

En consecuencia, el esquema de planta rectangular sería desaconsejado décadas más tarde por las disposiciones del Concilio Vaticano II, al considerar que promueve una poca participativa asistencia al culto. A tal punto la disposición de la feligresía en forma de batallón se considera hoy superada, que en varias iglesias diseñadas por Massa -como por ejemplo la parroquia de Santa María-, se debió agregar a su planta basilical una capilla anexa para el

sagrario y el oficio diario, con una planta central de forma octogonal. Allí se expone la eucaristía frente a un público que se ubica en forma perimetral tal como lo aconseja por consenso casi unánime la actual crítica de la arquitectura religiosa eclesiástica.⁴³

Otra modificación diferente se aplicó en la parroquia de Santa Amelia, también de rigurosa planta basilical. En este caso, se desplazó el altar hacia el centro de la nave, distanciándolo del ábside cabecera de la planta.

VIII) ILUMINACIÓN ESCASA (Lámina 126)

Los escasos aventanamientos de las iglesias románicas contrastan frente a las grandes aberturas de las góticas. Mientras que la iglesia románica, en general, se caracteriza por una luz interior en penumbras, la gótica es la arquitectura de la luz por excelencia. La luz románica es una cuestión que todavía hoy se debate en los foros de especialistas. ¿La oscuridad de los templos es una limitación técnica de la supuestamente rudimentaria ingeniería civil del románico temprano, o la creación de un espacio simbólico deliberado?

Para la mayoría de los investigadores, el contraste entre la claridad exterior y la oscuridad interior de un templo románico se relaciona con la imposibilidad de abrir amplios vanos sin que la pesada estructura muraria se derrumbe.

Como ya señalamos, otras interpretaciones historicistas relacionan los gruesos muros y escasos aventanamientos con el clima de inseguridad vivido en extensas regiones europeas en el período de la temprana y Alta Edad Media. Se compara así a las iglesias románicas con las estructuras fortificadas de la época feudal. Siguiendo esta línea interpretativa y ampliando la perspectiva histórica, se vincula al protagonismo del muro con los momentos de mayor inseguridad política. De ese modo, el bajo imperio romano y el románico ofrecen estructuras amuralladas de escasos aventanamientos, no por limitaciones técnicas sino por razones castrenses, de defensa militar.⁴⁴

Otra interpretación menos historicista entiende que la caja monolítica y ciega de la temprana Edad Media y el interior oscuro de los templos, era deliberado para propiciar la búsqueda de la luz que surgía del ábside de la iglesia, según la orientación mayoritaria Oeste-Este de los templos. Sin embargo, las Iglesias de Massa tienen distinta orientación cardinal, siendo Santa Amelia y Santa María las únicas que adoptan la dirección del ábside a oriente. En cambio, San

⁴³ Las nuevas posturas del reciente mandato del Papa Juan Pablo II son expresadas, por ejemplo, en BERGAMO y DEL PRETE, 1997. Respecto a las reformas propuestas en el período de entreguerras, décadas antes del Concilio Vaticano II, se pueden ver en SCHNELL, 1974.

⁴⁴ Justamente, castillo proviene de *castellum*, diminutivo de la voz latina *castrum*, *castris*, fortaleza romana.

Juan María Vianney dirige su fachada hacia el Norte, mientras que la del Tránsito de la Santísima Virgen mira hacia el Sur. Tampoco tienen aventanamientos en sus ábsides que permitan una iluminación simbólica desde la zona más sagrada del templo, ya que están encasilladas por las medianeras de edificios contiguos.

Tomemos en cuenta que casi todos los solares en donde se construyeron estas iglesias están efectivamente entre medianeras, y que hacia fines de la década del '30 la ciudad de Buenos Aires se aproximaría al punto culminante en cuanto a cantidad de habitantes. Respecto a la cuestión de la oscuridad de los templos de Massa, posiblemente el autor haya pretendido lograr un mayor aislamiento lumínico al aislamiento sonoro ya mencionado, frente al contexto urbano ya ruidoso y estridente de la Buenos Aires de la década del '30.

De acuerdo con esta perspectiva, la oscuridad y el silencio logrado por los sólidos muros de las iglesias de Massa eran un efecto deliberadamente buscado ya que, en pleno siglo XX y con la actuación del ingeniero civil Luis Migone como calculista de la estructura de hormigón armado, no había ninguna limitación para abrir aberturas amplias para asolear las naves. Para confirmar este uso deliberado de la luz en las iglesias de Massa, es pertinente recordar las disposiciones del entonces arzobispo Copello, restringiendo –por razones de liturgia-, la posibilidad de iluminación eléctrica en el entorno del altar. En la actualidad, las iglesias silenciosas y en penumbras de Massa ofrecen un remanso si no espiritual, por lo menos visual y auditivo ante el bombardeo exterior de la ciudad, contaminada con polución sonora y gráfica.

IX) ECONOMÍA DE MATERIALES

Ya expresamos que si calculáramos y comparáramos los costos entre una iglesia neogótica o neorrománica ecléctica frente a los costos de una iglesia neorrománica sintética, advertiríamos que por cada iglesia ecléctica se podrían construir varias sintéticas. El aumento de costos y la escasez de mano de obra se convirtieron en un problema crónico que devenía desde épocas coloniales pero que se enfatizó a partir de la primera guerra mundial y, luego, en el período de entreguerras. Con las políticas proteccionistas de los países europeos a sus productos agrícolas luego de la crisis mundial de 1929, las exportaciones argentinas y el ingreso de divisas descendieron dramáticamente desde fines de los años '20 y hasta mediados de la década de 1930. La industria de la construcción fue la más afectada en este período:

“Las exportaciones argentinas sufrieron una caída catastrófica, bajando a la mitad entre 1928 y 1932. Aunque entre 1929 y 1932 el volumen físico de la producción agrícola sólo bajó un 10%, fue enorme la caída de sus precios; tampoco disminuyó el volumen físico de la producción ganadera, pero fue dramática la caída de los ingresos del conjunto del sector agropecuario, porque sus

precios bajaron entre esos mismos años un 42%. La crisis agropecuaria se extendió a la economía. La construcción, siempre con las mayores amplitudes cíclicas, bajó un 61% entre 1929 y 1932, mientras que la industria sólo un 6%.” (Cortés Conde, 2009, 4-5).

Tal vez por ello, el gobierno de Agustín P. Justo -prosiguiendo el camino de administraciones como la de Franklin D. Roosevelt en Estados Unidos-, estimuló la obra pública durante su mandato, como detalláramos en el apartado 10.4, “La arquitectura civil argentina en la época de Massa”. La recuperación recién llegaría luego de 1935, época en que se toman medidas como, por ejemplo, la creación del Banco Central y el estímulo a la economía mediante políticas monetarias anticíclicas.

“La recuperación comenzó en 1934 impulsada por una mejora en los precios de las exportaciones que ese año subieron un 39,8%, y entre 1934 y 1937 un 36%. La reversión de los precios agrícolas se debió a la devaluación norteamericana de 1933, pero también a la sequía en los Estados Unidos en 1934, y fue ayudada en el país por la devaluación del peso en un 20% en noviembre de 1933.” (Cortés Conde, 2009, 4-5).

Pero para los tiempos de esa recuperación económica, la obra de Massa ya estaba, en gran parte, concluida. En efecto, en su época de mayor auge constructivo (1928-1935), cuando llegó a erigir 25 templos (es decir, las 2/3 partes de su colección de iglesias de Buenos Aires), la búsqueda de reducción de costos como consecuencia de la retracción de la actividad económica llegó a estar presente en todos los ámbitos de la sociedad incluida, por supuesto, la industria de la construcción.

En algunas revistas especializadas de arquitectura como la Revista de Arquitectura y Nuestra Arquitectura, e incluso en publicaciones masivas de la época, los artículos con consejos sobre reducción de costos estuvieron presentes en la parrilla de las redacciones. En algunas revistas se llegó a presupuestar el costo de una iglesia parroquial según el estilo, advirtiendo las ventajas que proponía la “modernización”. Como ejemplo citamos un artículo publicado en octubre de 1934 en la sección “Nuestra Casita” de la revista femenina “La Novela Semanal”. La nota -titulada “Capilla Particular”-, lleva la autoría del “Estudio del arquitecto Carlos A. Leroy” y muestra dos diseños de capillas con sus correspondientes planos y croquis de fachada e interior:

“La capilla de carácter particular que he diseñado es de una tendencia colonial modernizada, siendo este un estilo que es preferido y favorece a este tipo de construcciones, por ser muy pintoresco. Luce en cualquier marco, por la alegría de sus techos y blancura de sus muros. Como variante, he proyectado otro frente

de líneas modernas cuyo valor artístico, siempre y cuando sea tratado con mucho tacto, puede resultar agradable e interesante por la variedad que puede dársele a sus formas.”⁴⁵

La nota sigue con el detalle del presupuesto, que asciende a \$ 9.590 para una capilla cuya nave única mide 7 x 5,50 m². Tomando en cuenta un dólar a \$ 3,80, el costo de una capilla de unos 40 metros cuadrados habría sido de U\$S 2.523.-, a un precio de U\$S 63.- por metro cuadrado cubierto. Si consideramos que las iglesias de Massa tienen una superficie promedio de 1.500 metros cuadrados (sólo la nave), el costo de un templo habría sido de aproximadamente 94.500 dólares, sin considerar edificios parroquiales anexos ni las alturas del edificio y de la torre, que eran sustancialmente mayores que la propuesta del artículo de Leroy. No avanzamos en este estudio en cuestiones de cálculo porque requeriría una investigación minuciosa de costos detallados de materiales, mano de obra y ornamentos según la documentación disponible y utilizando instrumentos y modelos econométricos adecuados para establecer comparaciones confiables. La naturaleza de esta tesis no tiene en sus consideraciones profundizar este estudio, que dejamos para una etapa posdoctoral.

Sin embargo, es evidente que si se comparan las iglesias del período neorrománico ecléctico de principios de siglo con autores como Ernesto Vespignani y Alejandro Christophersen, entre otros, con las iglesias del neorrománico sintético de los años '30 y '40 con Massa como autor representativo, se observa una mayor economía en los materiales constructivos y ornamentales.

En el revestimiento de pisos se pasa del pavimento de mármol o granito, al piso de mosaico reconstituido o industrializado; y del mosaico constituido por teselas de piedras naturales, a la baldosa de cemento industrial. En el revestimiento murario se observa idéntica economía. Los muros revestidos con chapas de mármoles y granito importados de la etapa ecléctica se reemplazan por revoques gruesos de cemento en el exterior y revoques finos en el interior o con ausencia de revestimiento en las iglesias de ladrillo visto. La madera noble (tan utilizada en la etapa ecléctica en *boiserie* para sillerías y que reviste sacristías y ábsides), se suprime totalmente en la etapa sintética.

En cuanto a la decoración, las iglesias de Massa casi carecen de imágenes; las pocas que se dejan ver en los relieves de los guardapolvos de los altares son seriadas, de molde o adquiridas en casas europeas de fabricación masiva.

⁴⁵ Revista “La Novela Semanal” dedicada al XXXII Congreso Eucarístico Internacional. Año XVIII, n. 878. 8-10-1934, pg. 55.

Las luminarias en las iglesias de Massa son también escasas y de irrelevante valor estético, así como las imágenes que suelen quedar al arbitrio del párroco. Y son pocos los casos en los que se exhibe la imaginería original de la época de Copello que contenga algún valor estético o tan solo económico en cuanto a calidad de los materiales. En cuanto a las vidrieras, también se economizan recursos tanto porque los aventanamientos de las iglesias neorrománicas son, obviamente, más pequeños que las neogóticas, como debido al hecho de que se dejan de traer vidrios importados como consecuencia de las crisis económicas y bélicas en los países europeos proveedores como Francia, Bélgica y Alemania. Con respecto a las vidrieras, llama la atención la inversión excepcional dispuesta en dos iglesias de Massa a las que ya hemos aludido; tanto en la parroquia Del Tránsito de la Virgen como en Santa María, se exhiben cuatro *vitreaux* o vidrieras, cada una con una imagen de Santiago Copello en distintas etapas de su carrera eclesiástica, como sacerdote, obispo, arzobispo y cardenal, coronado por la efigie del pontífice de turno en cada etapa de su correspondiente ascenso. Pero estos son casos excepcionales y, tal vez para ahorrar costos, son las mismas cuatro imágenes las que se presentan en ambas iglesias.

X) INTEGRACIÓN A LA GRILLA URBANA (Lámina 128)

Casi todas las iglesias de Massa respetan la línea municipal y presentan una fachada plana sin entrantes o salientes destacados. Además, los edificios suelen estar integrados a la manzana y se ubican entre medianeras, sin dejar espacio libre alrededor. Si bien la mayoría de sus iglesias fueron edificadas en barrios suburbanos, el lote seleccionado ya estaba integrado a una manzana edificada. Son raros los casos de iglesias edificadas con entornos baldíos. Al comparar las aerofotografías de 1940 y 1990 que el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires muestra en su página web, se nota que la grilla de las manzanas elegidas para edificar una iglesia ya estaba casi totalmente ocupada en la época de su erección. En consecuencia, las iglesias de Massa necesariamente se construyeron entre medianeras o, a lo sumo, hacia una esquina, con el fin de dejar ver el largo de la nave en toda su extensión.

La concentración edilicia ya revestía el mismo carácter compacto de la actualidad, de lo que se deduce la limitación de Massa frente a la plena ocupación de los terrenos lindantes. En cuanto al contexto urbanístico, el neorrománico de Massa se diferencia radicalmente del románico medieval en el sentido en que debe comprimir sus conjuntos en un entorno de cerrada urbanización, frente a la libertad de espacio del románico original, por lo general rural.

Si observamos, a manera de ejemplo representativo, cuatro iglesias del patrón neorrománico lombardo catalán, podemos apreciar que los lotes adjudicados a la parroquia están casi totalmente cubiertos por el templo, y los lotes lindantes

por edificios. Además, los lotes tienen medidas similares que corresponden al ancho de dos unidades mínimas de entonces por el máximo fondo posible en la manzana. La superficie de los lotes es bastante homogénea, con un promedio de 1.500 m², y dentro de un margen de mínima y de máxima muy próximos, mientras que el lote más pequeño es el de San Juan María Vianney, con 1367,30 m², y el más amplio de 1655,40 m², apenas un 15% mayor. La relación entre frente y fondo también se presenta bastante homogénea, lo que facilitó la tarea de Massa en sus programas arquitectónicos de similares planteos.

Santa María: 30,78 x 53,76 (1655,40 m²).

Nuestra Señora del Tránsito: 19,61 x 75,52 (1479,7 m²).

Santa Amelia: 20,20 x 69,90 (1415,10 m²).

San Juan María Vianney: 19,00 x 72,16 (1367,30 m²).

Dos de estos edificios se ubican sobre avenidas de alto tránsito (las parroquias de Santa María con acceso hacia Av. La Plata, y San Juan María Vianney con acceso hacia Av. San Martín), y dos sobre calles de cierta fluidez de tránsito en la actualidad, en los casos de las parroquias del Tránsito de la Virgen, sobre la calle Cangallo, y Santa Amelia, sobre Virrey Liniers. La contaminación sonora del entorno queda mitigada, como hemos señalado, por el carácter encastillado del edificio neorrománico, con gruesos muros y escasos aventanamientos.

XI) IGLESIAS COPELLIANAS

Si en la década de 1910 se crearon 12 parroquias en Buenos Aires y en la década de 1920 se agregaron otras 23, fue durante los años '30 que la creación de parroquias llegó a su punto culminante, con 46 nuevas jurisdicciones.

Fue en realidad el antecesor de Copello, monseñor José María Bottaro (1859-1935), arzobispo de Buenos Aires entre 1926 y 1932, quien comenzó con la expansión parroquial, tal como lo señala el historiador eclesiástico Lahitou (2004, 5):

“Al poco tiempo de asumir el gobierno de la arquidiócesis de Buenos Aires, Mons. Bottaro propone al Cabildo Eclesiástico un plan de creación de nuevas parroquias de conformidad con las normas canónicas en aquella época vigentes.

Así dispone el nombramiento de una Comisión para que proyecte una nueva división parroquial por auto del 1 de febrero de 1927 presidida por el inspector de parroquias Mons. Juan J. Perrazo, e integrada por el canónigo Mons. Manuel Elazurdi, canónigo honorario Dr. Nicolás Fasolino y el R. P. Enrique Röhling.

En el Auto dice el arzobispo que el rápido y gigantesco crecimiento

edilicio de nuestra Capital, no acompañado de un aumento paralelo de templos y colegios católicos, han traído que masas enormes de fieles se encuentren en esta Arquidiócesis desprovistas de todo auxilio religioso, y ante la imposibilidad de participar de los beneficios de nuestro culto y recibir enseñanza catequística se hallen expuestas a ser víctimas de la propaganda de sectas anticatólicas o caer en la más deplorable indiferencia. Estas, y otras razones alegadas en el citado auto, son las que dieron origen al Auto sobre la División Parroquial del Arzobispado dado a conocer por el arzobispo Bottaro el 12 de octubre de 1928.”

En 1930, por razones de salud monseñor Bottaro dejó en manos de su Vicario General, Santiago Copello, la ejecución del plan, y éste lo llevaría adelante con acelerado ritmo, ya nombrado arzobispo en 1932. Comparadas con las 8 parroquias creadas durante los 189 años de la colonia (1622-1810), las 62 parroquias creadas por el cardenal Copello en apenas 27 años (1932-1959), queda en evidencia la respuesta de la iglesia frente al espectacular crecimiento de población de las décadas previas. Este crecimiento extraordinario llamó la atención del mismo papa Pío XII, quien le enviara una carta personal al cardenal Copello el día 18 de septiembre de 1941, publicada por el Anuario Católico Argentino de 1943 (pg. 132), y donde abogaba por

“la construcción de templos y casas parroquiales y otras obras de cultura en la Capital de la Nación. El creciente desarrollo de las grandes poblaciones hace cada día más difícil la asistencia religiosa a sus numerosos habitantes, alejados frecuentemente de todo contacto con el ministerio del Señor”.

La inauguración de una parroquia implicaba un acto público de gran trascendencia en el barrio. Baste el ejemplo de la inauguración el 13 de diciembre de 1942 de la nueva parroquia de Santa Teresita en el entonces remoto barrio de Villa Urquiza, en donde se convocó a una multitud de fieles que

“se ubicaron desde temprano en las inmediaciones de la iglesia, aguardando la llegada del purpurado argentino, quien llegó acompañado de sus familiares, los presbíteros Miguel Codeviola y Carlos R. Copello. Mientras tanto, en el templo se hallaban ya la madrina de la ceremonia y benefactora de la iglesia, Srta. María Duhau; el ex ministro de Agricultura, Dr. Luis Duhau, y miembros de su familia; el presidente del Colegio de Párrocos, canónigo honorario Miguel Lloveras, y varios sacerdotes del clero secular y regular”. (Anuario Eclesiástico, 1943, 132).

Las estadísticas parroquiales de la época también mostraban un crecimiento en cantidad de bautismos, matrimonios, misas celebradas y comuniones distribuidas que mostraban la necesidad de ampliar o crear nuevos recintos sagrados. El incremento de la devoción fue acompañado con un aumento inédito en las solicitudes de ingreso a los Seminarios Menor y Mayor de Buenos Aires. Fue así que, además de templos parroquiales, se fueron construyendo nuevos edificios para alojar a los seminaristas.

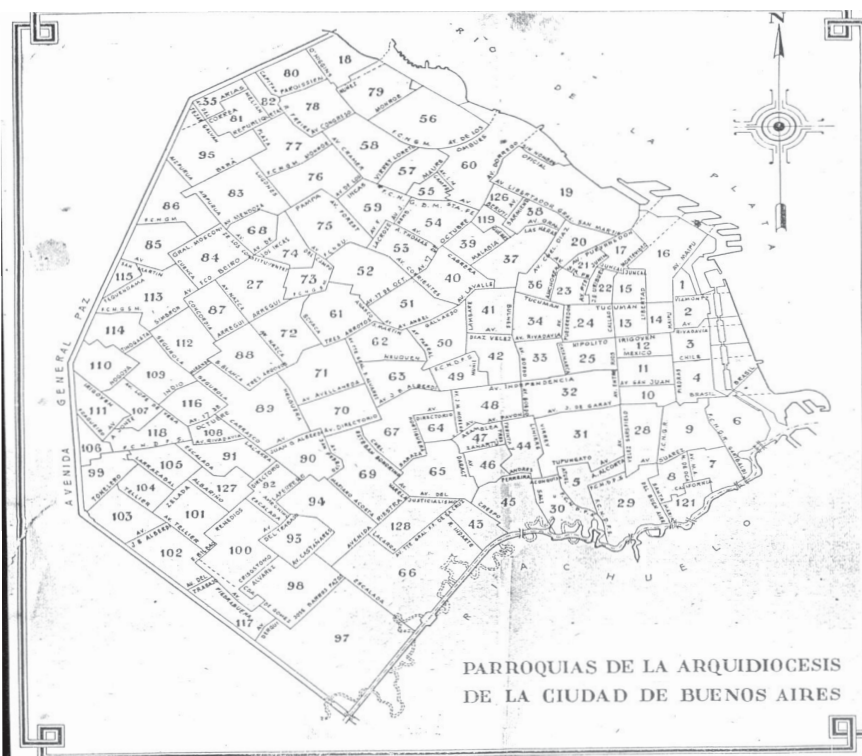
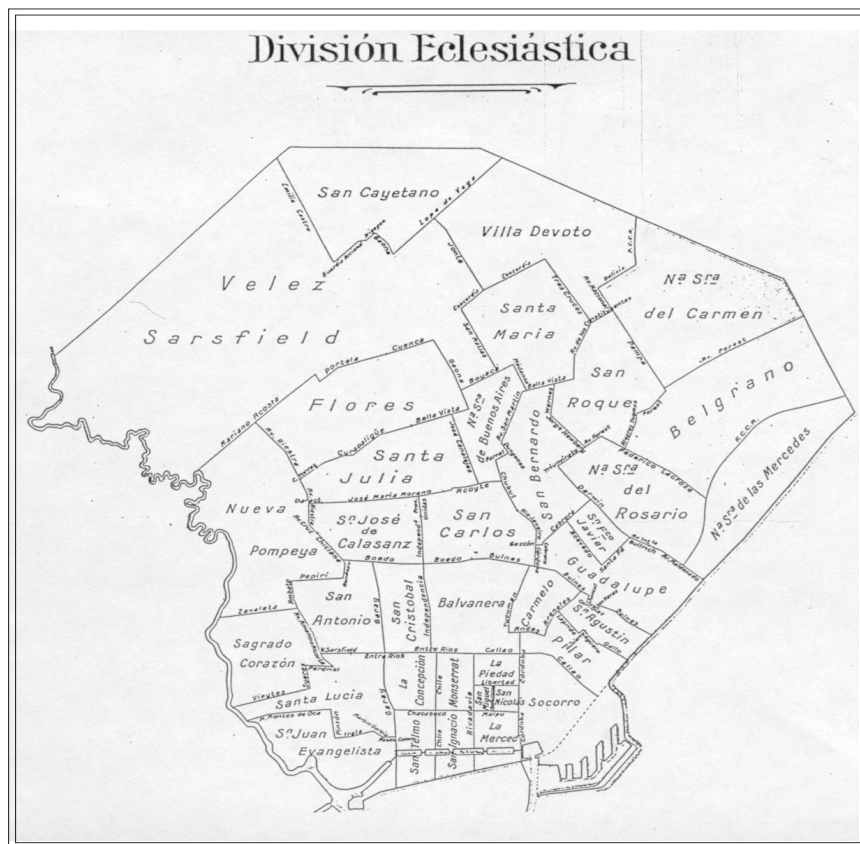
A continuación, en dos cuadros comparamos la evolución de la población de Buenos Aires a partir del auge inmigratorio iniciado luego del censo de 1875, con la evolución de la cantidad de parroquias.

Nótese que la correspondencia del crecimiento parroquial respecto al poblacional exhibe un retardo de algunos años: el equivalente temporal aproximado entre la llegada masiva de inmigrantes y la posterior conformación de su estructura familiar.

Año	Habitantes
1875	230.000
1887	433.375
1895	663.854
1904	950.891
1909	1.231.698
1914	1.575.814
1936	2.415.142
1947	2.981.043
1960	2.966.634
1970	2.972.453
1980	2.922.829
1991	2.965.403
2001	2.776.138

Año	Parroquias	Nuevas
1875	16	-
1887	18	2
1895	20	2
1904	23	3
1909	26	3
1914	36	10
1936	103	67
1947	118	15
1960	142	24
1970	155	13
1980	161	6
1991	175	14
2001	181	6
2007	186	5

DIVISIÓN ECLESIÁSTICA ANTES Y DESPUÉS DE LA FIEBRE CONSTRUCTIVA A CARGO DE CARLOS MASSA (PLANOS DE 1916 y 1954)



Es necesario aclarar que la creación de una parroquia es una disposición del obispo, que no determina la construcción de un templo en forma directa. Algunas parroquias son el resultado de una "erección canónica" que utiliza como sede parroquial una iglesia previamente construida o que impulsa la creación, en años posteriores, de un templo en aquellas jurisdicciones parroquiales en donde no existía más que un galpón o una casa particular para la celebración eucarística y de otros servicios religiosos. Sin embargo, la creación de una parroquia durante la gestión de Copello, en la mayoría de los casos impulsará la construcción casi inmediata de un templo y el encargo se le realizará, en la mayor parte de los casos, a Carlos Ciríaco Massa.

Si realizamos un inventario de las nuevas parroquias creadas en los años previos a la gestión de Copello, observaremos un notable crecimiento experimentado bajo su mandato. De 51 iglesias proyectadas desde 1928, cuando Santiago Copello es designado obispo auxiliar de Buenos Aires, hasta 1948, durante la primera mitad de su gestión en la jurisdicción eclesiástica, 38 iglesias fueron efectivamente proyectadas por Carlos Massa; se trata de un 77,55% de las iglesias a cargo de un solo arquitecto, frente a 22,45% repartido en distintos autores. En el cuadro también podemos apreciar que el período de mayor actividad de Massa coincide con el nombramiento de Copello como arzobispo y con Agustín P. Justo en la presidencia, época en la que desde el gobierno nacional se apoyó la creación de nuevos obispados en todo el país. A partir del nombramiento de Copello como cardenal primado, la actividad constructiva de Massa baja en la ciudad de Buenos Aires pero crece en la provincia, en la jurisdicción del arzobispado de La Plata que fue donde inició su carrera como arquitecto eclesiástico.

IGLESIAS PROYECTADAS EN LA CIUDAD DE BUENOS AIRES (1928-1948)

AÑO	19 28	19 29	19 30	19 31	19 32	19 33	19 34	19 35	19 36	19 37	19 38	19 39	19 40	19 41	19 42	19 43	19 44	19 45	19 46	19 47	19 48
PRESIDENCIA	YRIGOYEN		URIBURU		JUSTO						ORTIZ-CASTILLO			REV. DEL 43			PERÓN				
COPELLO	COPELLO OBISPO AUXILIAR				COPELLO ARZOBISPO DE BUENOS AIRES				COPELLO CARDENAL ARZOBISPO DE BUENOS AIRES Y PRIMADO DE LA ARGENTINA												
MASSA	4	0	3	3	1	1	9	3	2	0	3	1	2	0	2	0	1	2	0	0	1
OTROS	4	1	1	1		1	2	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0

M: Iglesias proyectadas por Carlos Ciríaco Massa. Total: 38 – (77,55%)

O: Iglesias proyectadas por otros arquitectos. Total: 11 – (22,45%)

XII) DISTRIBUCIÓN EN BARRIOS PERIFÉRICOS (Lámina 129)

Los templos de Massa se encuentran ubicados en barrios que, si bien ya estaban urbanizados para la época de erección, eran considerados periféricos y de sectores sociales bajos y de inmigrantes. Esta es una de las características más importantes de las iglesias de Massa, ya que contribuyeron a constituir tejido urbano en zonas periféricas y conferirle una identidad a barrios todavía impersonales y anónimos por su ahistoricidad.

En la década de 1930 se vivía un clima político enrarecido en la ciudad de Buenos Aires. Por un lado, la administración municipal tenía un poder ejecutivo en manos de un intendente caracterizado por una administración dinámica y eficaz (Mayochi, Luna, y Petit de Murat, 1985, 76-125), con funcionarios como el secretario de hacienda Atilio Dell’Oro Maini, de ideas vanguardistas y militancia católica a la vez. Por otro lado, en el Concejo Deliberante de la ciudad de Buenos Aires, el partido socialista había logrado protagonismo en las elecciones de 1932 en sintonía con igual presencia en la Cámara de Diputados de la Nación. Según Adrián Gorelik (1998, 387), la intendencia de Mariano de Vedia y Mitre se caracterizó por la

“restauración del espacio público tradicional con comunidades satélites suburbanas”.

Esta expansión hacia los suburbios fue también estudiada por diversos autores como James Scobie (1977)⁴⁶, Luis Alberto Romero y Leandro Gutiérrez (1995). El llamado período de entreguerras amalgamó aspectos edilicios que remitían a la tradición arquitectónica y avanzaban hacia la vanguardia en forma simultánea. Gorelik utiliza la dicotomía “reformismo” frente a “modernización” para confrontar respectivamente las propuestas innovadoras del progresismo socialista frente a la vanguardia autoritaria ilustrada.

La gestión del intendente Mariano de Vedia mostró un ritmo de inauguraciones frenéticas en el ámbito de la arquitectura civil, que encontrará su equivalente en el ámbito religioso del mismo período en el acelerado ritmo de las obras ejecutadas por Carlos Massa. Luego de una breve gestión de Rómulo Naón (1932), Mariano de Vedia (1932-1938) fue el intendente que perduró todo el mandato del presidente Justo. Intelectual y católico practicante, fue favorecido por las políticas intervencionistas del Poder Ejecutivo Nacional para las obras públicas de gran envergadura. Buenos Aires crecía ediliciamente a la par de su crecimiento poblacional, que llegaría a su pico histórico algunos años más tarde, como lo reflejaría el censo de 1947.

⁴⁶ SCOBIE, 1977. Aunque estudia un período previo, resulta de interés comparativo con la etapa que nos atañe.

La administración de De Vedia avanzó en la obra pública tan aceleradamente como el resto de la Nación, y produjo una arquitectura de Estado que, según Francisco Liernur, osciló entre el monumento y la funcionalidad, entre propuestas que iban desde un clasicismo tardío despojado de decoración, hasta propuestas ya del todo modernas o racionalistas. (Liernur, 2001, 168).

Al mismo tiempo que se expandían las numerosas iglesias de Copello, crecían la arquitectura civil privada, la obra pública y las grandes reformas urbanas. De algún modo, el intendente De Vedia podría ser llamado el Hausmann americano del siglo XX, por las ambiciosas obras de modernización llevadas a cabo en Buenos Aires:

“La política de grandes inversiones favoreció el perfil de dirigentes como Mariano De Vedia y Mitre. (...). Además de las tres nuevas líneas de subterráneos, se construyeron playas de estacionamientos subterráneas y, sobre todo, se llevó adelante el ensanche de las avenidas este-oeste (Belgrano, Corrientes, Santa Fe y Córdoba), lo que supuso la revalorización de grandes superficies frentistas.” (Liernur, 2001, 174).

En esos mismos años se lograba por fin inaugurar la gran vía de circunvalación de Buenos Aires, la Avenida General Paz; los puentes Alsina, Avellaneda y de la Noria, y se avanzaba en la gran avenida norte-sur faltante en el tablero porteño, la Avenida 9 de Julio. Según Gorelik (1998, 387), la ciudad cambió en un proceso de “modernización sin reformas” y buscó una restauración del espacio público tradicional con las comunidades satélites suburbanas que denominamos barrios.

Justamente para autores como Gorelik y Liliana Barela, es a partir de la década de 1920 que se puede hablar de “barrio” en un sentido de una clara identificación del vecino con su entorno. Barela -que realizó numerosas entrevistas con vecinos de distintos barrios entre 1986 y 2003 en el marco del “Programa de Historia Oral del Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires”-, afirma:

“El recuerdo más antiguo que registramos es el del barrio de 1920 con su sociedad de fomento y su parroquia. Esta es la memoria del recuerdo del barrio que registramos en nuestra primera etapa: haciendo la historia de los barrios que nacieron al calor de los tranvías, el ferrocarril, las bibliotecas, etc.” (Barela, 2004, 13).

Las iglesias de Carlos Ciriaco Massa comienzan a emerger justamente en los años que autores como Gorelik (1998), Barela (2004) y Sabugo (2004), consideran que surgen los barrios con identidad propia. El centro cambiaba su fisonomía con proyectos urbanísticos ambiciosos como la apertura de las citadas avenidas y el ensanchamiento de calles, la erección de edificios

públicos de escala colosal y diversos monumentos conmemorativos proyectados por destacados arquitectos y escultores. Y por otro lado, en los barrios alejados emergían las iglesias de Massa como los primeros monumentos en la periferia de la ciudad.

El mismo Copello estimulaba a los propietarios de terrenos en suburbios de Buenos Aires a través del “Boletín de la Liga de Culto”, que editaba la arquidiócesis de Buenos Aires, dirigiéndoles constantes misivas.

Muchas de ellas apelaban a la caridad cristiana, y otras incluso tentaban con ejemplos de posibles réditos inmobiliarios como consecuencia de “invertir” en la donación de terrenos para templos, como por ejemplo la siguiente nota publicada bajo el título de “Un consejo”:

“A los terratenientes o propietarios que no se atreven a desprenderse de una parcela de tierra, 2.000 varas más o menos, por amor de Dios y del prójimo, damos este consejo: que lo hagan por lo menos por ser una obra doblemente provechosa.

Una sociedad de propietarios de Wilmesdorf, en Colonia, para obtener buenos precios al dividir en lotes sus propiedades, reservó en puntos estratégicos un lugar para la iglesia parroquial, a cuyo alrededor viéronse levantar como por encanto nutridos barrios de población que fueron valorizando constantemente aquellas porciones de tierra, antes casi inhabitables y de valor insignificante. Estas transformaciones en los barrios donde se levanta una iglesia parroquial es frecuente y común.”⁴⁷

Es así que en forma progresiva, los suburbios de Buenos Aires se fueron poblando de iglesias que otorgaban una inédita identidad barrial.

La iglesia, la parroquia, el ámbito religioso como elemento generador y constitutivo del barrio es evidentemente un factor significativo y fundamental. Barrios de Buenos Aires con una fuerte identidad tienen su origen en una parroquia, e incluso varios llevan la misma denominación que su parroquia de origen o de algún edificio o sitio relacionado con la vida religiosa o la actividad de una congregación. Tales son los casos de Retiro, San Telmo, Recoleta, San Cristóbal, Santa Rita y San Nicolás.

Sin embargo, aun no hay abordaje historiográfico que se haya dedicado especialmente a profundizar los vínculos entre la iglesia católica y la parroquia como generadora del tejido urbano de los barrios.

⁴⁷ Boletín de la Liga Cooperadora del Culto Católico – Arquidiócesis de Buenos Aires. Año 10 núm. 23, abril de 1936.

Mario Sabugo en su reciente tesis de doctorado “Del barrio al Centro. Imaginarios del habitar en las letras del tango rioplatense”, define la disciplina de la “barriología” “al campo de estudios acerca de la historia y de la noción de barrio” (Sabugo, 2013, 68), y luego propone un recorrido sobre los principales abordajes que se han realizado desde la historiografía sobre el problema del barrio.

Y justamente, Sabugo recuerda que las primeras publicaciones que abordan la historia urbana local y del barrio fueron centradas en la iglesia o parroquia, y cita el caso de la “Historia de Nuestra Señora de Luján; su origen su santuario, su villa, sus milagros y culto”, del padre Jorge María Salvaire, publicada en el año 1885. Y agrega que la segunda publicación relativa a la historia e identidad de un barrio refiere a la obra de Rómulo Carbia de 1906, “San José de Flores. Bosquejo histórico”, (1609-1906). Sabugo presenta al barrio como un grupo social con actividades culturales comunes y con un territorio concreto, y releva los distintos campos discursivos para proponer al tango y al cancionero popular como dos de los elementos simbólicos que pueden configurarlo.

En otro estudio anterior, Sabugo (2004, 42), establece tres etapas en la configuración de los barrios de Buenos Aires. La primera generación, la del barrio porteño antiguo, tiene estrecho vínculo con la división eclesiástica de las parroquias de Buenos Aires. Aunque reconoce el origen parroquial de las primeras divisiones barriales de Buenos Aires, afirma que pronto ese matiz eclesiástico se irá diluyendo:

“Son barrios desplegados sobre matrices parroquiales y nomenclatura religiosa, pero ya se nota que, probablemente por efecto de ambos impulsos, el cuartel o barrio no coincide necesariamente con la parroquia entendida estrictamente como institución religiosa. Obsérvese que hacia 1859, la división eclesiástica de la ciudad asciende a la mucho menor cantidad de once parroquias: Balvanera, San Telmo, Concepción, Monserrat, La Piedad, San Miguel, Catedral al Sud, Catedral al Norte, San Nicolás, Socorro y el Pilar”. (Sabugo, 2004, 44).

Más allá de estos reconocimientos por parte de la historiografía sobre el origen parroquial de los barrios, la influencia de la iglesia y del edificio religioso en la constitución de la identidad de los barrios es un campo virgen para desarrollar en la historia urbana de Buenos Aires.

LAS IGLESIAS ENCASTILLADAS EN LOS CONFINES PORTEÑOS.

No pudimos ubicar ningún mapa de densidad demográfica de fechas que se aproximen al período analizado. Ni el censo de población de 1936 correspondiente a la ciudad de Buenos Aires, ni el de 1947 realizado a nivel nacional, pueden utilizarse para configurar dicho mapa de densidad

demográfica para establecer las correspondencias entre suburbio e iglesias encastilladas erigidas, tal como proponemos como hipótesis.

Sí encontramos mapas de hacinamiento de población y de ocupación realizados por el investigador Horacio Torres (1978), pero correspondientes a 1947, fecha inmediatamente posterior a nuestro estudio y que ya presenta notables cambios respecto de la década del '30, ya que es en los '40 cuando Buenos Aires alcanza su pico poblacional histórico.

Para establecer correlaciones entre erecciones de iglesias de Carlos Ciríaco Massa y barrios periféricos, utilizamos el mapa de Charles S. Sargent (1974, 164), citado por Gorelik (1998, 236). El mismo diferencia con diversos tipos de tramas las zonas urbanizadas entre los períodos 1580, 1867, 1887, 1895, 1914 y 1925. Por nuestra parte, y a efectos de establecer nítidamente las correspondencias entre las iglesias erigidas por Massa en la década de 1930 y la densidad de población, redujimos la diferenciación del mapa a las zonas ocupadas hasta 1914 (grisado más cerrado), y hasta 1925 (grisado abierto), siendo las zonas del mapa en blanco las que hasta 1925 no estaban aún urbanizadas.

De acuerdo con nuestras indicaciones, la arquitecta María Silvia Casañas - quien cursa la maestría en Historia y Crítica de la Arquitectura y el Diseño en la Universidad de Buenos Aires-, adaptó el mapa y ubicó en el mismo las iglesias emplazadas en el período 1932-1939.⁴⁸

ANÁLISIS DE LA DISTRIBUCIÓN EDILICIA EN EL MAPA DE BS. AIRES

Observamos que del corpus de 38 parroquias proyectadas por Massa entre 1928 y 1948, sólo una se ubicó dentro de la zona urbanizada antes de 1914 y, en realidad, no se trató de una nueva parroquia sino del traslado de la sede que fuera de la iglesia de San Nicolás de Bari, demolida por las obras del ensanchamiento de las avenidas Corrientes y la nueva 9 de Julio, en el entorno del Obelisco. Massa proyectó la nueva parroquia, que reemplazó a la anterior en la Avenida Santa Fe.

Cuando se erigieron las iglesias de Del Tránsito de la Santísima Virgen y Santa Amelia Almagro, la trama urbana ya estaba plena y cerrada en ambas parroquias, incluso llegando a un nivel de hacinamiento años después, en 1947, según el estudio citado de Horacio Torres. De las restantes parroquias, 10 se ubicaron en zonas urbanizadas entre 1914 y 1925, y las restantes en zonas aún no urbanizadas y de escasa densidad a juzgar por la ausencia de grilla de manzanas completa según el mapa de

⁴⁸Quedaría para un futuro trabajo el análisis de los emplazamientos de la gestión de Copello entre 1940-1959.

Sergent. A continuación detallamos el relevamiento con su correspondiente clasificación:

Ubicación geográfica

Iglesias proyectadas por Massa entre 1928 y 1948: 48.

Ubicadas en zonas urbanizadas antes de 1914: 1.

Ubicadas en zonas urbanizadas entre 1914-1925: 10.

Ubicadas en zonas aun no urbanizadas a 1925: 37.

Como podemos apreciar en el siguiente cuadro, casi todas sus iglesias se proyectaron en barrios periféricos de la ciudad.

IGLESIAS PROYECTADAS POR CARLOS C. MASSA EN LA CIUDAD DE BUENOS AIRES

	PARROQUIA	BARRIO	AÑO
1.	San Francisco Solano	Villa Luro	1928
2.	San Pablo Apóstol	Colegiales	1928
3.	Todos los Santos y las Ánimas	Chacarita	1928
4.	N. Sra. de la Consolación	Palermo	1928
5.	Santa Clara	Parque Chacabuco	1930
6.	Sta. Teresa del Niño Jesús	Agronomía	1930
7.	N. S. de Luján (Castrense)	Palermo	1930
8.	Cristo Rey	Villa Pueyrredón	1931
9.	San Isidro Labrador	Núñez	1931
10.	Santiago Apóstol	Núñez	1931
11.	San Bartolomé Apóstol	Parque Patricios	1932
12.	Santísima Cruz	Agronomía	1933

13.	Santa María	Caballito	1934
14.	San Alfonso María Liguorio	Parque Chas	1934
15.	S. Saturnino y S. Judas	Chacabuco	1934
16.	Resurrección del Señor	Chacarita	1934
17.	Santo Cristo	V. Lugano	1934
18.	Corpus Domini	Liniers	1934
19.	N. S. de Luján de los Patriotas	Liniers	1934
20.	Cristo Obrero y San Blas	Pompeya	1934
21.	Parr. N. S. Medalla Milagrosa	Parque Chacabuco	1934
22.	San Rafael Arcángel	Villa Real	1935
23.	San Ramón Nonato	M. Castro	1935
24.	San Nicolás de Bari	Centro	1935
25.	Santa Amelia	Almagro	1936
26.	Tránsito de la Virgen	Almagro	1936
27.	SS. Sabino y Bonifacio	P. Avellaneda	1938
28.	Santa Julia	Caballito	1938
29.	Santa Elisa	Constitución	1938
30.	N. S. del Rosario	Palermo	1939
31.	N. S. de las Nieves	Liniers	1940
32.	Santa Adela	Belgrano	1940

33.	S. Margarita María Alacoque	Saavedra	1942
34.	Parr. Nuestra Sra. del Buen Viaje	desconocida	1942
35.	S. J. María Vianney	Agronomía	1944
36.	Sacratísimo Corazón de Jesús	V. Sarsfield	1945
37.	Dulcísimo Nombre de Jesús	Saavedra	1945
38.	San Juan Bautista Precursor	Saavedra	1948

Los templos proyectados por Carlos Massa le dieron identidad a los barrios periféricos en donde se erigieron, al mismo tiempo que consolidaron el desarrollo del tejido urbano emergente. Ejemplos significativos son los barrios de Almagro, Caballito, Flores, Floresta, Villa Luro, Liniers, Villa Lugano y Villa del Parque, entre otros.

Por otro lado, Massa ha logrado una presencia silenciosa en numerosos barrios de la ciudad de Buenos Aires, donde la iglesia parroquial es casi la única referencia arquitectónica destacada en un contexto de chatura y homogeneidad. Pocos vecinos se preguntan por el autor de la iglesia de su barrio, pero todos conocen la ubicación del templo parroquial, hayan asistido o no al mismo y, como señala Miguel Guérin (2004, 7), representa además

“la contención del barrio. La utopía retrospectiva es generalizada y fortísima, no hay cambio físico o demográfico que la altere. En este sentido, el barrio actúa como un remanso, como un alivio frente a las utopías prospectivas que dominan el imaginario de la ciudad, donde sólo el futuro cuenta, donde la creación tecnológica somete a una continua insatisfacción sin alivio en el presente”.

El logro silencioso de Massa fue, entonces, que cada iglesia parroquial se fuera constituyendo en la imagen marcaría de barrios que, por modestos, por chatos y por alejados del centro, necesitaban construir sus propios emblemas arquitectónicos locales.

Sylvia Saïtta (1999, 3), comentando a Gorelik (1998), afirma:

“La centralidad y la visibilidad del barrio producen dos Buenos Aires: el Buenos Aires formado por barrios cordiales en los cuales hay una demanda de progreso traducida en la reivindicación y el reclamo político del fomentismo y el reformismo municipal, y el Buenos Aires pintoresco, que busca una tradición y un color local

a través de los nuevos productos culturales como son el tango, el fútbol y la literatura del margen.”

Mario Sabugo (2013, 97) en su libro sobre el tango y el barrio, aborda el estudio de sus letras agrupando las composiciones en base a núcleos conceptuales que denomina “constelaciones” y que define citando a Walter Benjamín (1925, 20):

“La panoplia de conceptos que sirve sin duda a la exposición de una idea hace a ésta presente como configuración de aquellos conceptos. Pues los fenómenos no están incorporados como tales en ideas, ni están tampoco en ellas contenidos. Las ideas son más bien su virtual ordenamiento objetivo, su interpretación objetiva... Una comparación puede ilustrar su significado. Las ideas son a las cosas lo que las constelaciones son a las estrellas.”

Es así que Sabugo, de una base de datos de 10.319 registros, seleccionó 159 tangos para su análisis en los distintos grupos de constelaciones. Resultaría de gran interés indagar si se puede advertir en las letras de tango una constelación que aborde el barrio desde el punto de vista de la parroquia como edificio, de la iglesia como institución de lo religioso en un campo simbólico o teológico más amplio.

A estos tipos de barrio imaginados por el reformismo social y por el pintoresquismo del tango, de la literatura y del fútbol, se le suma una tercera idea, propuesta por la iglesia católica a partir de las parroquias de Copello.

La clase obrera industrial en crecimiento necesitaba un refugio que, en la década del '30, comenzó a ser propuesto a través del club de barrio o la sociedad de fomento desde la visión laica, ya fuera siguiendo un modelo de progreso o de tradición. Desde la visión religiosa, la propuesta imaginó una escuela, una iglesia y un centro parroquial.

13.3 ¿HAY UN ESTILO MASSA? (Lámina 130)

Si bien Massa construyó una importante colección de iglesias desde que Santiago Copello ocupó un primer cargo de obispo auxiliar en 1928, no todas presentan la tipología de iglesia neorrománica, pero sí la mayor parte de ellas. De un relevamiento realizado con el apoyo de una beca de la Fundación Zorraquín en 2011, pudimos identificar 53 iglesias efectivamente proyectadas entre 1928 y 1948.

Es necesario aclarar que nos referimos a iglesias proyectadas dentro de ese período, independientemente de la erección canónica. Dentro de ese mismo período hay edificios religiosos que no tomamos en cuenta aunque se hayan convertido en parroquias en esos años debido a que sus templos ya habían sido proyectados o erigidos con anterioridad a 1928 (Inmaculado

Corazón de María en Constitución, 1914; San Antonio de Padua de Villa Devoto, 1913; Santísimo Sacramento, 1915), o bien fueron construidos con posterioridad a 1948 (Sagrada Eucaristía, 1953; Santa María de Betania, 1954; Nuestra Señora del Valle, 1969). En consecuencia, sus estéticas corresponden a otras épocas anteriores o posteriores al período que nos interesa.

**IGLESIAS PROYECTADAS ENTRE 1928 y 1948
EN LA CIUDAD DE BUENOS AIRES**

VALORES	TOTAL IGLESIAS	NEORROMÁN. OTROS	NEORROMÁN. MASSA	NEOCOL. MASSA	TOTAL OBRAS DE MASSA
ABS.	53	14	36	2	38
%	100%	26%	68%	4%	72%

De las 53 iglesias relevadas, 51 presentan una estética neorrománica, de las cuales 36 fueron proyectadas por Massa y 14 por otros estudios destacados de la época, como por ejemplo los integrados por Alejandro Christophersen (Santa Rosa de Lima, 1934); Sánchez, Lagos y de la Torre (Santa Elena, 1930); Acevedo, Becú y Moreno (San Martín de Tours, 1934), y Vargas y Aranda (San Luis Gonzaga, 1940). Las dos restantes son neocoloniales, aunque también de Massa (San Isidro Labrador y Santa Adela). Las iglesias neorrománicas que no son de Massa ofrecen un espectro estético muy diverso, aunque la mayoría podrían ser consideradas neorrománicas sintéticas. Adjuntamos un cuadro que detalla las principales iglesias con sus autores:

IGLESIA	AUTOR	AÑO	CARACTERÍSTICAS
N. S. de la Consolata	Aldo Gaetano Flándoli	1929	Neorrománica ecléctica con reminiscencias góticas como el amplio rosetón.
Santa Elena	Sánchez, Lagos y De La Torre	1930	Neorrománica con elementos <i>art déco</i>
Santa Rosa de Lima	Alejandro Christophersen	1934	Neorrománica con elementos neo bizantinos.
San Martín de Tours	Acevedo, Becú y Moreno	1934	Neorrománica con cuidada decoración en la fachada. Sin campanario.
San Luis Gonzaga	Vargas y Aranda	1940	Neorrománica expresionista. Ladrillo de cromatismo cálido.

Las iglesias de Carlos C. Massa constituyen entonces un corpus mayoritario en el período, y su estética homogénea difiere netamente de la variedad formal de las demás iglesias neorrománicas proyectadas en la misma época por otros autores. Mientras que Flándoli recuerda estéticas del período neorrománico ecléctico al otorgar un peso importante a las grandes aberturas del gótico, Sánchez Lagos y De La Torre se acercan al racionalismo, aunque con elementos *art decó*; Christophersen combina elementos bizantinos con románicos, Acevedo, Becú y Moreno ponen el acento en detalles artesanales tanto en su fachada como en su interior, y en Vargas y Aranda el énfasis está puesto en los recursos expresionistas.

El estilo de Massa es paradójal; su estética uniformada, encastillada, casi anónima en los suburbios de Buenos Aires, es su marca de autor. Lo que identifica su estilo es la tendencia a la invisibilidad en el entorno urbano, en donde el autor se despoja de todo elemento altisonante que busque proclamar su presencia. Las iglesias de Massa son fortificaciones medievales y, como en la Edad Media, tienden a presentarse como edificios que son el resultado de un esfuerzo colectivo que, en la sociedad de masas, se convirtió en una oficina técnica anónima que reproduce matrices en forma seriada, y no de un estudio que busca originalidad y publicidad a través de cada una de sus obras. El sello de autor de Massa es paradójal porque, justamente, su tendencia al anonimato es la principal diferencia del resto del elenco de autores de la época.

COMPONENTES DEL NEORROMÁNICO SINTÉTICO: A+B (NEORROMÁNICO + VANGUARDIA) (Lámina 131)

A continuación caracterizamos algunos de los elementos principales que definen la categoría de neorrománico sintético en las obras de Carlos C. Massa.

A) ELEMENTOS NEORROMÁNICOS

Campanario. Ya afirmamos que la referencia más evidente de los campanarios de Massa evocan al de San Clemente de Tahull en Cataluña, España, aunque hay otras iglesias, ermitas y oratorios en la región que tienen formas similares, por lo que se deduce que las cuadrillas de constructores medievales han sido las mismas. La cuestión de la producción casi seriada de Iglesias en el románico temprano guarda semejanza con la producción "clonada" de iglesias del mismo Massa en la ciudad de Buenos Aires.

Muros. Con ornamentación escasa, no figurativa y con aventanamientos reducidos, los muros son propios del románico temprano. Proliferan los matacanes, los merlones y las almenas, aunque reducidos a formas geométricas básicas. Los matacanes son formas cúbicas salientes que se intercalan con vacíos en el coronamiento de las torres u edificios medievales, y que permitían ubicar el armamento mecánico frente al enemigo que asediaba

fuera. Las almenas son los huecos en el remate del edificio, que permitían ubicar las ballestas o arqueros, y los merlones son los espacios salientes que permitían cubrir al soldado del fuego enemigo. En las iglesias de Carlos C. Massa, estas formas están sugeridas y llevadas a su síntesis geométrica.

Vanos. Los aventanamientos son reducidos e incluyen una gran variedad de formas que van desde el vano ciego, asperillado, saetera, hasta las ventanas geminadas.

Planta. Es basilical con ábside rectificado en un semioctógono. Contiene una nave central que termina en el ábside semioctogonal, con el presbiterio y dos naves laterales a cada lado que a su vez concluyen en forma perpendicular sin ábsides. Esta forma se corresponde con la mayoría de las iglesias románicas lombardas emplazadas en las regiones de Cataluña y Aragón, en España.

Galería porticada. Las galerías porticadas son un elemento común en iglesias de aldeas medievales, ya que servían de espacio de debate público. En el caso de las Iglesias de Massa, se pueden entender como un espacio comprimido del atrio, puesto que casi todas las iglesias del período neorrománico sintético fueron erigidas en una Buenos Aires que ya no contaba con solares amplios. La línea municipal limitaba la posibilidad de un atrio a la manera de plaza seca urbana como en los templos coloniales.

B) ELEMENTOS DE VANGUARDIA

Configuración de los volúmenes. La configuración modular propia de las iglesias del románico temprano en San Juan María Vianney se reduce a volúmenes de formas geométricas simplificadas, por lo que se hace presente la referencia al neoplasticismo y al racionalismo.

Revestimiento murario. El revestimiento de ladrillo aparente con una paleta cromática de un rojo oscuro marca una fuerte presencia en el entorno edilicio del barrio y nos recuerda la difusión que en la época habían adquirido obras vinculadas al expresionismo alemán como el edificio Chilehaus de Hamburgo, del arquitecto alemán Fritz Höger, y algunas iglesias europeas entre las que se destaca el *Sacro Cuore del Cristo Re*, de Marcello Piacentini.

Iconoclastia figurativa. La imaginería de fábrica comenzaba a ser vista como poco auténtica y afectada, de modo que las revistas de época y los críticos de la arquitectura celebraban la pureza ornamental y la claridad de líneas estilísticas, y proponían reducir las imágenes "edulcoradas de santería" a la mínima expresión.⁴⁹ Por ejemplo, en San Juan María Vianney no hay esculturas ni decoración alguna más allá del ladrillo aparente.

⁴⁹ Por otra parte, las revistas y textos de arquitectura religiosa de la época estimulaban la exposición de imágenes realizadas en forma artesanal por escultores reconocidos.

Síntesis ornamental. La "muerte al ornamento" proclamada por Adolfo Loos tuvo su repercusión en la arquitectura eclesiástica a partir de la década de 1920. Los elementos decorativos son mínimos y muy geometrizados en listones planos, arcos ejecutados con sillares seriados y dinteles lisos.

**CUARTA PARTE
CONSIDERACIONES FINALES
Y CONCLUSIÓN**

“El espacio arquitectónico expresa una visión del mundo y de la posición del hombre en ese mundo. Como cualquier otro lenguaje, el lenguaje arquitectónico sólo puede ser comprendido si se pone en relación con el contexto cultural que lo produce: la jerarquía de normas y valores de una arquitectura está integrada en la cultura correspondiente que la engloba. Desde la pantalla de ramas de los bosquimanos Ikung a las torres de las ciudades yemeníes, desde las casas hipogeo de Modica (Sicilia) a las habitaciones sobre pilotes del lago Nokwe de Benin, toda arquitectura permite una lectura de la manera en que un grupo articula las intercomunicaciones entre sus miembros y su relación global con el espacio. La geometría, antes incluso de ser un instrumento técnico de construcción, es un conjunto de símbolos susceptibles de ser codificados en términos cosmogónicos o metafísicos. En las aldeas kasena de Burkina Faso, las habitaciones cuadradas están reservadas para los hombres, y las habitaciones redondas para las mujeres, estando asociada la circularidad al útero, a la luna, a la noción de origen, a la fecundidad y a la continuidad como figura de lo inmutable.”¹

¹ ANTOGNINI, Giovanna y SPINI, Tito. “Arquitectura”. (En: Bonte, Pierre y otros, “Diccionario de Etnología y Antropología”. Ediciones Akal. Barcelona, 1996 [1991], pg. 94).

CUARTA PARTE CONSIDERACIONES FINALES Y CONCLUSIÓN

SUMARIO DE LA CUARTA PARTE

RESUMEN DE LA CUARTA PARTE, 619

CAP. 14 CONSIDERACIONES FINALES, 621

14.1 RESUMEN DEL CAPÍTULO, 621

14.2 LAS IGLESIAS ECLÉCTICAS DE ERNESTO VESPIGNANI Y LA IMAGEN MARCARIA SALESIANA (1900-1925), 621

14.3 LAS IGLESIAS ENCASTILLADAS DE CARLOS CIRÍACO MASSA Y LA IMPRONTA IDEOLÓGICA DEL CARDENAL COPELLO (1926-1948), 627

14.4 LA ARQUITECTURA RELIGIOSA ARGENTINA DE LA DIVERSIDAD A LA UNIFORMIDAD ESTÉTICA (1900-1948), 631

CAP.15 CONCLUSIÓN: LA ARQUITECTURA RELIGIOSA ARGENTINA EMERGENTE DE LA DIVERSIDAD A LA UNIFORMIDAD IDEOLÓGICA (1900- 1948), 659

PARAGONE FINALE, 667

CUARTA PARTE CONSIDERACIONES FINALES Y CONCLUSIÓN

RESUMEN DE LA CUARTA PARTE

Antes de abordar las conclusiones finales, nos referimos en esta cuarta parte a ciertas rectificaciones que surgieron como resultado de los avances del trabajo de campo en la presente investigación. Respecto de la obra de Ernesto Vespignani, si bien consideramos que logró construir un estilo propio y una imagen marcaria salesiana, advertimos a lo largo de las investigaciones que ni ese estilo propio fue deliberado por el autor, ni la imagen lograda de los salesianos fue la que se quiso proyectar, sino el resultado de los avatares del tiempo. Con respecto a Carlos C. Massa, pudimos comprobar que no utilizó un solo patrón sino varios, y advertimos que no “clonó” iglesias, sino que combinó módulos similares, como hemos dicho, pero de modo diverso en el elenco de sus obras.

En la conclusión exponemos la hipótesis presentada y su demostración: la arquitectura religiosa argentina neomedieval de la primera mitad del siglo XX es un emergente de cambios ideológicos que van de la diversidad estética e ideológica a la uniformidad.

CAP. 14 CONSIDERACIONES FINALES

14.1 RESUMEN DEL CAPÍTULO

En este capítulo detallamos algunas rectificaciones que surgieron como resultado de los avances del trabajo de campo en la presente investigación. En el caso de Vespignani, explicamos en el punto 14.2, “Las iglesias eclécticas de Ernesto Vespignani y la imagen marcara salesiana (1900-1925)”, los cambios que realizamos en relación a las primeras hipótesis que planteáramos en el anteproyecto de tesis presentado en 2010. La imagen marcara de los salesianos no estuvo presente en la arquitectura de Vespignani según nuestra interpretación inicial, sino que se conformó *a posteriori*, habida cuenta de los avatares de su elenco de obras a lo largo del tiempo.

En el punto 14.3, “Las iglesias encastilladas de Carlos Ciríaco Massa y la impronta ideológica del cardenal Santiago Copello (1926-1948)”, nos referimos a los ajustes aplicados a lo largo de esta tesis respecto a la interpretación inicial de su obra. En 2011 interpretamos que Massa había “clonado” o copiado planos de una misma matriz pero, a medida que avanzamos en esta investigación, descubrimos que no hubo una matriz única como habíamos afirmado, sino que Massa produjo distintas series de iglesias basadas en diversos patrones, con combinaciones variadas de módulos en cada obra, como demostramos en la segunda parte de este trabajo.

Finalmente, en el punto 14.4, “La arquitectura religiosa argentina de la diversidad a la uniformidad estética (1900-1948)”, redactamos en forma ampliada las consideraciones finales de la tesis. Esquematizamos allí ideas con cuadros sinópticos a los fines de formular una síntesis de lo desarrollado en las Partes II y III de la tesis, referidas a la diversidad estética del período neorrománico ecléctico y la uniformidad del neorrománico sintético, vinculando elementos subyacentes ideológicos con su emergente estético correspondiente.

14.2 LAS IGLESIAS ECLÉCTICAS DE ERNESTO VESPIGNANI Y LA IMAGEN MARCARIA SALESIANA (1900-1925) (Lámina 132)

Una de las inquietudes del tesista al inicio de la investigación fue si Ernesto Vespignani había intentado con su arquitectura construir una imagen marcara original que identificara a la recién desembarcada congregación salesiana en el Río de la Plata y la diferenciara nítidamente de las demás órdenes religiosas llegadas en épocas de dominación hispánica. A esta inquietud se debe que el título del anteproyecto de tesis provisorio presentado ante la Comisión de Doctorado en 2010 haya sido “*Ernesto Vespignani y la arquitectura religiosa como imagen marcara de la congregación salesiana*”.

Varias congregaciones tenían ya tres siglos de antigüedad a la llegada de la primera expedición salesiana. Recordemos que los franciscanos estaban instalados en el cono sur desde la primera mitad del siglo XVI, los mercedarios y dominicos desde mediados de la misma centuria, y los jesuitas desde antes de iniciarse el siglo XVII. Los agustinos, a su vez, llegaron a mediados del siglo XVII, comenzando su labor en la región de Cuyo y en Córdoba.

Los padres bayoneses del Sagrado Corazón de Jesús llegaron en 1856 a fundar el pionero colegio San José; los vicentinos lo hicieron un poco después, en 1859, para atender a inmigrantes franceses del Béarn y del país vasco. Además, al mismo tiempo que se instalaban los sacerdotes de Don Bosco, a fines del siglo XIX otras congregaciones estaban organizando sus estructuras para dedicarse también a la educación. Los lasallanos y los escolapios arribaron en forma simultánea a los salesianos, y los maristas un poco después.

En fin, si se puede establecer un estilo “Vespignani”, podría haberse interpretado como un intento, desde su arquitectura, de búsqueda de diferenciación e identidad frente a las otras congregaciones religiosas que también estaban ofreciendo servicios educativos con anterioridad o fundando aceleradamente nuevos complejos edilicios para atender a la creciente demanda de los inmigrantes recién instalados. Pero a medida que fuimos recorriendo la obra de Vespignani y comparándola con la estética de sus años formativos en Italia, nos preguntábamos hasta qué punto había una manifiesta originalidad habida cuenta los evidentes vínculos entre modelos italianos y sus obras en América.

¿Originalidad o copia? Tal fue el principal cuestionamiento que hizo trastabillar nuestra hipótesis inicial sobre la obra de Ernesto Vespignani. Para plantear mejor el interrogante deberíamos preguntarnos: ¿Originalidad de la estética salesiana creada por Vespignani o trasplante de modelos italianos?. La cuestión de la originalidad o trasplante de la cultura europea en América no es una cuestión inédita en nuestra historia. El interrogante ya lo plantearon con anterioridad quienes se interesaron por el período de la evangelización española en América dado a partir del siglo XVI. ¿Se puede identificar un estilo barroco genuinamente hispanoamericano? Autores como Alberto Nicolini (2001, 1086) o Erwin Palm (1982, 215-220), lo pusieron en duda.

El cuestionamiento se podría ampliar aun más. En el período de dominio español, ¿se consagró una cultura genuinamente latinoamericana o más bien se trató de trasplantar modelos europeos? ¿Los autores europeos en América implantaron arquitecturas arrancadas de raíz de la vieja Europa o crearon especies de original sincretismo con las culturas precolombinas? Octavio Paz lo planteó más poéticamente en relación a la literatura:

“Las literaturas, como los árboles y las plantas, nacen en una tierra y en ella medran y mueren. Pero las literaturas, también a semejanza de las plantas, a veces viajan y arraigan en suelos distintos. La literatura castellana viajó en el siglo XVI; trasplantada a tierras americanas, su arraigo fue lento y difícil.” (Paz, 1991, 70).

Podríamos afirmar que durante el desarrollo de la presente investigación, el análisis de pruebas en el trabajo de campo puso en crisis nuestro planteo inicial de Vespignani como padre incuestionable de una imagen marcaria salesiana. Al respecto, el historiador del arte italiano Franco Petrosimolo, profesor del Liceo Artístico de Brera, disintió con esta primera hipótesis nuestra de Vespignani como creador de una arquitectura identitaria salesiana, sugiriendo que las iglesias y colegios de Vespignani no buscan ni logran originalidad alguna; al contrario, son arquitecturas nostálgicas de Italia, facsimilares que no buscaron una identidad salesiana en absoluto, sino que -consciente o inconscientemente-, evocan con añoranza a la lejana madre Italia desde los remotos confines de la tierra, desde el Río de la Plata, e incluso desde el fin del mundo, en la Patagonia. El eclecticismo de Vespignani sería entonces un homenaje a la Italia de los orígenes. En definitiva, la suya sería arquitectura italiana “trasplantada”.

Otros investigadores coinciden con Petrosimolo, pero más que de arquitectura de trasplante o nostálgica acusan directamente a la arquitectura italiana de directa traducción de originales europeos. El historiador de la arquitectura Luis Tosoni (2014, 22) se preguntó:

“¿Traducción de modelos? ¿Circulación de ideas? ¿Cómo “viajan” las ideas entre Europa y América?”

Tosoni expresa estas dudas en relación a la obra de Gaetano Moretti, un contemporáneo de Vespignani que también trabajó en el Río de la Plata, y por eso es pertinente cuando nos referimos al salesiano. Arquitectura transatlántica “traducida” de modelos originales italianos sería para Tosoni la práctica habitual de los arquitectos devenidos del norte, por lo general graduados en las Academias de Turín, de Milán, y, aunque en menor medida, de instituciones de Florencia, Venecia, Bologna, Roma e incluso de Módena, como es el caso de Vespignani.

Además de arquitectura traducida y trasplantada de Italia, surgió un tipo de arquitectura ecléctica encargada por comitentes italianos que pedían reproducir múltiples referencias a las diversas estéticas italianas en el proyecto de una misma obra. Citemos sólo los ejemplos, entre numerosos casos, de Juan Antonio Buschiazzo, que recibió el encargo de *L'ospedale italiano* de Buenos Aires y el de Rosario, entre muy variadas obras que debían incluir los más diversos guiños a la

arquitectura italiana; o el caso citado de Moretti, que recibió varios encargos de compatriotas afincados en la Argentina con obras como el Pabellón de Italia en la Exposición del Centenario de la Revolución de Mayo, la Antena Monumental en el parque Balneario Sur, y El Club *Canottieri Italiani* del Tigre, “una Venecia en el Delta del Paraná” (Tosoni, 2008, 26), y que debían tener en cuenta incluso modas circunstanciales surgidas en la Italia finisecular.

Ampliando el análisis, más allá de la colectividad italiana, podríamos afirmar que la arquitectura traducida, trasplantada o nostálgica no sería privativa de los autores de origen italiano. También en la primera mitad del siglo XX se desarrolló una importante línea estética relacionada con la nostalgia y la reivindicación del pasado español. Entre las décadas de 1910 y 1940, la arquitectura neocolonial buscó reivindicar un pasado desmerecido por la arquitectura del liberalismo de la generación de 1880. Fue así que numerosos edificios privados, públicos y hasta religiosos imitaban un supuesto esplendor colonial rioplatense con palacios renacentistas y barrocos al estilo español.

Citamos tres casos de adaptaciones europeas a tipologías vinculadas al siglo XX, a manera de ejemplo: la fachada del Banco de Boston (1921-1924) de Paul Chambers y Louis Newbery Thomas, en relación al Hospital de la Santa Cruz de Toledo; el Teatro Nacional Cervantes (1921) de Fernando Aranda Arias y Emilio Repetto, en relación a la fachada del Colegio Mayor de San Ildefonso de Alcalá de Henares de 1499, y el Banco Popular Argentino (1925-1931), de los hermanos Antonio y Alberto Vilar, en relación a la Giralda de Sevilla (S. XII).

La arquitectura de influencia francesa también se encargó de trasplantar, injertar o combinar diversos modelos europeos en un mismo edificio, como por ejemplo los casos del citado santuario de Santa Rosa de Lima de Alejandro Christophersen, que exhibe estilemas de los más diversos orígenes, desde los tomados de las catedrales de *Saint-Pierre d'Angoulême* (siglo XII) y de *Saint Front* en Perigeux (siglo XII pero intervenida en el XIX), pasando por la basílica del *Sacré-Coeur* en Montmartre (1875-1923), hasta Santa Sofía en Constantinopla (siglo VI).

Podemos concluir que Ernesto Vespignani concibió una estética salesiana a partir de la adaptación de fuentes estilísticas italianas y francesas. El resultado nos recuerda, en parte, la arquitectura gótica de origen francés que, al trasplantarse a Italia, tiene inevitables reminiscencias románicas. El ejemplo más paradigmático es la catedral de Siena:

“Mientras el estilo gótico puro francés se esfuerza en acentuar la verticalidad por todos sus elementos, las zonas horizontales de mármoles blancos y negros que fajan toda la construcción en Siena la

turban con una policromía que destruye el sentido arquitectónico del monumento. Así dice que consiguió un aspecto más románico que gótico; podría decirse que no es ni lo uno ni lo otro: es un pedestal para una cúpula.” (Pijoán, 1961, XIII, 47).

Pero la mixtura de fuentes góticas francesas y románicas italianas, en el caso de Vespignani, se realizó en un contexto diferente del italiano. El nuevo entorno americano le presentó a la vez serias limitaciones y grandes libertades frente al contexto europeo.

Las limitaciones de Vespignani son las que todavía padece la arquitectura religiosa argentina: falta de mano de obra especializada, falta de presupuesto y escasez de materiales nobles. Un mero ejemplo de una infinidad de inconvenientes técnicos y logísticos que podemos apreciar es el pétreo: si bien la Argentina ofrece una variedad geológica de piedras para revestimientos y construcción, por lo general se trata de granitos y no de mármoles. El primer material ofrece una granulometría más cerrada y compacta que el mármol; el granito es óptimo para resistir fuerzas compresivas y enfrentar la exposición al sol y otros agentes corrosivos, pero su variedad cromática es limitada a no más de una docena de tonalidades. Además, el granito no resiste demasiado a la tracción dada su inflexibilidad, ni tampoco es eficiente para aplicarle modelados complejos y acabados refinados como molduras, biselados, etc.; tampoco es resistente a cortes minuciosos para teselas que conformen pavimentos de detallados diseños.

El mármol, en cambio, que es más apto para el modelado decorativo y para la estatuaria y, además, tiene un espectro cromático más variado que el granito y con vetas de dibujos naturales. Vespignani se proveía en centros marmíferos italianos donde hay localidades enteras dedicadas a la escultura como, por ejemplo, Pietrasanta, Querceta, Seravezza, Camaiore, etc. En nuestro país, los yacimientos tienen una diversidad más limitada frente a la itálica. Si bien nuestro país tenemos canteras de mármoles en las provincias de Córdoba, San Luis y La Rioja, no existe la variedad de tonos que poseen los mármoles europeos italianos, procedentes del complejo de Massa-Carrara, Verona o de numerosos yacimientos alpinos. Italia posee más de 700 mármoles clasificados de 1.200 localidades diferentes y de 2.500 canteras. Es por eso que las iglesias salesianas turinesas contrastan tanto en variedad de mármoles y materiales suntuarios con los templos de la congregación en la Argentina. En fin, el ejemplo de la limitación pétreo es una más entre una multitud de restricciones.

Además se presentan las limitaciones presupuestarias en un país que el devoto latinoamericano no tiene la misma generosidad ni poder económico que el creyente europeo a la hora de hacer donativos para la erección de un templo.

Finalmente, recordemos las limitaciones establecidas por las inestabilidades políticas, económicas y sociales que impactan negativamente en una obra arquitectónica religiosa que casi siempre es de largo plazo por la complejidad del proyecto y su ornamentación. Casi todos los templos representativos de la Argentina estuvieron sometidos a una bitácora errática. Basten tres ejemplos, la basílica de Luján (1890-1935) que demoró casi medio siglo en concluirse, la catedral de La Plata (1884-1999) que demoró más de un siglo o la misma catedral primada de Buenos Aires que estuvo décadas sin fachada. Las obras de Vespignani también sufrieron esas contingencias, la obra más grande de Vespignani se concluyó *post mortem* y muchas otras obras quedaron sin concluir o no fueron realizadas como las iglesias de Mendoza, Salta y Tucumán.

Pero no todas fueron limitaciones para Vespignani en el contexto americano. El nuevo entorno -la ausencia de una tradición arquitectónica secular, los lotes de mayores dimensiones y los contextos paisajísticos-, le permitieron experimentar con mayor libertad. Estos cambios de entornos también incidieron en los diversos contextos europeos como lo recuerda Pijoan cuando compara los cambios que experimentó la arquitectura de origen francés en Italia:

“Aun queriendo reproducir exactamente los esquemas de la arquitectura gótica en Italia, no podía hacerse sin violentar la Naturaleza. La abundancia de luz de la tierra clásica hacía innecesarios los grandes fenestrales. Y sin la necesidad de abrir las paredes con altísimas ventanas, como en el Norte, no hacía falta la subdivisión de la bóveda ni de sostenerla con arcos botareles, de manera que todo el sistema gótico resultaba inadecuado y cuasi absurdo en Italia.” (Pijoán, 1961, XIII, 48).

En la Argentina, los lugares de implantación de los templos (ya sea en el desierto patagónico o en las crecientes barriadas porteñas), le imprimieron cierto exotismo a edificios historicistas que en la vieja Europa tendrían un aspecto más familiar. De nuevo el ejemplo de la basílica de Luján viene a cuento: las verticales torres gemelas del neogótico contrastan con la horizontal planicie pampeana. Las iglesias de Vespignani también presentan esta característica. En el ámbito rural, las grandes iglesias de Rodeo del Medio y de Colonia Vignaud contrastan en sus emplazamientos (originales) casi desolados. En el ámbito urbano, los colegios palaciegos salesianos, con su estructura cerrada, horizontal y homogénea, también contrastaban en entornos barriales indeterminados, impersonales y de doméstica arquitectura.

Los resultados del trabajo de campo realizado por el tesista relevando monumentos en Italia y la Argentina relacionados con Ernesto Vespignani parecía,

en un principio, dar la razón a Petrosemoló. Las obras más destacadas de Vespignani se relacionan íntimamente con algún modelo europeo. Ya citamos los ejemplos más representativos del Santuario de Nuestra Señora de Buenos Aires con la iglesia del *Sacro Cuore di Maria rifugio dei peccatori* (1887) de Carlo Ceppi; también expusimos los vínculos entre la basílica de María Auxiliadora de Córdoba con el santuario homónimo de Mario Ceradini de Liubliana, Eslovenia y, en fin, detallamos a la inicial basílica de San Carlos y María Auxiliadora de Almagro como un resumen de todos los ingredientes de la genética italiana de Vespignani.

Sin embargo, ya avanzado el desarrollo de la tesis, pudimos advertir que la obra de Vespignani, en su conjunto, no podía ser calificada como de mera copia o traducción literal, como dijimos en su respectivo capítulo, sino más bien como el resultado de una adaptación de modelos europeos al contexto americano, que creó una estética que le dio identidad a los salesianos, producto de las más diversas eventualidades posteriores. Un estilo propio de Vespignani en América que se gestó con una equivalente dificultad a este ejemplo glosado por Pijoán (1961, XIII, 48):

“Las catedrales de Siena y de Orvieto, más cercanas a nosotros que la de Pisa, muestran el titubear de las edades y cuán difícil y doloroso es el parto de un estilo.”

Las iglesias eclécticas de Ernesto Vespignani conformaron entonces una imagen marcaria salesiana lograda con estéticas de raíces italianas y francesas, limitaciones, indeterminaciones y libertades; una arquitectura nostálgica pero también libre, inconclusa y exótica en las lejanas tierras de Sudamérica.

14.3 LAS IGLESIAS ENCASTILLADAS DE MASSA Y LA IMPRONTA IDEOLÓGICA DEL CARDENAL COPELLO (Lámina 133)

En un primer relevamiento realizado en 2010 en el marco de las investigaciones iniciales para esta tesis, verificamos proyectos de tan similar composición y estética que, tal vez apresuradamente, calificamos como de “iglesias clonadas”, y así salieron algunas publicaciones parciales hoy rectificadas y corregidas (Lázara 2009, 2011). En efecto, como resultado del relevamiento integral de la obra de Carlos Massa en la ciudad de Buenos Aires y del estudio crítico de sus fuentes estilísticas, advertimos no un patrón sino una serie de patrones utilizados, aunque en su mayor parte tomando recursos del románico medieval, en especial lombardo-catalán, aunque también de otras fuentes como las vanguardias italiana y alemana y la arquitectura religiosa de los Valles Calchaquíes, con la fuente altomedieval como una constante en las combinaciones.

Según la visión del principal comitente de Massa, Santiago Copello, el románico representaba una iglesia acorazada, fuertemente jerarquizada y a la defensiva de los peligros de la sociedad de masas en creciente secularización, mientras que el gótico y el eclecticismo correspondían a una época ya pasada en donde la Iglesia se doblegó bajo el influjo de las ideas de la Generación del '80 y de las modas europeas del siglo XIX, como es el caso de la basílica de Luján o de la catedral de La Plata.

En una de las tantas publicaciones en homenaje a Santiago Copello, el presbítero Ludovico García de Loydi difundía un artículo con gran despliegue fotográfico de las nuevas parroquias erigidas bajo el título de “Un esfuerzo titánico de profundo sentido patriótico-religioso. La erección de nuevas parroquias.” García de Loydi (1944), iniciaba la nota con la siguiente arenga de tono bélico:

“Estamos viviendo una era crucial de nuestra dolorosa Historia. Los eternos enemigos de nuestra Patria se levantan por doquier para hundirnos en la más denigrante esclavitud.

El liberalismo masónico judío en su obra deletérea ha ido minando los sentimientos católicos de nuestro pueblo. Con las armas del cine, del periodismo, de la revista, del folklore, ha ido engendrando un tipo híbrido de argentino que se caracteriza por su falta total de ideales superiores, ignorante de las verdades primarias del Evangelio, carente de las más elementales normas de moralidad y decencia y aferrado ciegamente a un materialismo crudo que denigra la personalidad del mismo que lo practica.”

Los templos de Massa están ubicados en zonas periféricas y de escasa densidad demográfica de la ciudad de Buenos Aires y fueron, durante décadas, el único referente monumental en un contexto de casas bajas y precarias. Así lo expresaba el cardenal Copello en una carta pastoral del 25 de marzo de 1936:

“Hoy toda nuestra ciudad se va poblando de iglesias; las torres levantan sus líneas sobre las casas, bajas en general; y la Cruz, símbolo máximo de civilización, de adelanto y fraternidad humana, extiende sus brazos sobre la magna urbe.” (Copello, 1959 [1936], 66).

Las torres de los templos fueron campanarios mudos que modificaron el *skyline* suburbano y cumplieron el rol simbólico de avanzada evangelizadora en una zona de frontera en donde amenazaban el protestantismo, el socialismo y la secularización.

Según la visión copelliana, acorde con el pensamiento dominante en la iglesia católica en la década del '30, la ciudad se tomó como un tablero de disputa ideológica en donde los barrios obreros estaban siendo cooptados por el laicismo "materialista", en el mejor de los casos, o por el peligro protestante, socialista o anarquista. En consecuencia, el edificio parroquial debía ser un referente, una fortificación, un fortín, una torre frente a una urbe que era vista como un territorio invadido por una visión materialista y hostil a la iglesia.

En numerosos casos la iglesia era el fortín defensivo pero además se desarrollaban edificios anexos como colegios parroquiales o sedes de integración social o de capacitación laboral debían ofrecer un refugio a la clase trabajadora que no debía ser cooptada por organizaciones consideradas enemigas del catolicismo.

Esta intención "protectora" de la iglesia también fue explicitada en algunos periodistas y pensadores allegados a Copello como, por ejemplo, el siguiente comentario surgido con motivo de inaugurarse, en 1941, el hoy llamado Colegio "Cardenal Copello" con su iglesia correspondiente en los límites despoblados entre San Isidro y San Fernando:

"El edificio, espacioso y amplio, se divide en tres secciones, destinadas a una escuela gratuita que beneficia a un amplio sector de la zona obrera de San Isidro; a los talleres y salas para las numerosas obreras que concurren a las fábricas del lugar y a las postulantes de la Congregación del Divino Salvador que rige el instituto que cuenta, además, con una amplia capilla puesta bajo la adoración de la Santísima Virgen de Luján. Otra expresión de hermosa realidad, ejecutada con su peculio, por el Cardenal Copello del luminoso deseo expresado por el Papa León XIII, en su encíclica *Rerum Novarum*." ²

² El artículo no tiene firma y se titula "Un luminoso deseo de León XIII llevado a la tangible realidad por nuestro cardenal". (En: Revista "Don Bosco". Periódico Semanal. "Homenaje al eminentísimo Cardenal Copello". San Isidro, 1944.).

**LA PREDILECCIÓN DEL CARDENAL COPELLO POR EL ROMÁNICO.
UN ESTUDIO DE CASO: LA PARROQUIA DE LA MEDALLA MILAGROSA
(Lámina 134)**

Una prueba fehaciente de la predilección románica frente a la gótica por parte del cardenal Copello fue un caso testigo presentado en una investigación realizada en el 2004 en el Instituto de Teorías Estéticas e Historia del Arte "Julio Payró" dependiente de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

El estudio, llevado adelante por Ofelia Manzi y Patricia Grau Dieckmann (2004 y 2008, 47-66), muestra un primer proyecto de la Iglesia de Nuestra Señora de la Medalla Milagrosa de estilo neogótico que fue vetado por el cardenal Copello. Testimonios orales cercanos a los constructores de la iglesia expresan que Copello consideraba el gótico como "decadente y naturalista".

La investigación cuenta con los planos respectivos pero sólo con registros de testimonios orales de testigos coetáneos del cardenal Copello y no con documento alguno escrito que acredite estas aseveraciones ideológicas. Como expusimos en el catálogo razonado de las obras de Massa, el proyecto que se concluyó fue de un estilo neorrománico sintético más acorde con la cosmovisión de Santiago Copello.

Al románico, Copello lo vincula con la austeridad, el poder de una iglesia central y una visión neoplatónica y mística del culto, época en que la

"fortaleza de la fe y la fortaleza militar convivirán en el mismo edificio por evidentes necesidades". (Torres Sevilla, 2008, 81).

En el Anuario Católico de 1943, pg. 132, con motivo de la inauguración de la nueva parroquia de Santa Teresita en Villa Urquiza, en un acto con presencia de Copello y su comitiva se ponderaba la discreción del románico:

"El recinto sagrado, dentro de la sencillez de sus líneas arquitectónicas, destaca en su altar mayor, de profusos mármoles, la imagen titular a quien acompañan a derecha e izquierda las imágenes de la Virgen del Carmen y San José."

La obra de arquitectura religiosa de Carlos Ciríaco Massa, en definitiva, nos muestra dos caras aparentemente contradictorias de progreso estético y regresión ideológica.

Por un lado, constituye un significativo momento de transición hacia la renovación de la arquitectura religiosa de Buenos Aires con propuestas por cierto afines a la

vanguardia en la búsqueda de la sencillez ornamental y simplificación espacial. Pero a la vez que tendencia estética de vanguardia, representó también el emergente formal de las tendencias ideológicas y estéticas reactivas durante el mandato del cardenal Santiago Copello en el arzobispado de Buenos Aires, en donde la modernidad y los cambios sociales podían ser vistos como una amenaza más que como un factor de progreso.

14.4 LA ARQUITECTURA RELIGIOSA ARGENTINA DE LA DIVERSIDAD A LA UNIFORMIDAD ESTÉTICA (1900-1948)

Los primeros interrogantes planteados en la tesis fueron: ¿Qué tipo de gestión edilicia hubo en el arzobispado de Buenos Aires y en las congregaciones religiosas entre los años 1900 y 1948, cuando la cifra de iglesias se triplicó? ¿Por qué razón la gran mayoría de las iglesias construidas en ese período tienen fuentes estilísticas neomedievales, y más precisamente neorrománicas, frente a la diversidad ecléctica del siglo XIX? ¿La estética neorrománica de esa primera mitad de siglo experimentó cambios a lo largo del tiempo?

Las respuestas a estos interrogantes siguen a continuación a manera de conclusión.

LA EDAD MEDIA EUROPEA EN BUENOS AIRES:

Si bien en el ámbito del urbanismo Jorge Hardoy ya estudió los vínculos entre medioevo y ocupación del espacio americano, este autor se refería a las propuestas estimuladas por la corona española en el siglo XVI:

“El modelo de la ciudad colonial hispanoamericana fue un modelo medieval tardío que al ser traído a América fue gradualmente adaptado a las necesidades prácticas de un acelerado proceso fundacional de vastos alcances.” (Hardoy, 1972, 171-172).

A continuación expondremos las afinidades contextuales (históricas, urbanísticas, sociales), entre los templos alto y bajo medievales europeos y las iglesias edificadas por Ernesto Vespignani y Carlos Ciríaco Massa entre los años 1900 y 1948.

Es necesario tomar precauciones antes de establecer una analogía entre la arquitectura y el espíritu de la época, ya que la asociación directa puede llevar a equívocos.

Sostiene Alberto Nicolini:

“La correlación verificable entre los diferentes campos de la creación cultural en un tiempo determinado se [hace] mucho más difícil si intentamos extenderla a los hechos de la realidad urbana en ese mismo tiempo, dado que el conjunto de los objetos urbanos efectivamente construidos que constituyen esa realidad en ese tiempo, depende de la acumulación sucesiva de resultados originados en múltiples acciones colectivas y no necesariamente contemporáneas y, por lo tanto, no explicables a partir de una sola *Weltanschauung* común.” (Nicolini, 2005).

El siguiente cuadro muestra esquemáticamente las diferencias estilísticas e ideológicas entre el románico y el gótico, las etapas más representativas de la Alta y Baja Edad Media europea:

COMPARACIÓN ENTRE ALTA EDAD MEDIA Y BAJA EDAD MEDIA

I	ALTA EDAD MEDIA (S.XI y XII)	BAJA EDAD MEDIA (S. XIII y S. XIV)
II	ROMÁNICO	TARDORROMÁNICO - GÓTICO
III	IGLESIA RURAL	CATEDRAL URBANA
IV	ZONA DE FRONTERAS	ZONA NUCLEAR (OBISPO-REY)
V	CONSTRUCCIÓN DEFENSIVA	CONSTRUCCIÓN COLECTIVA
VI	DEFENSA FRENTE A MOROS	DEFENSA FRENTE AL MUNDO
VII	EXPANSIÓN TERRITORIAL	CONSOLIDACIÓN TERRITORIAL
VIII	CERRADA (AISLAMIENTO)	ABIERTA (INTEGRACIÓN)
IX	ESTÉTICA INTROVERTIDA	ESTÉTICA EXPRESIVA
X	ABSTRACCIÓN	NATURALISMO
XI	ESCULTURA HIERÁTICA (CRISTO PANTÓCRATOR)	ESCULTURA NATURALISTA (CRISTO MISERICORDIOSO)
XII	PINTURA MURAL	VIDRIERAS
XIII	ESPACIALIDAD SIMPLE	ESPACIALIDAD COMPLEJA
XIV	ECONOMÍA DE RECURSOS	ABUNDANCIA DE RECURSOS
XV	UNIFORMIDAD	DIVERSIDAD

XVI	AFINIDAD VANGUARDIAS S. XX	AFINIDAD CON ECLECTICISMO S. XIX
	EN EUROPA: RENOVACIÓN LITÚRGICA	EN EUROPA: RESTAURACIÓN MONÁRQUICA
	REFERENTE EUROPEO: DOMINIKUS BOHM	REFERENTE EUROPEO: VIOUET-LE -DUC
	EN LA ARGENTINA: NEORROMÁNICO SINTÉTICO	EN LA ARGENTINA: NEORROMÁNICO ECLÉCTICO
	CARLOS CIRÍACO MASSA	ERNESTO VESPIGNANI

COMPARACIÓN ENTRE ALTA EDAD MEDIA Y BAJA EDAD MEDIA

Siguiendo el cuadro adjunto, y aclarando que se trata de un modelo teórico y esquemático, la arquitectura neomedieval en la Argentina evoca entonces las dos etapas del medioevo europeo. Para que la comparación sea válida es necesario una importante aclaración. Entre las etapas de la Edad Media europea y los *revivals* argentinos, hay una inversión de la cronología. Podríamos advertir que el reloj de los estilos pareciera retroceder en nuestro medio.

Si el románico se dio antes que el gótico en la Europa medieval, el proceso se invirtió en los *revivals* tanto europeos como rioplatenses. Mientras que las tendencias neogóticas son de fines del siglo XIX (basílica de Luján, catedrales de La Plata y San Isidro, etc.), las tendencias neorrománicas son de la primera mitad del siglo XX (obras listadas de Vespignani y Massa).

Si refinamos la mirada, dentro del período neorrománico de la primera mitad del siglo XX, se dio antes el neorrománico ecléctico (1900-1925) que el neorrománico sintético (1926-1948). Mientras que el neorrománico ecléctico, mirando hacia atrás, mezcló elementos goticistas con románicos, el neorrománico sintético, mirando al futuro, amalgamó elementos románicos con vanguardistas. Mientras que en la Alta Edad Media el románico se desarrolló en todo su esplendor entre los siglos XI y XII, en la Baja Edad Media el gótico como etapa representativa germinó entre los siglos XIII y XIV.

De la Alta a la Baja Edad Media, Europa pasó de una población dispersa en la campiña al surgimiento de las ciudades, y la arquitectura más relevante pasó de la iglesia rural de zona de marcas y fronteras, en el románico, al núcleo urbano del poder en el gótico. La iglesia que en el románico se definió por su carácter encastillado y defensivo, pasó a presentar en el gótico amplias aberturas y a elevarse como resultado de un esfuerzo colectivo urbano. Mientras que la iglesia

románica de fronteras hispánica era una barrera frente al avance moro, la iglesia gótica era una defensa frente al mundo y al antropocentrismo en ascenso. En tanto la iglesia románica marcaba el avance territorial del cristianismo con una estructura cerrada y de espacio interior aislado, la iglesia gótica representaba la integración al mundo con sus grandes aberturas. Mientras que la estética románica era introvertida, hierática y de casi abstracta simbología, la estética gótica era extrovertida, expresiva y naturalista.

Si la escultura de Cristo más representativa del románico fue el *pantocrátor*, en el caso del gótico fue el Jesús misericordioso. Mientras que en el románico la pintura es mural dentro del penumbroso mundo interior, la pintura gótica es la vidriera transiluminada desde el exterior. Mientras que la espacialidad románica deviene de la sencillez, la espacialidad gótica evoluciona a formas complejas. En tanto que el románico presenta una economía de recursos frente a la riqueza del gótico, la primera tiende a la uniformidad y la segunda a la diversidad. Mientras que el románico es afín a las vanguardias del siglo XX y surgió en Europa en un clima de renovación litúrgica y vanguardias estéticas, el gótico germinó en la Europa previa, reaccionaria frente al liberalismo y de nostálgicas estéticas de la restauración monárquica.

En tanto en el neorrománico ecléctico podemos tomar como referente europeo a un arquitecto como Viollet-Le-Duc, en el caso del neorrománico sintético consideramos como referentes europeos a los alemanes Dominikus Böhm y Fritz Höger. Y, finalmente, mientras que el arquitecto más representativo del neorrománico ecléctico fue un sacerdote italiano como Ernesto Vespignani, el autor más representativo del neorrománico sintético fue el laico hijo de italianos, Carlos C. Massa.

AFINIDAD ENTRE BAJA EDAD MEDIA Y NEORROMÁNICO ECLÉCTICO

Según el modelo teórico que estamos proponiendo, la Baja Edad Media europea presenta empatía con el neorrománico ecléctico. En tanto que la Baja Edad Media se dio entre los siglos XIII y XIV, el neorrománico ecléctico se desarrolló entre 1900 y 1925, el cuarto de siglo en el que Ernesto Vespignani dominó la escena arquitectónica religiosa desde su desembarco en América hasta su temprano fallecimiento.

Mientras que en la Edad Media se dio una transición entre el románico y el gótico, en la Argentina de principios del siglo XX la transición fue inversa, es decir del neogótico al neorrománico. Si en la Baja Edad Media se muestra un desplazamiento de la iglesia rural románica hacia la consolidación de la catedral urbana gótica, el neorrománico ecléctico muestra un camino inverso; se trata de

una iglesia que desembarca en la ciudad para ir avanzando hacia el interior del país. La iglesia bajomedieval se parece a la neorrománica ecléctica en tanto la primera es la expresión de una colectividad, y la segunda de una congregación que, en el caso de Vespignani, es la los salesianos. Mientras que la iglesia de la Baja Edad Media es abierta y se integra a la ciudad, la neorrománica ecléctica busca integrar y cohesionar al inmigrante europeo recién llegado a América. Las imágenes de la iglesia bajomedieval tienden al naturalismo; las esculturas de las iglesias neorrománicas eclécticas son también de estética clasicista. Las vidrieras, la decoración recargada y el espacio complejo son propios tanto de la arquitectura bajomedieval europea como de la neorrománica ecléctica argentina.

	AFINIDAD ENTRE BAJA EDAD MEDIA Y NEORROMÁNICO ECLÉCTICO	
I	BAJA EDAD MEDIA (S. XIII y XIV)	1900-1925
II	TARDORROMÁNICO-GÓTICO	NEORROMÁNICO ECLÉCTICO
III	CATEDRAL URBANA	IGLESIA COMO PALACIO
IV	ZONA NUCLEAR (OBISPO REY)	CENTROS URBANOS
V	CONSTRUCCIÓN COLECTIVA	CONGREGACIONAL
VI	DEFENSA FRENTE AL MUNDO	LIBERALISMO PROTESTANTISMO
VII	CONSOLIDACIÓN TERRITORIAL	CONSOLIDACIÓN EJIDO URBANO
VIII	ABIERTA (INTEGRACIÓN)	INTEGRACIÓN INMIGRACIÓN
IX	ESTÉTICA EXPRESIVA	ECLECTICISMO
X	ESCULTURA NATURALISTA (CRISTO MISERICORDIOSO)	ESCULTURA CLASICISTA (SAGRADO CORAZÓN DE JESÚS)
XI	VIDRIERAS Y PINTURA MURAL NATURALISTA	VIDRIERAS Y DECORACIÓN "ITALIANIZANTE"
XII	ESPACIALIDAD COMPLEJA	IGLESIA TRIPARTITA
XIII	ABUNDANCIA DE RECURSOS	COLECTAS, DONACIONES Y SUBSIDIOS
XIV	DIVERSIDAD	ECLECTICISMO
XV	AFINIDAD AL ROMANTICISMO	
	EN EUROPA: ECLECTICISMO S. XIX (REFERENTES PUGIN, VIOLLET-LE -DUC)	
	EN LA ARGENTINA AFINIDAD NEORROMÁNICO ECLÉCTICO S. XX (E.VESPIGNANI)	

AFINIDAD ENTRE ALTA EDAD MEDIA Y NEORROMÁNICO SINTÉTICO

En cuanto a la segunda etapa del *revival* románico en la Argentina, ya señalamos que pese a que el neorrománico sintético surge después que el ecléctico, sus afinidades estéticas se dan con la etapa temprana de la Edad Media. La Alta Edad Media es la que tiene mayor empatía con el neorrománico sintético que emerge a fines de los '20 y llega a su máximo esplendor durante la década de 1930.

Mientras que la iglesia altomedieval es un fenómeno rural, la neorrománica sintética emerge en los barrios periféricos de la ciudad aunque, en cierta forma, hay una analogía entre la zona de marcas y fronteras de la iglesia románica y la iglesia barrial neorrománica sintética. La iglesia románica era encastillada para defenderse físicamente de los moros o de los bárbaros; la neorrománica sintética lo era también, pero para defensa simbólica frente al protestantismo, el socialismo y el anarquismo. Ambas estéticas son cerradas, introvertidas, abstractas y hieráticas.

Tanto en el románico altomedieval como en el neorrománico sintético, la imagen es escasa, hay una economía de recursos y se tiende a la espacialidad simple y a la uniformidad. La homogeneidad en el románico medieval surge de un tratamiento de la piedra artesanal difundido por maestros constructores religiosos que no buscaban ni dejar una marca de autor ni distanciarse de un canon; en cambio, la uniformidad del neorrománico sintético es el resultado de una construcción seriada, casi clonada, producto de la industrialización de las técnicas constructivas.

En Europa, el neorrománico de entreguerras tiene como referentes ideológicos a los movimientos de renovación litúrgica surgidos en Bélgica y Francia, y a la vanguardia arquitectónica, principalmente francesa y alemana, y luego italiana; en la Argentina el referente ideológico será el espíritu corporativo de la iglesia en comunión con el Estado Nacional y el emergente arquitectónico más representativo será Carlos C. Massa con su estética en tímida transición a la vanguardia.

AFINIDAD ENTRE ALTA EDAD MEDIA Y NEORROMÁNICO SINTÉTICO		
I	ALTA EDAD MEDIA (S. XI y XII)	1926-1948
II	ROMÁNICO	NEORROMÁNICO SINTÉTICO
III	IGLESIA RURAL	IGLESIAS BARRIALES
IV	ZONA DE FRONTERAS	ZONAS PERIFÉRICAS
V	CONSTRUCCIÓN DEFENSIVA	IGLESIAS ENCASTILLADAS
VI	DEFENSA FRENTE A MOROS	DEFENSA FRENTE AL SOCIALISMO
VII	EXPANSIÓN TERRITORIAL	EXPANSIÓN A LOS SUBURBIOS
VIII	CERRADA (AISLAMIENTO)	CERRADA (AISLAMIENTO)
IX	ESTÉTICA INTROVERTIDA	ESTÉTICA DESPOJADA (VANGUARDIA)
X	ABSTRACCIÓN DECORATIVA	ICONOCLASTIA ORNAMENTAL
XI	ESCULTURA HIERÁTICA	ESCULTURA AUSENTE
XII	PINTURA MURAL	PINTURA AUSENTE
XIII	ESPACIALIDAD SIMPLE	IGLESIAS CLONADAS
XIV	ECONOMÍA DE RECURSOS	ECONOMÍA DE RECURSOS
XV	UNIFORMIDAD	IGLESIAS COLONADAS O SERIADAS
XVI	AFINIDAD VANGUARDIAS S. XX	
	EN EUROPA: RENOVACIÓN LITÚRGICA (1920-1930) REFERENTE EUROPEO: DOMINIKUS BOHM	
	EN LA ARGENTINA: NEORROMÁNICO SINTÉTICO (1926-1945) REFERENTE: CARLOS CIRÍACO MASSA	

LAS DOS ETAPAS DEL NEORROMÁNICO EN LA ARGENTINA DE LA DIVERSIDAD A LA UNIFORMIDAD

En el inicio de la investigación nos planteamos una serie de interrogantes que fueron los primeros estímulos para las hipótesis de esta tesis. ¿Cómo se produjo esa transformación evidente en la ciudad de Buenos Aires, que pasó de un eclecticismo variado a comienzos del siglo XX al predominio de un “estilo internacional” uniforme hacia mediados del mismo siglo? ¿Podía esa uniformidad estética de la arquitectura tener un correlato con la evolución ideológica de la sociedad y la política argentinas en el mismo lapso?

De acuerdo con el trabajo de campo realizado en las Partes I y II referidas a los arquitectos Vespignani y Massa, autores representativos, respectivamente, del período inicial del neorrománico ecléctico con que se inició el siglo XX y del período final del neorrománico sintético con que evolucionó hacia la mitad del mismo siglo, exponemos este esquema en donde demostramos la hipótesis con algunas observaciones pertinentes. Los nuevos interrogantes que nos planteó el desarrollo de la tesis los dejamos para la Parte V, “Nuevos Desafíos”.

En el período de la historia de la arquitectura religiosa argentina en donde predominó la estética neomedieval -y más específicamente la neorrománica-, se experimentó la siguiente evolución de la diversidad a la uniformidad ideológica y estética. Agrupamos los cambios evolutivos en tres campos: cambios Ideológicos, religiosos y estéticos, que constituyen el emergente que expresa las mutaciones subyacentes a nivel ideológico.

LA EDAD MEDIA ARGENTINA DE LA DIVERSIDAD A LA UNIFORMIDAD ESTÉTICA		
	NEORROMÁNICO ECLÉCTICO VESPIGNANI (1900-1925)	NEORROMANICO SINTÉTICO MASSA (1926-1948)
- I - CAMBIOS IDEOLÓGICOS	DE LA GENERACIÓN DEL '80	A LA GENERACIÓN DEL '30
	DEL ENEMIGO LIBERAL O PROTESTANTE	AL ENEMIGO SOCIALISTA O ATEO
	DE GOBERNAR ES POBLAR	A GOBERNAR ES CONFORMAR LA IDENTIDAD NACIONAL
	DEL ENFRENTAMIENTO AL ESTADO	A LA INTEGRACIÓN AL ESTADO
	DEL INMIGRANTE	AL HIJO DE INMIGRANTE
	DE LA APERTURA	AL AISLAMIENTO
	DE LA INSTITUCIONALIDAD	AL CULTO DE LA PERSONALIDAD
	- II - CAMBIOS RELIGIOSOS	DE LA AUTORIDAD TRANSNACIONAL (TURÍN)
DE LA ITALIANIDAD		A LA ARGENTINIDAD
DE LA NOSTALGIA		A LA IDENTIDAD NACIONAL
DEL CLERO REGULAR		AL CLERO SECULAR
DEL CULTO DE DON BOSCO		AL CULTO DE COPELLO
- III - CAMBIOS ESTÉTICOS	DE LA ESCALA NACIONAL	A LA ESCALA BARRIAL
	DE LA IGLESIA RURAL	A LA IGLESIA SUBURBANA
	DE LA FRONTERA AL "INDIO"	A LA FRONTERA DE LA CIUDAD
	DE LA IGLESIA PALACIO	A LA IGLESIA FORTALEZA
	DE LA CALIDAD	A LA CANTIDAD
	DEL NATURALISMO	A LA ABSTRACCIÓN
	DEL CRISTO MISERICORDIOSO	AL CRISTO PANTOCRÁTOR
	DE LA DIVERSIDAD	A LA UNIFORMIDAD

I) CAMBIOS IDEOLÓGICOS

DE LA GENERACIÓN DEL '80 A LA GENERACIÓN DEL '30

De acuerdo con la historiografía argentina mayoritaria, en la Argentina de principios del siglo XX la clase dirigente argentina -que como vimos se ha dado en llamar la “Generación del 80”-, se caracterizó por una cosmovisión común sobre la forma de gobernar y por compartir, además, equivalentes fuentes ideológicas y formativas y mismos intereses económicos. Siendo hijos de los gestores del movimiento de Mayo y de la independencia, compartían similares ideas vinculadas a las propuestas de la Ilustración Francesa, del positivismo científico y de una visión laica y arreligiosa de la administración de la cosa pública. También compartían afinidades estéticas, incluso lingüísticas, y empatías con determinadas culturas europeas como la francesa. Durante las primeras décadas del siglo XX esa hostilidad mutará en amistad hasta desembocar en la alianza Iglesia-Estado de los años '30 y '40, que llegará a consagrar la educación religiosa obligatoria.

Pero hagamos historia para recabar los antecedentes del inicial momento de hostilidad hacia la Iglesia. Recordemos que ya durante el período rivadaviano se implementaron políticas de expropiación de bienes y medidas que contribuyeron a que la iglesia católica perdiera su influencia hegemónica. La reforma eclesiástica de 1822, que implementó tolerancia a otros cultos, la enajenación de bienes y la expulsión de algunas órdenes como los frailes recoletos y la pretensión de suprimir el clero regular, fue vista con hostilidad por gran parte del clero, aunque no en forma monolítica.

Baste citar a dos historiadores eclesiásticos del siglo XX que se hicieron eco de los disgustos de la iglesia para con las políticas ilustradas de Rivadavia. Tanto para el jesuita Guillermo Furlong (1933), como para el salesiano Cayetano Bruno (1972, 409), a quien citamos abajo, las políticas de Rivadavia fueron un liso y llano robo a la iglesia:

“Bajo el especioso nombre de reforma eclesiástica se pretendió encauzar la vida de la Iglesia en la Argentina, adaptándola a las luces del siglo, con la ocupación de sus temporalidades y la supresión de sus conventos. Lo más penoso fue la colaboración activa que prestaron en la famosa aventura e innoble latrocinio, clérigos de la primera sociedad de entonces. Falto de originalidad y desconocedor de las verdaderas exigencias del país, el ministro de gobierno Bernardino Rivadavia intentó remedar estructuras y alteraciones de la vieja Europa, injustas en sí y totalmente ajenas a las necesidades de acá.”

Para la iglesia católica, la Generación del '80 era la encarnación del liberalismo europeo en la Argentina, que retomaba los ataques a la iglesia de la etapa rivadaviana, concepto ideológico demasiado amplio y ambiguo pero que podemos identificar con una visión inmanente de la política y la sociedad y, por cierto, anticlerical, en relación con el campo religioso.

En la Italia del *risorgimento*, las corrientes liberales también habían sido responsables del despojo de los bienes temporales de la Iglesia tales como los Estados Pontificios y numerosos bienes expropiados en esa misma región y en otras de la península itálica. La disolución de los Estados Pontificios en la segunda mitad del siglo XIX ya fue comentada en la parte de este trabajo dedicada a Ernesto Vespignani, ya que correspondió a su contexto formativo, y la misma familia del autor -de manifiesta militancia a favor de la autoridad papal-, padeció personalmente los avatares de ese enfrentamiento.

Por lo tanto, para la iglesia romana el liberalismo era el enemigo y se lo asociaba a la masonería e incluso a corrientes religiosas como el protestantismo. En nuestro medio, durante la etapa de la Generación del '80, también llamada la “república conservadora” por historiadores como Natalio Botana o economistas como Roberto Cortés Conde, la iglesia católica argentina vivió también despojos equiparables a la iglesia europea. Causa de grave conflicto fue la pérdida del monopolio de la educación y del registro de nacimientos y matrimonios a partir de 1880 por parte de la iglesia, que quedaban a cargo del Estado nacional. De nuevo Cayetano Bruno (1981, 25), asocia el laicismo finisecular con la ilustración del período de Mayo:

“EL LAICISMO EN LA ARGENTINA:

Su origen ideológico ha de buscarse en el liberalismo y el enciclopedismo francés, que llevaba inoculados nuestra generación de fines del siglo XIX, carente casi en absoluto de ideas originales. Los más de nuestros hombres públicos de entonces iban despreocupadamente a la zaga de todo lo foráneo, sin sopesar antes la idiosincrasia del pueblo argentino y el legado histórico de sus más encumbrados próceres.

Constituyeron las principales explosiones de laicismo en la Argentina de aquellos años el Congreso Pedagógico Internacional de Buenos Aires de 1882, los debates por la enseñanza neutra en 1883-1884, la suspensión y deposición de prelados por obra del gobierno civil, la expulsión del delegado apostólico monseñor Luis Matera en 1884, la

ley de matrimonio civil en 1888, y el proyecto no sancionado de divorcio de 1902.”

DEL ENEMIGO LIBERAL AL ENEMIGO SOCIALISTA

Es cierto que Julio A. Roca desde la primera (1880-1886) a la segunda presidencia (1898-1904), impulsó cambios en los vínculos del Estado con la Iglesia católica que evolucionaron desde la ruptura de relaciones diplomáticas con el Vaticano al acercamiento e incluso a la promoción de congregaciones como la salesiana. Roca destacó el rol complementario de los salesianos con el Estado respecto a la oferta de educación y capacitación técnica, especialmente en la Patagonia. Pero también se comprueba que durante la misma época hubo muchos motivos de conflicto del clero, como por ejemplo los enfrentamientos con legisladores liberales y la competencia con corrientes del protestantismo, en razón que competían por la afinidad de las conciencias del ciudadano. Es por eso que las iglesias de Vespignani buscaron capturar una clientela que corría el riesgo de caer en manos de la indiferencia religiosa o de la competencia religiosa que representaba el protestantismo.

Si el enemigo para el catolicismo del neorrománico ecléctico eran el liberalismo, la masonería y las corrientes protestantes, para los católicos del período neorrománico sintético lo eran el socialismo, el comunismo y el anarquismo, con los que no había posibilidades de competir por captura de público porque la misma ideología de estas corrientes era excluyente del dominio de la fe.

DE “GOBERNAR ES POBLAR” A LA BUSCA DE UNA IDENTIDAD NACIONAL

Otras cuestiones fundamentales que diferencian la época del neorrománico ecléctico de la del sintético, fueron los cambios demográficos y las políticas inmigratorias. En la época de Vespignani los gobiernos liberales de la Generación del '80 venían aplicando las consignas alberdianas de “gobernar es poblar”, cuyos resultados fueron el aluvión inmigratorio procedente mayoritariamente de Italia. Como sabemos, los salesianos habían venido para evangelizar territorios de infieles, pero también para atender a la creciente colectividad italiana.

En cambio, en la época de Massa los inmigrantes de inicios de siglo habían conformado una familia, y sus hijos ya eran argentinos. Metafóricamente expresado, la arquitectura argentina del período ecléctico que estaba en manos del italiano Vespignani, pasó a manos de un hijo de italianos, Massa, en la etapa siguiente, la sintética. De la Argentina de inmigrantes de Vespignani de inicios del siglo XX, se pasó a la Argentina de hijos de inmigrantes en la época de Massa.

DEL INMIGRANTE AL HIJO DE INMIGRANTE

La iglesia ya no competía por capturar a los italianos recién llegados, sino que a partir de los '30 tuvo como misión conformar un ciudadano orgulloso de su nacionalidad, y buscar contribuir a la homogeneización que pretendían las nuevas elites. No es casual que uno de los patrones de Massa, además del mayoritario patrón neorrománico, haya sido la estilística neocolonial tan vigente en su época en la arquitectura, con autores consagrados como Martín Noel, Paul Chambers, Louis Newbery Thomas y, más tardíamente, Alejandro Bustillo. La ideología de la época en ascenso era el nacionalismo en boca de intelectuales destacados como Ricardo Rojas, Leopoldo Lugones y, luego, los historiadores revisionistas del nacionalismo católico como los hermanos Irazusta.

DE LA INSTITUCIONALIDAD AL CULTO DE LA PERSONALIDAD

En la llamada era conservadora hubo personalismos políticos como el de Roca pero, en general, se respetaba (por lo menos formalmente), la institucionalidad lograda a partir de la consagración de la Constitución Nacional. Pero a partir del Yrigoyenismo y luego de las rupturas institucionales causadas por los golpes militares, surgió el culto de la personalidad del líder político de turno. A fines de los años '20, tal vez por influencia del fascismo europeo, afloró el llamado "culto de la personalidad" y despuntó el mesianismo político estimulado por los nuevos medios masivos de propaganda.

Si bien el culto a la personalidad es un concepto propio de los sistemas políticos autoritarios de la primera mitad del siglo XX (Kruschev, 1956; Arendt, 1971), el origen de su sistema de propalación puede encontrarse en el período tardoantiguo del Imperio Romano y en la Alta Edad Media, en donde la escultura de escala colosal en el primer caso y la arquitectura fortificada en el segundo, eran formas de representar el poder personalista de la autoridad de turno. El culto de la personalidad moderna refiere, fundamentalmente, a los líderes políticos que se presentan como única alternativa para salvaguardar a la Nación, encarnando los ideales de un nuevo sujeto político llamado "pueblo". En los años '20 surgía en Italia la figura de Benito Mussolini y, más tarde, de Hitler, con nuevos medios masivos de comunicación que se encargarían de propalar las imágenes de los líderes en ascenso. La radiofonía, el cine y, luego, la televisión, serían los canales adecuados para la proyección de ideologías.

En la Argentina, a partir de los años '30 comenzaron las movilizaciones de masas apoyadas por dichos medios masivos. Las figuras de los líderes de entonces fueron de un culto casi místico, como lo demostraron las recientes investigaciones de Finchelstein (2001, 2010) sobre el período de José Félix Uriburu.

En cuanto a la iglesia argentina, comenzó a surgir un culto de la personalidad cuyo protagonista, obviamente, sería el arzobispo de Buenos Aires, Santiago Copello, cuyas estrategias comunicacionales serán referidas en el apartado siguiente, “Cambios religiosos”, y que se adelantará una década al peronismo en las formas de promoción personalista.

DEL ENFRENTAMIENTO AL ESTADO A LA INTEGRACION AL ESTADO

Resumiendo, del enfrentamiento con el Estado en la etapa del neorrománico ecléctico, la Iglesia llegó a una alianza muy íntima y conveniente en la época del neorrománico sintético. Ya mencionamos las políticas públicas de la presidencia de Agustín P. Justo contribuyendo a la fundación de nuevos obispados y apoyando con entusiasmo las primeras movilizaciones masivas católicas en torno al XXXII Congreso Eucarístico Internacional de 1934. Comentamos asimismo el apoyo ideológico y también financiero de los sucesivos gobiernos de los años '40 surgidos de la constitución o del golpe militar de 1943. La arquitectura del período de Massa recibió el apoyo económico privado de numerosos miembros de la elite gobernante, pero también financiamiento por parte de oficinas como la Dirección General de Arquitectura, que en los '40 llegó a estar en manos de quien fuera su compañero de facultad y primer socio, Enrique Quincke.

DE LA APERTURA AL AISLAMIENTO

Otro núcleo temático para explorar fueron los cambios en la política exterior desde la Generación del '80 a la década de 1930. El Estado argentino implementó una política de acercamiento e intercambio activo con las potencias europeas desde fines del siglo XIX hasta la llegada de la Gran Guerra. Luego, con el arribo de Hipólito Yrigoyen al poder de la mano de la llamada Ley Sáenz Peña de 1912, los sucesivos gobiernos radicales y conservadores sostendrán una política de neutralidad con respecto a los contrincantes europeos, que devendrá en cierto aislamiento de posguerra en relación con los intercambios comerciales e incluso inmigratorios. Pareciera que la Argentina se hubiera acorazado frente a la nueva realidad de la “tormenta del mundo”, según el historiador Tulio Halperín Donghi.

Pasando al campo de la arquitectura, se puede observar cierta analogía con estos cambios ideológicos experimentados en el país, sin tomar en cuenta, por supuesto, matices y controversias de la época. No todos propiciaron la neutralidad y el aislamiento y son sabidas las contradicciones entre Yrigoyen y Alvear respecto a la neutralidad o empatía con los aliados en la primera guerra mundial o las diferentes visiones de Uriburu y Justo respecto a la posición de la Argentina frente a las potencias europeas de entreguerras.

Sin embargo, podemos observar en las iglesias del neorrománico ecléctico y en las del neorrománico sintético cierta analogía con los cambios ideológicos de apertura y aislamiento de la Nación.

En la época de Vespignani, el combate contra el enemigo estaba dado en el teatro de operaciones de la ciudad o la campiña, en donde el triunfo se daba en la captura de clientela potencial de creyentes recién llegados. Es por eso que la iglesia debía ser integradora, expresiva, de algún modo propaganda de fe y espectáculo vivo para atraer a los ciudadanos y convertirlos en parroquianos o feligreses. El caso del Colegio León XIII -proyectado por Vespignani y expresamente creado para competir contra la captura de estudiantes por parte del pastor metodista William C. Morris en la zona del arroyo Maldonado en Palermo-, es un ejemplo representativo. La diversidad y recarga decorativa, el templo convertido en lo que podríamos llamar “monumento parlante”, cumplía el rol proselitista equivalente al que hoy cumpliría un programa radiofónico o televisivo de orden confesional. En ese sentido se trataba de una iglesia extrovertida, abierta al público, que tenía que diferenciarse del entorno edilicio en la ciudad o llamar la atención a distancia si el templo estaba emplazado en un entorno rural.

En cambio, la iglesia católica en la década del '30 tenía una percepción hostil del mundo y de sus progresos, y cerrada a los cambios sociales y políticos, donde el Estado ya no era la competencia sino el aliado. En una época como la década de 1930 en la cual la iglesia y el Ejército Argentino se constituyeron en pilares fundacionales de la Nación católica, la analogía con la Alta Edad Media es evidente. Las iglesias de Carlos C. Massa se constituyeron en baluartes defensivos contra todo lo que fuera considerado enemigo de la Nación, misión que en el medioevo europeo cumplía la iglesia románica. Así lo expresa la especialista en arquitectura románica europea Margarita Torres Sevilla (2008, 72-73):

“Aunque la práctica medieval de fortificar iglesias se nos pueda antojar paradójica y contrapuesta a la expresión misma del templo como casa de Dios, el refugio de la esencia de la espiritualidad, frente a los castillos y torres propios de una sociedad civil de valores feudales basados en la práctica y el ejercicio de la guerra como profesión de una élite social a su frente, no es menos cierto que ambos conceptos, fortalezas e iglesias, caminan juntos en la literatura o la arquitectura de aquellos siglos tan frecuentemente relacionados que ciertas innovaciones técnicas, modelos estéticos o incluso patrones comunes delatan una relación existente y que no causan sorpresa a sus coetáneos.”

Parafraseando a Fray Luis de León (1527-1591), la “huida del mundanal ruido”³ estaba manifiesta en los edificios propiciados de Copello. En publicaciones de la época se hablaba de sus edificios como de un

“oasis, en donde libre del bullicio que aturde y de las preocupaciones que agitan, podamos orientarnos”.⁴

La iglesia románica altomedieval era entendida como un refugio para la oración frente a un entorno profano. El aislamiento lumínico y sonoro del edificio de gruesos muros y escasos vanos no sólo se entendía como una respuesta a la inseguridad de las zonas de frontera morisca, sino también como una defensa frente a un mundo exterior profano y sensual.

Hacia fines de la década del '30, la ciudad de Buenos Aires se acercaba a su punto más alto de concentración demográfica. La mayor parte de las iglesias construidas bajo la gestión de Copello se erigieron entre medianeras porque ya eran muy escasos los solares disponibles.

En una ciudad que se parecía cada vez más a un laberinto mecánico, la contaminación sonora del tránsito automotor, del tranviario y del autotransporte colectivo influyeron para buscar un espacio aislado y cerrado para la oración.

II) CAMBIOS RELIGIOSOS

DE LA AUTORIDAD TRANSNACIONAL (TURÍN) A LA AUTORIDAD NACIONAL (ARZOBISPADO)

En el terreno religioso se experimentaron cambios notables entre la etapa ecléctica y la sintética. Si las arquitecturas religiosas más destacadas del siglo XIX y principios del siglo XX surgieron de las congregaciones religiosas, desde fines de los años '20 el clero secular, apoyado por el Estado, será el promotor inmobiliario religioso más activo. En efecto, la mayoría de las iglesias del período ecléctico fueron gestadas en dependencia directa con oficinas situadas en Europa, donde la autoridad religiosa era transnacional. El caso de Ernesto Vespignani encuadra perfectamente con este esquema. La autoridad de Turín era la que decidía y autorizaba cualquier tipo de fundación educativa o proyecto religioso. Incluso muchas de las demoras en implementarse iniciativas surgían de las dificultades de comunicación de la época entre Turín y Almagro. Los casos de las

³ Del poema “Vida Retirada”, de Fray Luis de León (1527-1591).

⁴ Extracto del artículo “La Casa de Ejercicios Retiro Cardenal Copello como un Oasis en el Desierto”. (En: Don Bosco, periódico semanal. Edición especial Homenaje al Eminentísimo Cardenal Santiago Copello en sus Bodas de Plata episcopales. San Isidro, 25 de marzo de 1944.).

fundaciones de Salta, Córdoba o Tucumán, son sólo algunos ejemplos de las moras entre las decisiones de Europa y las necesidades argentinas.

A fines de la década del '20, el gran promotor de la construcción religiosa será Santiago Copello, primero en el obispado de La Plata a cargo de las obras de los seminarios e iglesias, y luego en el arzobispado de Buenos Aires, como obispo auxiliar en 1928 y, a partir de 1932, como arzobispo.

DE LA ITALIANIDAD A LA ARGENTINIDAD

Evidentemente, las crecientes masas de inmigrantes, mayoritariamente italianos, produjeron cambios irreversibles en la sociedad argentina de fines del siglo XIX. Esos cambios culturales incluyeron una impronta lingüística que dejó su marca para siempre en el habla de los argentinos, pero también en otros campos como la gastronomía, el teatro y la literatura. Y la arquitectura ilustrada y popular no podía quedar al margen de esta italianización de la cultura. Así como los grandes edificios de Estado fueron mayoritariamente diseñados y decorados por italianos, también lo fueron las viviendas populares y de clases medias en ascenso. Las iglesias -ya de jerarquía episcopal o de modesta influencia barrial-, también fueron diseñadas, ejecutadas y decoradas por arquitectos, albañiles, artesanos frentistas y pintores italianos. En general, son las iglesias que corresponden al período del neorrománico ecléctico, caracterizadas por la variedad ornamental y tipológica, y que la historiografía -en forma inadecuada- etiquetó bajo el paraguas demasiado ambiguo de "iglesias italianizantes".

Pero a medida que avanzaban las primeras década del siglo XX, lo que en principio se vio como una saludable cosmopolitización de la cultura argentina, comenzó a ser visto como una amenaza a la búsqueda de una identidad nacional que, según se decía, hundía sus verdaderas raíces en la América Hispana y en la madre patria española. En la época del neorrománico sintético surgieron tendencias complementarias al neomedievalismo, como lo fueron las iglesias de estilo neocolonial; las citamos aquí porque fueron los templos de estas estéticas el vínculo más evidente con las corrientes nacionalistas que emergieron en la Argentina de los '30 y que confrontaban con la Argentina liberal y cosmopolita del período anterior. Por otra parte, el neocolonial fue también un recurso estilístico muy frecuentado por Carlos C. Massa, junto a su preponderante neorrománico.

DEL CLERO REGULAR AL CLERO SECULAR

Las iglesias más representativas del neorrománico ecléctico devinieron de proyectos surgidos de diferentes congregaciones religiosas, puesto que el clero

regular fue el sector que se mantuvo siempre mucho más activo y poblado en comparación con el clero secular nativo de cada diócesis. En efecto, las congregaciones religiosas se mantuvieron muy laboriosas en el campo educativo y formativo de sacerdotes desde la época de dominación española y durante todo el siglo XIX y principios del XX. Los intentos de los obispados de crear sus propios seminarios conciliares solían fracasar por falta de recursos o de formadores e ingresantes. En Tucumán, por ejemplo, el obispo había dispuesto, ya a principios de siglo XVIII, que los sacerdotes se formaran en el convento de los dominicos; en Córdoba, en esa misma época, la formación del clero estuvo a cargo de jesuitas (hasta su expulsión), y luego de los franciscanos. En Buenos Aires, ya desde el siglo XVII el obispo tuvo que pedir el auxilio de los jesuitas debido a la escasez de recursos económicos y humanos hasta la tardía y errática creación del seminario a cargo de la diócesis, en el siglo siguiente. Aunque como señala Zuretti (1972,75),

“la existencia del seminario de Buenos Aires resultó más nominal que real pues su actividad no sólo fue intermitente sino lánguida y diluida”.

Luego de la consagración de la Constitución Nacional de 1853, si bien hubo intenciones de crear seminarios diocesanos, nada se logró. El seminario de Buenos Aires quedará entonces a cargo de los jesuitas en 1856, aunque también desde mediados de siglo XIX se solía enviar con mucho esfuerzo a los aspirantes al sacerdocio al colegio Pio Latino Americano abierto en Roma en 1858. Las presidencias de Mitre y Sarmiento vieron la necesidad de la formación del clero secular, pero los intentos terminaron indefectiblemente a cargo de congregaciones religiosas. Fue así que la fundación del Seminario Conciliar de Buenos Aires en 1865 fue devuelto a los jesuitas en 1874, quienes lo dirigieron hasta 1960.

El Seminario de Paraná, autorizado en 1874 por Sarmiento, tuvo una subsistencia errática debido a los ataques de las cámaras legislativas que buscaban la supresión de provisión financiera. En Salta y Cuyo, los seminarios corrieron igual suerte durante el siglo XIX, quedando a cargo de congregaciones como los del Verbo Divino y de los Lazaristas, respectivamente. Recién en la década de 1930, con el apoyo decidido de los sucesivos gobiernos nacionales, los seminarios seculares tomarán fuerza, siendo el mismo Copello uno de los gestores de los seminarios Mayor y Menor de La Plata, ambos diseñados por Massa y, años más tarde, de la ampliación del seminario de Buenos Aires.

En fin, así como durante el período del neorrománico ecléctico los arquitectos solían ser de origen italiano, el clero también era mayoritariamente extranjero o estuvo formado por sacerdotes de congregaciones venidas de Europa. En cambio, en la etapa de la historia de la arquitectura religiosa de predominio del neorrománico sintético, el clero había comenzado a formarse en la Argentina por

eclesiásticos asimismo nacionales. La arquitectura religiosa también era diseñada por argentinos formados en la Escuela de Arquitectura, cuyo ejemplo más representativo es el de Massa.

DE LA NOSTALGIA A LA IDENTIDAD NACIONAL

Si la población argentina y, por supuesto, su clero regular y secular, estaban integrados mayoritariamente por italianos, era previsible que los sentimientos de nostalgia por los orígenes apareciera tanto como un sentimiento individual como un emergente estético colectivo. La nostalgia de Italia se manifestará en las permanentes referencias iconográficas a la arquitectura de los orígenes en la apariencia de las iglesias neorrománicas eclécticas y también en su decoración escultórica, pictórica y mobiliaria. La inmigración italiana de arquitectos pero también de escultores, pintores, artesanos, carpinteros, escenógrafos y decoradores de todo tipo de mobiliario, disminuyó a medida que avanzaron las primeras décadas del siglo XX, hasta cesar totalmente con el estallido de la primera guerra mundial. En los años '30, los arquitectos que actuaban eran mayoritariamente hijos de inmigrantes pero argentinos que habían sido formados en la Escuela de Arquitectura fundada en 1901. Ya mencionamos la necesidad de búsqueda de una identidad nacional, tendencia que no estuvo presente sólo en el campo discursivo de la clase política, en los manuales y programas educativos, sino también en la arquitectura, con ejemplos evidentes como el estilo neocolonial.

La formación de un clero diocesano a partir de fines de la década de 1920 y la alianza con el Estado nacional como entidad protectora en la década siguiente y no ya como adversaria, fue conformando una unión corporativa sólida que buscaba también constituir una imagen de fortaleza luego de un siglo como el XIX, de debilidad de lazos y errático trajinar. La arquitectura del neorrománico sintético presentará una homogeneidad estilística que se constituirá como una sólida imagen marcaría de la iglesia católica.

Aquí podemos hacer una comparación metafórica entre la arquitectura altomedieval hispánica con nuestro medio. Así como la homogeneidad del románico lombardo catalán del período de Sancho Ramírez en Aragón le dio una fuerte identidad política a su monarquía en el siglo XI, en el período del Cardenal Copello la homogeneidad de sus edificios religiosos le dio una fuerte identidad corporativa a la iglesia católica.

La uniformidad de los edificios estatales de los años '30 y '40 coincidían con la misma tendencia en las parroquias de Copello. Iglesia y Estado estaban en sintonía ideológica y estética con la nueva alianza establecida luego de las desavenencias del período Independentista y de la Generación del '80.

Si bien es cierto que con anterioridad algunas congregaciones religiosas europeas llegadas tardíamente a nuestro país también utilizaron a la arquitectura como forma de identidad corporativa, como por ejemplo la arquitectura salesiana de Vespignani ya analizada, la homogeneización nunca fue tan marcada, llegando a una monotonía análoga en edificios religiosos y estatales (Ortiz, 1999). La arquitectura neorrománica del período del Cardenal Copello es aún hoy fácilmente identificable, incluso en el caótico e indeterminado entorno urbano actual.

DEL CULTO DE DON BOSCO AL CULTO DE COPELLO

Cada congregación que desembarcaba en el Río de la Plata traía su carpeta con su propio panteón de santos preferidos que, en general, se trataba de fundadores de cada orden y referentes significativos del desarrollo de la misma. En las iglesias de la etapa del neorrománico ecléctico, los espacios principales del templo y los altares privilegiados estaban reservados al santoral propio de cada congregación. Es así que en las iglesias escolapias se honra a San José de Calasanz y a San Pompilio María Pirroti; en las iglesias jesuitas a San Ignacio de Loyola y a San Francisco Javier y, en el caso de las iglesias salesianas de Vespignani, a Don Bosco, San Francisco de Sales y a varios venerables, beatos y santos salidos de las aulas de la congregación. Las iglesias salesianas además se uniforman en cuanto a la advocación, casi todas dedicadas a María Auxiliadora.

En las iglesias de la arquidiócesis de Buenos Aires diseñadas en forma seriada por Carlos Massa, no hay un criterio uniforme de a qué santo honrar, sino un elenco amplio de virtuosos desplegados en todas las iglesias barriales. Sin embargo, el culto a una personalidad en aquellos años aún viva, está presente en una profusa iconografía en otros espacios del templo, que más que mostrar la imagen de un cristo pantocrátor o de un santo fundador, nos muestra una simbología que evoca inevitablemente la omnipresencia de Santiago Copello.

Diversos fueron los formatos iconográficos adoptados para la difusión propagandística del Cardenal Copello, como la heráldica eclesiástica, los vitrales, la prensa católica ilustrada o las medallas. Las revistas diocesanas y congregacionales se ocuparon de felicitar y homenajear a Copello en cada etapa de su carrera eclesiástica. Eran frecuentes amplios artículos e incluso notas de tapa de revistas con su imagen fotográfica. Basten los ejemplos de dos congregaciones diferentes. El primero es la revista "Horizontes Calasancios", de la orden de padres escolapios que, en su número del 30 de octubre de 1952, dedica la tapa a la imagen del arzobispo con el subtítulo:

“Horizontes calasancios se une cordialmente al Jubileo Sacerdotal del Emmo. Y
 Revmo. Señor Cardenal Dr. SANTIAGO LUIS COPELLO
 Primado de la Argentina.”

El otro ejemplo es el de una revista salesiana a la cual hemos citado varias veces por su apasionada apología del Cardenal y por el seguimiento detallado de su obra episcopal. La cita corresponde a un artículo de Juan Antonio Bordieu, quien fuera miembro de los Cursos de Cultura Católica en los años '30 y, años más tarde, uno de los fundadores de la Universidad Católica Argentina:

“El padre de familia no ambiciona regalos; él ya no se divierte con los juguetes, y quien quiera halagar su corazón no hallará mejor modo que obsequiando a sus hijos. El Cardenal de los argentinos también es padre, y por eso ha pensado lo mismo. ¿Para qué quiere él joyas como las que usa el mundo? Ningún diamante brillará tanto como el Principado que se le ha conferido en el Reino de Cristo.”⁵

Además del formato gráfico, ya convivían en la época otras formas de culto de la personalidad. En los años '30 todavía tenía auge la medallística, que mostró numerosas versiones con la efigie del prelado.

Copello se sirvió además de los recursos propios de la época que parecían adelantarse a la parafernalia propagandística que luego traería el peronismo: revistas extraordinarias sin frecuencia determinada, folletos y multitud de impresos de emblemas, escudos y efigies. En efecto, como ya hemos visto, en algunos de sus templos se exhiben vitrales con su figura de cuerpo entero en las diversas investiduras según la etapa de su carrera, y en todos sus edificios se ocupó de exhibir en las partes más visibles de la fachada su escudo episcopal y la misma cruz celta en la cumbrera de la cubierta. En el interior de las iglesias también suelen estar exhibidos en la entrada a la nave principal diversos tipos de placas y plaquetas conmemorativas que recuerdan la acción de Copello para la erección de la parroquia correspondiente.

III) CAMBIOS ESTÉTICOS

DE LA ESCALA NACIONAL A LA ESCALA BARRIAL

Las iglesias más destacadas del neogótico del siglo XIX y del neorrománico ecléctico de principios del siglo XX fueron concebidas como monumentos de escala nacional. Los ejemplos paradigmáticos del neogótico son la basílica de

⁵ Bourdieu, Juan Antonio. “El Cardenal y los pobres”. (En Revista “Homenaje Al Eminentísimo Cardenal Copello en sus Bodas de Plata episcopales. Semanario Parroquial”. Buenos Aires. 1944.).

Luján o las catedrales de La Plata o San Isidro. En el caso del posterior período neorrománico ecléctico, la basílica de San Carlos y María Auxiliadora de Almagro son los modelos, aunque recorriendo el interior podemos encontrar varias iglesias que trascienden la influencia estética de su región. Entre otras se destacan las basílicas de Colonia Vignaud en Córdoba y Rodeo del Medio en Mendoza.

En cambio, en las iglesias de Massa diseminadas por la ciudad de Buenos Aires, la escala y la influencia es barrial. Salvo la basílica de San Nicolás de Bari -que constituye una excepción porque es la única ubicada en el Centro y además es la única parroquia que en realidad no fue creada por Erección Canónica sino que se trató de un traslado-, ninguna de la colección de iglesias restantes de Massa distribuidas por los barrios tiene la categoría de Basílica Menor conferida por el Sumo Pontífice para jerarquizar un templo que trasciende su influencia local.

Así como el románico lombardo catalán se distribuye en remotas y aisladas zonas rurales del Valle de Boi-Tahull en Cataluña y en despobladas zonas montañosas de Aragón, las iglesias de Massa se dispersaron en su gran mayoría en zonas de barrios periféricos de la Capital Federal, de baja densidad demográfica.

Así como las iglesias rurales de la Alta Edad Media le daban una identidad al vasallaje disperso a su alrededor, las parroquias de Copello le dieron una cohesión a barrios periféricos que aún no poseían ninguna edificación de jerarquía que pudiera nuclear a los vecinos en torno a una identidad propia.

En la Alta Edad Media:

“La protección de las gentes correspondía en su función esencial a la realeza y, por delegación de la misma, a la nobleza a su servicio. Pero, ¿qué sucedía con aquellas poblaciones menores alejadas de un punto fortificado, coordinado y bien defendido? Casi todas ellas buscaban el amparo de la Iglesia, templo de fe y refugio ante una amenaza, y es en este momento cuando surge un nuevo concepto de edificio eclesiástico y su entorno inmediato en aquellos emplazamientos hostigados por la fuerza de las armas.” (Torres Sevilla, 2008, 72).

En las época del neorrománico sintético de Massa, la iglesia brindaba una protección, por lo menos simbólica, y una identidad al caserío disperso en los barrios en gestación. Esta nítida diferenciación de la parroquia neomedieval de Massa de cada barrio respecto al resto de las construcciones civiles dispersas, se perderá años más tarde con la llegada de las vanguardias a la arquitectura religiosa en la segunda mitad del siglo XX, de la mano de las reformas posconciliares.

A partir de los años '60, la identidad de la iglesia de cada barrio se desdibujará en el entorno circundante. En numerosos casos, en el afán de acercar la iglesia a la "gente" el templo parroquial, se confundirá con los edificios del entorno e incluso se fundirá entre las medianeras de las casas de departamentos. Tal es el caso de los templos parroquiales de San Cayetano y San Martín de Porres, en el barrio de Belgrano, a manera de ejemplo entre muchos otros.

DE LA IGLESIA RURAL A LA IGLESIA SUBURBANA DE LAS FRONTERAS AL INDIO A LA FRONTERA DE LA CIUDAD

El elenco de iglesias de Vespignani se inició en la ciudad de Buenos Aires con la basílica de Almagro en los suburbios de Buenos Aires, pero luego las obras se fueron irradiando hacia los confines del país, incluso en áreas de frontera con el indio o en lugares que recién se estaban incorporando al mercado productivo agropecuario. Los mejores ejemplos son las iglesias de la Patagonia y de Colonia Vignaud, y las capillas de colonias agrícolas en el territorio nacional de La Pampa. La serie de parroquias de Massa, en cambio, se fueron distribuyendo en las fronteras de la ciudad como si la Iglesia católica hubiera querido llegar primero, incluso antes que otras instituciones barriales como clubes de fomento o comités, para dejar su influencia precediendo a las demás.

DE LA IGLESIA PALACIO A LA IGLESIA FORTALEZA

Las iglesias de Vespignani pretendieron ser estandartes, monumentos, palacios de la Virgen cuyo homenaje se hacía a la advocación de María Auxiliadora. Las mismas debían mostrar la impronta salesiana en un contexto que la congregación pensó hostil frente a la presencia (real o imaginaria) de enemigos como la masonería, el protestantismo, el laicismo y el liberalismo. En la Italia medieval y del Renacimiento, la iglesia también era un acto de ostentación, un *palazzo* lujoso como lo recuerda Pijoán cuando evoca las grandes catedrales de la Toscana y de Umbría:

“De la de Orvieto, Venturi dice que parece un inmenso *carroccio*, que era un carro con el emblema de la república, que se llevaba en las expediciones guerreras. Se peleaba para defender el *carroccio*, y mientras éste no caía en poder del enemigo, no se consideraba perdida la batalla. La catedral, con su fachada, es un *carroccio* municipal que en Siena adquiere aspecto de fiesta y triunfo.” (Pijoán, 1961, XIII, 47).

En la época de Massa, en cambio, la Iglesia se diseñaba como una fortaleza que debía brindar protección y seguridad a los feligreses de los males del tiempo. Desde que el cristianismo comenzó su expansión en el bajo imperio romano, la

arquitectura religiosa cumplió un doble cometido. Por un lado, el edificio debía ofrecer un espacio adecuado para el desarrollo litúrgico comunitario, y por otro debía ofrecer protección al feligrés frente a un entorno hostil.

El uso poliorcético y las estructuras religiosas atípicas románicas fueron expuestas en detalle por autores como Margarita Torres Sevilla, Gerardo Boto Varela, Artemio M. Martínez Tejera y Carlos Martínez Álava, entre otros, en el “IX Curso de Iniciación al Románico” que se reunió en Aguilar de Campo, provincia de Palencia, España, en los meses de abril y agosto de 2008.⁶

La poliorcética era una especialidad militar de la antigüedad romana y medieval que consistía en el arte de sitiar y tomar plazas fuertes o bien protegerse de esa amenaza. Etimológicamente deviene de *pólis*, ciudad, *ercos*, cerco.

Margarita Torres Sevilla (2008), investigadora de la Universidad de León, identificó una tipología edilicia de iglesias que cumplieron una doble funcionalidad: la litúrgica y la de protección frente a amenazas militares. En los siglos IX y X, en la península ibérica la protección militar al vasallo correspondía a la nobleza por delegación de la autoridad real o imperial, pero en zonas rurales a esta función la cumplieron determinados templos ante la ausencia del poder feudal.

Estas iglesias-fortalezas se ubicaron en zonas de frontera o “marcas”, rastreándose como precedentes las torres-refugios cenobíticas denominadas *Belfries* o *Cloctech*, difundidas por ejemplo en Irlanda, correspondientes a una etapa pre-románica y edificadas como protección frente a las constantes incursiones vikingas.

Las iglesias-fortalezas también se erigieron en zonas como el Languedoc francés como defensa frente a los sarracenos, en Transilvania como protección frente al avance mogol, y en zonas de marcas de la península Ibérica frente al avance islámico. Algunas de las características comunes a estos templos ubicados en zonas muy diversas como las mencionadas, era que estaban ubicados en zonas rurales o de frontera, ya sea por contracción o expansión cristiana. Tenían muros sólidos, escasos aventanamientos y una torre fortificada con triple función de

⁶Algunas de las ponencias de interés para nuestra tesis fueron: MARTÍNEZ ÁLAVA, Carlos J.: “Los espacios subterráneos: la función tectónica y litúrgica de las criptas románicas”; TORRES SEVILLA, Margarita: “La iglesia románica como baluarte defensivo”; BOTO VARELA, Gerardo: “Capillas en alto y cámaras elevadas en templos románicos hispanos: morfologías, usos litúrgicos y prácticas culturales”. MARTÍNEZ TEJERA, Artemio M.: “El pórtico románico: origen y funcionalidad de un espacio arquitectónico intermedio de la edilicia medieval hispana (atrium/porticus/ vestibulum).” (En: HUERTA HUERTA, Pedro Luis, coordinador. “Espacios y estructuras singulares del edificio románico.” Fundación Santa María la Real. Aguilar de Campoo, 2008).

campanario, vigía y refugio. Actualmente, en Europa el debate sobre la arquitectura religiosa románica encastillada abarca diversos aspectos, que incluyen el entorno urbano, el contexto político y militar y los usos litúrgicos atípicos. Del mismo modo, las iglesias encastilladas de Massa cumplieron un papel simbólico de vigías de la cristiandad en nuevas barriadas huérfanas de pastores y vulnerables frente al enemigo socialista, materialista o protestante.

DE LA CALIDAD A LA CANTIDAD

De las suntuosas iglesias de Vespignani a las sencillas iglesias de Massa, hubo una marcada reducción de costos, tanto en materia de superficie cubierta y de ornamentación como de materiales utilizados. El método de patrones básicos de Massa le permitió construir cerca de 50 templos con una inédita economía de recursos. Prácticamente con los mismos planos se erigieron series de templos con leves variaciones acordes con las necesidades funcionales de cada caso. La ornamentación sintética, la iconoclastia de imágenes y la estructura de caja racionalista, ofrecía la posibilidad de construir en forma rápida, económica y con una fuerte identidad religiosa.

Como expresáramos, la gestión administrativa que permitió financiar los cuantiosos edificios religiosos analizados fue llevada a cabo por la Liga Cooperadora del Culto Católico, dependiente del arzobispo Copello. La entidad fue fundada en 1926,

“basándose en el canon 1496 del código de derecho canónico, en que se afirma el derecho de la iglesia ‘a exigir de los fieles los recursos necesarios para el culto divino y otros fines que les son propios’”.⁷

A causa de los incendios de los archivos eclesiásticos de la curia en la noche del 16 de Junio de 1955, no disponemos de registros contables para respaldar esta aseveración. Pero sí se podría realizar un peritaje de expertos en presupuestos para comparar el costo estimado de la arquitectura religiosa de la etapa copelliana con las etapas previas, pero es una cuestión que excede el marco de esta investigación.

⁷ cfr. artículo: “El celo del pastor ha hecho de la Liga Cooperadora del Culto Católico un factor eficiente para la prodigiosa multiplicación de los templos.” (En: Revista “Homenaje al Eminentísimo Cardenal Copello en sus Bodas de Plata episcopales”. Don Bosco. Periódico semanal. San Isidro. Sábado 25 de marzo de 1944.).

DEL NATURALISMO A LA ABSTRACCIÓN

La renovación litúrgica y las vanguardias arquitectónicas de principios de siglo produjeron una simbiosis entre el lenguaje funcionalista y el románico en la Europa de entreguerras.

La economía de imagen, la simplificación y geometrización de las formas del románico tanto en arquitectura como en escultura, fueron rescatados como aspectos positivos por los nuevos arquitectos del racionalismo y por los escultores de las primeras vanguardias. Dice Pijoán, (1944, 67):

“En realidad, el estilo lombardo de decoración podría hoy calificarse de abstracto: está, con respecto a la manera clásica de decoración, como el arte cubista con respecto al arte naturalista.”

El lenguaje abstracto, no naturalista y geométrico del románico fue ideal para la construcción de iglesias del período de Massa; por un lado abarataba costos y permitía construir en serie una mayor cantidad de edificios (y más rápidamente), y por otro estaba acorde con la mentalidad no sensual, abstracta y antinaturalista de la visión de Copello.

DEL CRISTO MISERICORDIOSO AL PANTOCRATOR

En la fachada de la basílica de San Carlos y María Auxiliadora de Almagro se muestra un grupo escultórico con la imagen del Sagrado Corazón de Jesús diseñada por el escultor preferido de Vespignani, Quintino Piana. Landoni (2010) y otras publicaciones de divulgación como *Wikipedia*, asocian la figura de Jesús al Cristo Pantocrátor bizantino o románico situado en la mandorla del tímpano del acceso a las iglesias de aquellos períodos.

En realidad, se trata de una imagen naturalista y misericordiosa de Cristo conforme a una estética clasicista, más que hierática como en el período bizantino o románico. La obra hunde sus raíces en la estatuaria gótica donde se comienza a gestar un tratamiento de la anatomía y de la figura humana que inspirará bondad y compasión más que autoridad. Además, como en el gótico, la obra de Piana no es totalmente independiente del edificio sino que está apoyado en él formando parte de uno de los espacios más visibles del frente, sobresaliendo del gablete de la puerta de acceso. A diferencia del período gótico en donde las iglesias solían ofrecer una profusión de imágenes escultóricas, en las iglesias de Vespignani suele haber una estética muy recargada de recursos ornamentales pero con pocas imágenes escultóricas. Estas imágenes, más que remitir a un período de hieratismo altomedieval, nos llevan al naturalismo gótico que precedió al renacimiento. En cambio, en las obras de Massa prácticamente no hay esculturas

más allá de los relieves ubicados en el tímpano de acceso al estilo románico, y que suelen ser de fabricación casi industrial y no de autor.

CAP.15 CONCLUSIÓN: LA ARQUITECTURA RELIGIOSA ARGENTINA EMERGENTE DE LA DIVERSIDAD A LA UNIFORMIDAD IDEOLÓGICA (1900-1948)

Recordemos nuestra hipótesis inicial:

“La arquitectura religiosa argentina de la primera mitad del siglo XX transitó un camino que la llevó desde la diversidad a la uniformidad estética, emergente de cambios ideológicos operados en la sociedad y el Estado argentinos.”

Como hemos detallado en la Parte II de esta investigación, las fuentes estilísticas de Ernesto Vespignani fueron variadas; en ellas predominan tendencias románicas mixturadas con elementos goticistas, bizantinos, clásicos y barrocos. Además de los recursos historicistas, Vespignani muestra estéticas de cierta ambición experimental que provienen de la moda italiana de fines del siglo XIX como el estilo *Liberty* o *Floreale*. En Vespignani, la inquietud por la innovación no se limita a lo decorativo, sino que sus obras muestran también la audacia tecnológica de la arquitectura industrial italiana recibida por influencia de sus maestros, Alessandro Antonelli y Crescentino Caselli, de importancia decisiva en el norte de Italia. Este conjunto de tendencias implícitas en la obra de Vespignani produjo un elenco de iglesias de gran variedad formal pero con rasgos en común que lo identifican como autor.

La tríada de basílicas porteñas más importantes que proyectó -las basílicas de María Auxiliadora (y San Carlos), del Santísimo Sacramento y de Nuestra Señora de Buenos Aires- muestran, cada una, formas muy diversas entre sí. Mientras que la primera tiene raíces goticistas, bizantinas y románicas italianas, la segunda tiene fuentes francesas que Vespignani adoptó de un proyecto anterior de otros autores y que transformó en un diseño propio; la tercera mencionada, en cambio, es una adaptación y ampliación de una iglesia barrial de Turín proyectada por el conde Carlo Ceppi mientras Vespignani se formaba en el Piamonte.

Con respecto a sus principales obras del interior argentino sucede lo mismo: las basílicas de María Auxiliadora y de Colonia Vignaud en la provincia de Córdoba y la catedral de Viedma en la hoy provincia de Río Negro, también muestran notorias diferencias en sus fuentes estilísticas: la María Auxiliadora de Córdoba se inspiró en la basílica homónima de Liubliana, Eslovenia, de un modernista como Mario Ceradini; la de Colonia Vignaud toma en cuenta fuentes francesas e italianas, y la de Viedma es marcadamente neoclásica porque se trató de reconstruir un proyecto anterior que no era de su autoría. Las tres son iglesias

muy diferentes pero tienen en común la solidez estructural, la planta basilical y el uso del ladrillo a la manera del románico lombardo con una estética de la rusticidad bizantina tomada de sus orígenes romañolos.

En efecto, las iglesias de Vespignani muestran fuentes estilísticas muy diversas pero que dejan ver ciertas marcas de autor comunes que las identifican y que también conformaron la imagen marcara de la congregación salesiana. En la mayoría de las iglesias de Vespignani se deja ver una base estilística subyacente que es románica con rasgos específicos tomados de sus orígenes romañolos y de su formación lombarda y piemontesa. El ladrillo es el factor común en las regiones mencionadas ya que conforman la llanura padana donde hay escasez de piedra y abundancia de arcilla.

Ciertamente que esta tendencia a la variedad no era privativa de Vespignani; era la característica habitual en la arquitectura religiosa de su época, a tal punto que el concepto que mejor identifica a las iglesias de este período es el de “baile de máscaras” expresado por Nikolaus Pevsner. Otros autores de la misma época como Alejandro Christophersen, Juan Bautista Arnaldi y Juan Antonio Buschiazzo también fueron eclécticos y tomaron al románico como fuente estilística habitual para combinarla con rasgos provenientes de otros períodos del pasado aunque no necesariamente tomando como factor común el románico manifiesto en la llanura padana como fue el caso de Vespignani.

En esta tesis hemos conformado el concepto de neorrománico ecléctico para designar esta etapa significativa en el campo de la arquitectura religiosa argentina que se dio a principios del siglo XX y de la que participaron la mayoría de los autores de la época y que tuvo a Vespignani como principal referente tanto por la cantidad de obras ejecutadas como por el impacto que produjeron en cada una de las localidades en donde fueron erigidas. Los otros autores del período produjeron obras religiosas neorrománicas eclécticas aunque ningún autor concentró la cantidad de obras producidas por Vespignani ni tampoco se les puede atribuir una estilística específica en la tipología religiosa. Sin embargo, es común a todos los autores el neorrománico ecléctico como emergente ideológico del variado aluvión inmigratorio europeo, predominantemente italiano, que desembarcó en el Río de la Plata.

Las iglesias neorrománicas eclécticas revelan en su conjunto a una sociedad multicultural en construcción que tuvo como usina cultural estéticas italianas y francesas trasplantadas a América, y que tuvo como protagonistas una corriente inmigratoria mayormente italiana. De allí que las fuentes estilísticas principales sean italianas y francesas como lo fueron los orígenes formativos de los arquitectos más destacados del período. En Vespignani, la carga genética italiana

fue el *passepartout* estilístico predominante que recibió como complemento influencias, en menor medida, de fuentes francesas.

En cambio, en las obras de Carlos Ciríaco Massa las fuentes estilísticas son menos variadas y más nítidas de identificar. La referencia al románico lombardo catalán, especialmente en una de las series de sus iglesias, es tan evidente como así también lo es la inspiración en estéticas promovidas por Camilo Boito desde la Academia de Brera, donde el románico temprano fue hegemonizando el escenario de las iglesias de inicios del siglo XX en Italia. En la Argentina, las manifestaciones arquitectónicas se comenzaron a dar a partir de fines de la década de 1920 llegando a su auge a mediados del decenio siguiente.

Ya hemos expuesto cómo el románico lombardo catalán fue una de las principales fuentes estilísticas de las obras de Massa y también nos referimos lateralmente a algunas obras edificadas en Italia en su etapa formativa y que fueron representativas para los argentinos, como la Iglesia Nacional Argentina en Roma construida a lo largo de la década de 1920 con similar estética.

También detallamos cómo mediante el uso de patrones Massa reprodujo iglesias con una obvia tendencia a la uniformación. Esta tendencia ya se había dado como característica muy notoria en las áreas de Cataluña y Aragón, donde el románico lombardo catalán floreció en el período del rey aragonés Sancho Ramírez (1043-1094), quien también utilizó como modelo un edificio religioso, la Catedral de San Pedro de Jaca, y difundió el módulo de su portada en diversas iglesias de sus dominios para fortalecer la imagen de su poder político. (García Omedes, 2010).

Además, Massa produjo numerosas iglesias con patrones inspirados en modelos hispánicos tales como sus prolíficas series de iglesias que denominamos “neocoloniales” y “neorrománicas calchaquí”. Ambas colecciones de iglesias participan de una tendencia generalizada en la época producto de un auge de ideas nacionalistas que indagaban en el pasado colonial hispánicos en el afán de “recuperar” una identidad nacional que se consideraba perdida por la invasión cosmopolita de la etapa anterior. Tanto sus iglesias neorrománicas como las de raíz hispana de Massa tuvieron en común un espacio interior basilical románico con plantas casi idénticas y homogéneas.

Como explicitamos en el capítulo 10 de la Parte II dedicada a Massa, esta tendencia a homogeneizar era muy propia de la arquitectura de Estado en casi todos los regímenes europeos en vigencia en la década de 1930. Tanto los regímenes totalitarios (Alemania, Italia, Unión Soviética y luego España y Portugal), como los sistemas republicanos de entonces (Francia, Inglaterra, Estados Unidos, Argentina), uniformaron la arquitectura con el afán de mostrar un

Estado fuerte y protector. Bruno Zevi (1954), hace hincapié en esta cuestión cuando pone de relieve que la crisis del racionalismo produjo una reacción clasicista monumental inclusive en democracias liberales como Francia.

En la arquitectura civil europea, la uniformización se dio a través de un lenguaje neoclásico muy recargado (Unión Soviética) o muy simplificado (Alemania) o, directamente, a través de propuestas racionalistas más depuradas (Italia). En el medio religioso, en cambio, se tendía a construir iglesias con muros poderosos, cerrados y gruesos, emulando el románico. Cabe aclarar que, sin embargo, tanto las instituciones católicas como las protestantes fueron refractarias a los totalitarismos europeos, excepción hecha de épocas en donde la iglesia tuvo que establecer acuerdos de conveniencia como, por ejemplo, el concordato con Mussolini conocido como los Pactos de Letrán de 1929.

Un creciente número de destacados arquitectos europeos comenzó a renovar la arquitectura religiosa basándose en algunas premisas tipológicas ya presentes en el románico. En nuestro medio, hemos señalado al neorrománico sintético con un trasfondo ideológico reaccionario a los cambios de costumbres, pero por otro lado, también como una postura estética de transición hacia lo que algunas décadas después, afloraría como arquitectura religiosa de vanguardia. Es así que los edificios religiosos de Massa se oponían al mundo profano de la época, como bien lo señala un colaborador de Copello al reseñar sus obras arquitectónicas:

“No son simplemente nuevas iglesias para la comodidad de los fieles. ¡No! Quien tal piense, achica en extremo la inmensa magnitud de la obra del Emmo. Sr. Cardenal Primado.

Una avalancha de paganismo, de materialismo, de corrupción, atentaba contra la vida misma de la Nación. Los enemigos de la argentinidad estaban minando el alma misma de la Patria. Y el Emmo. Sr. Cardenal Primado, en gesta histórica, sale, valiente, contra los enemigos de Dios y de la Patria y siembra, materialmente siembra la ciudad de Buenos Aires, de cruces parroquiales que, como las huestes de nuestros invencibles guerreros de la independencia, oponen férreas barreras al avance solapado de nuestros enemigos. De los enemigos de nuestra fe, de nuestra Iglesia, de nuestra argentinidad. Tal el profundo sentido de la creación de las nuevas parroquias de la Arquidiócesis de Buenos Aires.” (García de Loydi, 1944).

La uniformación se expresa también en el espacio interior de las iglesias de Massa, común a todos los patrones descriptos. Las plantas de las construcciones

religiosas del románico de la Alta Edad Media denotaban una concepción del poder vertical y fuertemente jerarquizado. La presencia de un marcado ábside en la planta basilical fue común a todos sus patrones de iglesias y fue una reminiscencia de la arquitectura romana antigua, la cual mostraba el poder del príncipe en toda su plenitud y es con este carácter que la iglesia lo adopta para propalar la autoridad divina de Cristo.

Respecto de la importancia del ábside en la planta basilical romana y románica, expresan los investigadores españoles María Cruz Villalón y Enrique Cerrillo Martín de Cáceres:

“La validez de este símbolo se comprueba en la repetición de esquemas en otros niveles de la jerarquía administrativa o religiosa, que incluso trasciende a la esfera privada, siempre denotando una idea de superioridad fundamentada en la autoridad o el concepto de lo sagrado. El ábside, o una representación del mismo, constituye habitualmente el lugar del magistrado en la basílica, el padre de familia en su propia vivienda, o conforma el espacio de los *lararios*⁸ privados. Esta tradición justifica la elección de este elemento para dar forma al espacio más significativo de la arquitectura religiosa cristiana.” (Villalón y Cerrillo Martín de Cáceres, 1989).

En todas las iglesias de Carlos Ciríaco Massa, independientemente del patrón tomado para clonar, así sea neorrománico, así sea neocolonial, se presenta una planta basilical profunda con un marcado ábside detrás del presbiterio. En la concepción del poder del Cardenal Copello apreciamos una fuerte jerarquización vertical, evidente tanto en el culto a su personalidad omnipresente como en la configuración de los espacios interiores de las parroquias que auspició.

El neorrománico sintético de Carlos Ciríaco Massa es el emergente estético de una tendencia a la uniformación que estaba presente no sólo en la arquitectura religiosa sino también en la civil y en todos los órdenes del habitar cotidiano. Como fue el caso de Ernesto Vespignani en la etapa anterior del románico ecléctico, Massa fue el autor más representativo en la etapa del románico sintético. No fue el único autor de su época pero fue el más prolífico y el que más impacto produjo en la conformación de los barrios periféricos de la ciudad de Buenos Aires. Vimos que otros autores como Vargas y Aranda, Acevedo, Becú y Moreno, Sánchez Lagos y de la Torre y María C. y Juan B. Negri, también

⁸ El *lararium* era un altar con forma de un pequeño templo con un nicho u hornacina en donde los antiguos romanos rendían culto a sus antepasados (nota del tesista).

produjeron obras neorrománicas sintéticas aunque con obras dispersas en el plano y excepcionales en sus trayectorias.

El trasfondo del neorrománico sintético con su marcada tendencia a la uniformación, se vincula a ideologías en auge a partir de la década de 1930 que proponían un estado fuerte e igualador y, además, que correspondían a un estadio industrial de la economía que buscaba la estandarización de procesos en aras de llegar a un mercado masivo cada vez más amplio y con precios más accesibles, abaratando costos de producción. Este fenómeno no era privativo de la economía sino que fue una característica cultural, diagnosticada por el filósofo René Guénon como “el reino de la cantidad”: más cantidad y menos calidad tanto en productos culturales como materiales. **(Lámina 135)**. Esta característica también fue una constante en la arquitectura que, en el caso de Massa, se dio en la gran cantidad de iglesias producidas casi en serie con un ostensible abaratamiento de costos y de materiales respecto a la etapa anterior.

¿Cómo se pasó de una etapa a la otra del neorrománico? ¿Cuáles fueron las causas que influyeron en el paso de un neorrománico ecléctico a un neorrománico sintético? ¿Por qué la arquitectura y las ciudades se transformaron de eclécticas y variadas a principios de siglo XX a uniformes e indiferenciadas a partir de la década de 1930?

Las respuestas son múltiples y exceden el campo disciplinar de esta tesis. El historiador de la economía Julio C. Djenderedjian⁹ refiere como hipótesis los cambios de valores culturales y económicos como consecuencia de la primera guerra mundial a nivel global y los problemas de precios de una economía agroexportadora local cuyos productos no encontraron la misma bienvenida en mercados europeos que la que lograron a fines de siglo XIX y principios de siglo XX. La crisis económica mundial de entreguerras fomentó el aislamiento político, el proteccionismo económico y el nacionalismo ideológico. La progresiva instalación del culto a los héroes nacionales no fue privativo de las naciones europeas sino que se hizo presente en nuestro medio con un renovado culto de los próceres de mayo que se amplió a la reivindicación de los caudillos otrora considerados “malditos” introducido por el revisionismo historiográfico de los años 20 y 30.

En fin, nosotros podríamos agregar que ante una crisis económica y cultural mundial que en el período de entreguerras significó la crisis del paradigma liberal,

⁹ Intercambio de ideas entre el tesista y el autor mencionado por correo electrónico de los días 15 y 16 de octubre d 2016.

en nuestro medio se manifestó en la transformación de una intelectualidad cosmopolita y abierta en otra clase ilustrada con tendencias regionalistas y nacionalistas que promovían el cierre ante el exterior y beber en fuentes consideradas propias y no foráneas por invasivas.

El estado y la iglesia argentina parecían amurallarse. Por otra parte, los medios masivos de comunicación que comenzaban a emerger con la aparición de la radiofonía en los años '20, luego con el cinematógrafo y también con los diarios y revistas ilustrados e impresos en máquinas offset rotativas en tiradas masivas, fueron creando productos culturales seriados para un público tomado como estándar. La arquitectura civil y religiosa no fue ajena a esa masificación y "serialización"¹⁰

Esto explica, al menos parcialmente, el carácter de encastilladas y casi "clonadas" de las iglesias de Massa dentro del período que denominamos neorrománico sintético frente a las iglesias palaciegas, artesanales y suntuosas del anterior período del neorrománico ecléctico cuyo autor representativo fue Ernesto Vespignani.

¹⁰ Término tomado de las ciencias de la computación. El glosario de desarrolladores de software de MADEJA (Marco de Desarrollo de la Junta de Andalucía) define a la serialización (*marshalling*) como:

“un mecanismo para transportar objetos a través de una red, para hacer persistente un objeto en un archivo o base de datos, o para distribuir objetos idénticos a varias aplicaciones o localizaciones.”

PARAGONE FINALE

Las iglesias de Vespignani eran monumentos expresivos, espectáculos en sí mismos que buscaban convocar a la feligresía por su mismo carácter misional. Una congregación como la salesiana, que vino a evangelizar este desierto remoto tenía que llamar la atención de una población todavía dispersa que se estaba aglutinando en torno a grandes ciudades portuarias pero también a pequeñas poblaciones agrícolas del interior del país que estaban siendo incorporadas al corazón productivo agroexportador de la Argentina liberal.

Las iglesias de Massa, en cambio, fueron un refugio cerrado, una fortaleza amurallada que buscó proteger al creyente del mundanal ruido, de ruidos que no venía sólo del campo ideológico (protestantismo, socialismo, liberalismo) sino también del físico cotidiano: La ciudad crecía y los tranvías chirriaban, los automóviles rugían, los colectivos tronaban y la radio y el cine propalaban tango, fútbol y demás relatos que alejaban al hombre de Dios.

Las iglesias de Vespignani eran abiertas porque había que salir a misionar y convencer a la feligresía de la importancia de la buena nueva y también convencer sobre los valores del mundo de la época, la capacitación, la disciplina, la incorporación al sistema productivo de un país nuevo en formación que todavía era mayormente italiano. La arquitectura de Vespignani fue la interface entre Italia y la Argentina; fue la conexión, el talismán, el recuerdo que consoló al inmigrante de sus nostalgias.

Las iglesias de Massa, en cambio, fueron cerradas porque fueron la carcasa, la protección, la armadura, la muralla frente a un enemigo más poderoso a vencer: la sociedad de masas con sus nuevos fetiches, sus nuevas devociones, sus nuevos peligros, el socialismo, el comunismo, el capitalismo, el cine, la radio, el consumo, en definitiva, mutaciones que la visión conservadora de los mandos de la iglesia no alcanzaron a asimilar.

FUENTES CONSULTADAS Y BIBLIOGRAFÍA

FUENTES CONSULTADAS Y BIBLIOGRAFÍA

SUMARIO

RESUMEN, 673

I) INVESTIGACIÓN EN ARCHIVOS, 675

1.- FUENTES PRIMARIAS Y ARCHIVOS EN RELACIÓN A ERNESTO VESPIGNANI, 675

1.1.- BUENOS AIRES, 675

1.2.- TURÍN, 677

1.3.- ROMA, 680

1.4.- LUGO (RÁVENA), 680

1.5.- CIUDAD DEL VATICANO, 680

1.6.- CEMENTERIOS DE MÓDENA, RÁVENA, MILÁN Y BOLOGNA, 680

2.- FUENTES PRIMARIAS Y ARCHIVOS EN RELACIÓN A CARLOS C. MASSA, 681

2.1.- CIUDAD DE BUENOS AIRES, 681

2.2.- PROVINCIA DE BUENOS AIRES, 681

2.3.- TESTIMONIOS ORALES DE FAMILIARES DE CARLOS C. MASSA, 681

II) TRABAJO DE CAMPO, 683

1.- ARGENTINA, 683

2.- ESPAÑA, 683

3.- ITALIA, 683

III) INVESTIGACIÓN BIBLIOGRÁFICA, 685

1.- PUBLICACIONES PERIÓDICAS, 685

1.1.- REVISTAS DE ARQUITECTURA DE LA ARGENTINA, 685

1.2.- REVISTAS DE ARQUITECTURA Y CONSTRUCCIONES DEL EXTRANJERO, 685

1.3.- REVISTAS RELIGIOSAS Y FOLLETOS DE INTERÉS GENERAL, 686

1.4.- ANUARIOS, 687

2.- MAPAS, PLANOS Y GUÍAS, 687

3.- PRINCIPALES FUENTES DIGITALES, 688

4.- LIBROS PUBLICADOS, 689

4.1.- HISTORIAS SOBRE EL PERIODO, 689

4.2.- IGLESIA CATÓLICA Y RELIGIÓN, 691

4.3.- HISTORIAS DEL ARTE, DE LA ARQUITECTURA Y DEL DISEÑO Y URBANISMO, 695

4.4.- ARTE Y ARQUITECTURA RELIGIOSOS, 706

FUENTES CONSULTADAS Y BIBLIOGRAFÍA

RESUMEN

Dado el largo y complejo recorrido de la investigación, creemos necesario detallar el proceso de búsqueda en archivos, fuentes y personas consultadas en la Argentina e Italia, a fin de que se comprenda mejor cómo se llegó a elaborar la tesis. El proceso de investigación abarca tres actividades diferenciadas que no necesariamente se realizaron en forma consecutivas sino con las idas y vueltas que se hicieron necesarias a medida que se avanzaba en la indagación.

A continuación, enumeramos las actividades dejando para el final, por razones prácticas para la lectura, el listado de la investigación bibliográfica.

I) INVESTIGACIÓN EN ARCHIVOS: Investigación de fuentes primarias escritas y orales sobre los dos autores representativos: Ernesto Vespignani y Carlos C. Massa.

II) TRABAJO DE CAMPO: Relevamiento de obras arquitectónicas religiosas en la Argentina del período estudiado, tomando como autores representativos a Ernesto Vespignani y Carlos Ciríaco Massa.

III) INVESTIGACIÓN BIBLIOGRÁFICA: Abordaje de textos éditos e inéditos en bibliotecas especializadas y archivos para estado de la cuestión y marco teórico.

I) INVESTIGACIÓN EN ARCHIVOS

La investigación de fuentes primarias escritas y orales sobre los dos autores representativos, Ernesto Vespignani y Carlos Ciríaco Massa, fue indispensable porque no existe o no se ha hallado hasta el momento bibliografía específica sobre la obra de ambos autores.

Sobre Vespignani se publicaron numerosas reseñas biográficas, obituarios, discursos fúnebres, folletos e incluso poemas por parte de la congregación salesiana en días posteriores a su fallecimiento. La investigación en los archivos salesianos en Roma, Turín y Buenos Aires, y en archivos civiles en Turín y Lugo, provincia de Rávena, permitieron construir la primer biografía del arquitecto basada en fuentes primarias, corrigiendo numerosos equívocos difundidos en fuentes secundarias publicadas hasta la actualidad en la Argentina y en Italia.

1.- FUENTES PRIMARIAS Y ARCHIVOS EN RELACIÓN A ERNESTO VESPIGNANI

En relación a la obra de Ernesto Vespignani se investigó en cinco repositorios de los salesianos ubicados en Buenos Aires, Turín y Roma, y en dos archivos laicos ubicados en la *Accademia Albertina* de Turín y en la Comuna de Lugo de Rávena.

1.1.- BUENOS AIRES

En Buenos Aires se investigó en el Archivo Central Salesiano de la Inspectoría San Francisco de Sales con el apoyo técnico de los coadjutores Marino Francioni y Dante Brambilla, encargados en sucesivos períodos del mismo. El repositorio está ubicado en el barrio “salesiano” de Almagro en cuyas calles, colegios e iglesias, se vive un microclima espiritual similar al de Valdocco, en Turín, pero en pleno centro geográfico de Buenos Aires.

Durante ocho años no consecutivos se asistió a este archivo, primero asistido por el coadjutor Francioni, hasta su fallecimiento. Francioni contaba con profundos conocimientos acerca de Vespignani y su región, ya que era uno de los pocos ciudadanos nacidos en la pequeña República de San Marino, vecina a la Emilia Romagna.

En la última etapa de la investigación, el tesista fue asistido por el coadjutor Dante Brambilla, uno de los pocos testigos vivos (si no el único) de la Oficina Técnica que creó el padre Vespignani a principios del siglo XX.

Brambilla se formó como carpintero y ebanista en los talleres de Don Bosco y fue uno de los artesanos que trabajó junto al padre Florencio Martínez en la decoración y ejecución de muebles en las iglesias salesianas. Además es autor de diversas historias de los salesianos.

En el citado repositorio se contabilizaron, fotografiaron y digitalizaron numerosos documentos relacionados con la vida y obra de Ernesto Vespignani y Florencio Martínez, así como cientos de postales, fotografías y dibujos de obras

arquitectónicas principalmente europeas y, en menor medida, americanas. Además se ordenó y clasificó una gran colección de postales de obras del propio Ernesto Vespignani.

En el Archivo Central Salesiano de Buenos Aires, durante cuatro años (desde 2010 a 2014), se indagó en las siguientes cajas de materiales documentales manuscritos, planos, imágenes, cartas y textos mecanografiados inéditos:

- Caja 151.1 “Vespignani, Ernesto”. Textos, planos e imágenes del santuario Nuestra Señora de María Auxiliadora de Niteroi, Río de Janeiro, Brasil. Proyecto N. S. de Itatí. Manuscritos sobre arte arquitectónico en Lima, Perú. Gran colegio de Liubliana, Eslovenia. Colegio Benito Nazar, calle Río de Janeiro 1771 de la ciudad de Buenos Aires. [Demolido]. Imágenes sepelio de Ernesto Vespignani. Libretas de apuntes personales. Cartas. Anteproyecto de Seminario Mayor y Menor de Montevideo. Imágenes del colegio salesiano “Manuel Belgrano”, San Miguel de Tucumán. Proyecto colegio Pío X, calle Colón, ciudad de Córdoba. Proyecto escuela agrícola-industrial “Gentilini”, San José, provincia de Misiones, etc. Numerosas fotografías. Correspondencia entre Ernesto Vespignani y Florencio Martínez. Sepelio.
- Caja 151 “Vespignani, Ernesto”. Proyecto colegio Don Bosco calle Córdoba 217, ciudad de Mendoza. Colegio y esc. Profesionales San Francisco de Sales, Viedma, Río Negro. Puertas monumentales de bronce Nuestra Señora de Buenos Aires. Dibujos y apuntes personales de Ernesto Vespignani. Cartas a ministros y al conde Giuseppe Colli describiendo obras ejecutadas con manuscritos del propio Ernesto Vespignani, etc.
- Caja 151.3 “Vespignani, Ernesto”. Títulos y diplomas de Maestro Mayor de Obra, de Arquitecto, actas, cartas familiares, etc.
- Caja 151.2 “Vespignani, Ernesto”. Certificados de constructor de primera categoría y otros documentos. Recortes de diario. Postales familiares y fotografías varias.
- Caja 151.4 “Vespignani, Ernesto”. Folletos, inauguración de templo “Nuestra Señora de Buenos Aires”. Cartas y manuscritos de Crescentino Caselli. Proyectos varios, Nuestra Señora de Itatí, Villa Gesell, etc.
- Caja 151. 5 “Vespignani, Ernesto”. Postales, estampas y fotografías europeas y de obras de Vespignani. Concurso monumento a Don Bosco.
- Caja 77.5 “Martínez, Florencio”. Trabajos de la Oficina Técnica. Correspondencia y trabajos de Oficina Técnica.
- Caja 77.6 “Martínez, Florencio”. Correspondencia y trabajos varios de Oficina Técnica.

- Caja 77.1 “Martínez, Florencio”. Memorias. Defunción.
- Caja 77 “Martínez, Florencio”. Notas, diplomas.
- Caja 77.2 “Martínez, Florencio”. Planos Centroamérica. Ampliación catedral de Viedma. Liquidaciones. Documentación varias iglesias en Patagonia.
- Caja 77.3 “Martínez, Florencio”. Memorias de Florencio Martínez (inédito mecanografiado). Proyectos varios en Patagonia.
- Caja 77.4 “Martínez, Florencio”. Pasaportes, documentos varios, cierre de Oficina Técnica. Protestas y quejas.
- Caja 77.7 “Martínez, Florencio”. Cartas, quejas. Diseño de púlpitos. Controversias. Esculturas Quintino Piana para Mar del Plata.
- Caja 77.8 “Martínez, Florencio”. Cartas privadas entre Ernesto Vespignani y Florencio Martínez. Fotografías.
- Caja 707 “Martínez, Florencio”. Curuzú Cuatiá. Controversias Martínez-Negri. Inauguración y fotos.
- Caja 707.1 “Martínez, Florencio”. Curuzú Cuatiá, correspondencia y planos. Respecto a Carlos Ciríaco Massa, no existe ninguna información publicada que refiera a su vida y obra. Tampoco archivos con planos, memorias técnicas o documentos varios, dado el mencionado incendio de junio de 1955 del archivo del arzobispado de Buenos Aires.

Como señalamos en el apartado “II) INVESTIGACIÓN EN ARCHIVOS”, luego de años de búsqueda se pudo entrevistar a los descendientes de Carlos Ciríaco Massa e investigar en el prácticamente desconocido archivo particular del Cardenal Santiago Copello.

1.2.- TURÍN

Se investigó aquí en el Archivo del “Centro Salesiano de Documentación Mariana”, asistido por el presbítero Rafael Gasol de la casa madre de Valdocco y el presbítero archivista Mario Morra.

En la otra sede importante de los salesianos, el actual *Liceo Ginnasio Valsalice* en Valsalice, en los suburbios de Turín, el investigador fue recibido por el coadjutor Attilio Balocco, que le permitió visitar dos de las primeras obras arquitectónicas de Ernesto Vespignani de reciente restauración: la capilla del colegio salesiano y el monumento que fuera la tumba de Don Bosco hasta su posterior traslado al Valdocco.

Mirko Fontemaggi, de la *Biblioteca dell'Accademia Albertina delle belle arti* de La En la Academia Albertina de Turín su bibliotecario, Dr. Mirko Fontemaggi, permitió

al tesista acceder a la biblioteca y archivo de la institución y se ocupó de abrir el archivo específico de los legajos de antiguos estudiantes para cotejar la posible participación de Ernesto Vespignani en los cursos de la Albertina siendo los resultados negativos. No hay ninguna documentación que respalde que Vespignani hubiera hecho estudios formales o informales allí como se suele difundir. Sin embargo, en junio de 2015, Fontemaggi aclaró en una primer oportunidad que se ocupó de revisar los archivos que:

“Lo siento, pero en nuestros registros no figura el nombre de Ernesto Vespignani. Esto no quiere decir que no haya estudiado por nosotros, sino que, los documentos solicitados [se podrían haber perdido] debido a los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial.”¹

Más tarde, en noviembre de 2015, revisó más detalladamente los archivos y volvió a manifestar que:

“[Para investigar sobre la pertenencia a la Academia Albertina] de estudiantes argentinos como alumnos, por desgracia, nuestro archivo fue bombardeado durante la Segunda Guerra Mundial y se perdieron muchos documentos. También carecemos de un archivista.”²

Finalmente, el tesista se hizo presente en diciembre de 2015 en los archivos de la citada academia comprobando la ausencia de documentación sobre la participación de Vespignani en la Albertina.

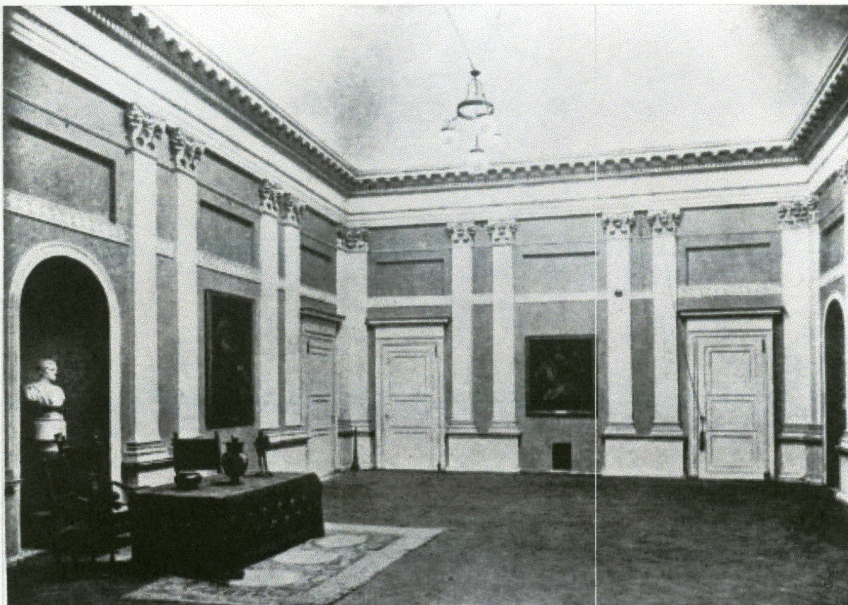
A continuación incorporamos las imágenes que el bibliotecario Fontemaggi nos enviara para dar testimonio de los daños en los archivos de la Academia Albertina durante la Segunda Guerra Mundial. La fuente de las imágenes es la obra de Dalmaso (1982).

¹ Correo electrónico del día 8 de junio de 2015 de Mirko Fontemaggi al tesista que originalmente expresaba lo siguiente:

“Mi spiace ma dal nostro archivio non risulta il nome di Ernesto Vespignani! Questo non vuol dire che non abbia studiato da noi, ma ad esempio che i documenti da te cercati non ci sono più a causa dei bombardamenti della seconda guerra mondiale.”

² Correo electrónico del día 13 de noviembre de 2015 de Mirko Fontemaggi al tesista que originalmente expresaba lo siguiente:

“Per gli studenti argentini invece purtroppo il nostro archivio è stato bombardato durante la seconda guerra mondiale e molti documenti sono andati perduti. Ci manca anche un archivista! Vediamo se quel giorno possiamo fare una ricerca assieme. Dr. Mirko Fontemaggi. Biblioteca dell'Accademia Albertina delle belle arti. Via Accademia Albertina, 6”



Una sala del Palazzo dell'Accademia Albertina di Torino prima e dopo i bombardamenti.



1.3.- ROMA

En la capital italiana se investigó en dos sedes. En el 2013, en los suburbios de Roma el tesista fue asistido por monseñor Luigi Cei, director del Archivo Salesiano Central -el más importante repositorio salesiano del mundo-, y pudo acceder a valiosos documentos y correspondencia entre Ernesto Vespignani y Don Bosco. Algunos de estos documentos permitieron corregir datos erróneos sobre la vida de Vespignani que hasta hoy eran tomados por ciertos.

En 2015, en el centro de la ciudad de Roma, vecino a la estación Termini, el tesista fue recibido en el Museo "*Le Camerette di Don Bosco*", donde se exhiben documentos salesianos dentro del mismo conjunto edilicio de la Basílica de Sagrado Corazón. Este edificio es obra de otro destacado arquitecto de los salesianos de fines del siglo XIX, Francesco Vespignani.

También fue relevado el cementerio de Verano de Roma, que ofrece un espacio monumental privilegiado en memoria de los arquitectos de edificios religiosos Virginio y Francesco Vespignani.

1.4.- LUGO (RÁVENA)

En el Archivo de la Comuna de Lugo, provincia de Rávena, ciudad natal de Ernesto Vespignani, se abordaron valiosos documentos históricos asistido por los archivistas Dr. Antonio Curzi e Ivana Pagani, directora de la nutrida *Biblioteca Comunale "Fabrizio Trisi"* de Lugo.

En el cementerio comunal de Lugo, Giulio Siroli, investigador *amateur* sobre arte funerario, orientó al tesista sobre los antepasados de la familia Vespignani-Bártoli y dio pistas sobre la arquitectura y el urbanismo fascistas de la región de la Emilia Romagna. Daniele Serafini -director del Museo Francesco Baracca de Lugo-, proporcionó datos relacionados con la familia de Ernesto Vespignani que participaron en la guerra Ítalo-austríaca, y de sus descendientes.

1.5.- CIUDAD DEL VATICANO

Monseñor Dr. Luis Rodrigo Ewart, secretario del papa Francisco en la Prefectura de la Casa Pontificia de Ciudad del Vaticano, leyó parte de la investigación y brindó algunas opiniones.

1.6.- CEMENTERIOS DE MÓDENA, RÁVENA, MILÁN Y BOLOGNA

También se investigó en las oficinas y archivos de los cementerios comunales de las mencionadas ciudades de Roma, Turín y Lugo (Rávena), y en los cementerios de Módena, Rávena (capital), Turín y Bologna.

2.- FUENTES PRIMARIAS Y ARCHIVOS EN RELACIÓN A CARLOS C. MASSA

2.1.- CIUDAD DE BUENOS AIRES

En relación a la obra de Carlos Ciríaco Massa, se investigó en un archivo privado, prácticamente desconocido, del Cardenal Santiago Copello que se salvó de las llamas del 16 de junio de 1955.

Las Hermanas de la Compañía del Divino Maestro, encargadas del Instituto de Cultura Religiosa, permitieron al tesista acceder al archivo Copello, en el cual se conservan valiosos documentos y croquis sobre las iglesias de Massa.

2.2.- PROVINCIA DE BUENOS AIRES

En 2014, el entonces Obispo de la diócesis de Zárate-Campana, Monseñor Oscar Sarlinga, permitió al tesista investigar y relevar el edificio de la Catedral de la Diócesis de Zárate-Campana en la etapa final de esta investigación, cuando indagaba en las influencias que pudiera haber ejercido Carlos C. Massa.

La catedral es obra de los hijos mellizos de Massa. Las iglesias de los arquitectos Patricio y Benjamín Massa Lynch son testimonios de las influencias de Carlos Ciríaco Massa en la posteridad.

En la iglesia de Carlos Casares, el presbítero Juan Pellegrino fue entrevistado en 2013 por el tesista, tomando sus ideas y experiencias como celebrante en una de las iglesias de Massa. Pellegrino desarrolló una novedosa interacción lumínica en la iglesia, que quedará para su análisis en una etapa posdoctoral.

También se trabajó en otras numerosas parroquias de la provincia de Buenos Aires, en las localidades de Vedia, Alberdi, Alem, Roque Pérez, Boulogne, La Plata, etc.

2.3.- TESTIMONIOS ORALES DE FAMILIARES DE CARLOS C. MASSA

Luego de una ardua búsqueda de tres años, se logró contactar a los descendientes de Carlos Ciríaco Massa, quienes proporcionaron información inédita sobre el arquitecto, sobre su vida y obra, en entrevistas orales a la familia Massa Lynch durante 2014.

Las entrevistas a los familiares y descendientes de Carlos Ciríaco Massa fueron grabadas en dos encuentros en septiembre de 2014, en los que estuvieron reunidos los siguientes familiares, que brindaron gentilmente su testimonio (detallamos el grado de parentesco):

- María Clara Munilla de Massa Lynch (95 años, nuera de Carlos Ciríaco Massa y esposa del arquitecto Patricio Massa Lynch, quien fuera hijo de Carlos C. Massa). Conoció personalmente tanto a Carlos C. Massa como a sus hijos Patricio y Benjamín, y brindó importantes testimonios sobre la vida y obra de Massa.

- Cecilia Massa Lynch (nieta de Carlos Ciríaco Massa e hija del arq. Patricio Massa Lynch, quien fuera hijo de Carlos C. Massa). Conoció personalmente al arq. Massa, brindó testimonios sobre su vida y obra y suministró recortes de diarios de época con noticias sobre la inauguración de iglesias parroquiales de los Massa Lynch.
- María Massa Lynch (nieta de Carlos Ciríaco Massa e hija del arq. Patricio Massa Lynch, quien fuera hijo de Carlos C. Massa). Conoció personalmente al arq. Massa y brindó testimonios sobre su vida y obra.
- Ana Massa Lynch (nieta de Carlos Ciríaco Massa e hija del arq. Patricio Massa Lynch, quien fuera hijo de Carlos C. Massa). Conoció personalmente al arq. Massa y brindó testimonios sobre su vida y obra.
- Candelaria Randle (arquitecta, bisnieta de Carlos Ciríaco Massa y nieta de Patricio Massa Lynch, quien fuera hijo de Carlos C. Massa. A su vez es nieta del historiador de la arquitectura y urbanista, arquitecto Patricio Randle). Fue el primer contacto para reunir a la familia y, como arquitecta, brindó algunos datos de Carlos C. Massa.
- Lucía Urdapilleta (bisnieta de Carlos Ciríaco Massa y nieta de Patricio Massa Lynch, quien fuera hijo de Carlos C. Massa). Brindó algunas referencias sobre Patricio Massa Lynch, hijo de Carlos C. Massa.
- Fátima Alvelo (bisnieta de Carlos Ciríaco Massa y nieta de Patricio Massa Lynch, quien fuera hijo de Carlos C. Massa). Brindó algunas referencias sobre Patricio Massa Lynch, hijo de Carlos C. Massa.

II) TRABAJO DE CAMPO

1.- ARGENTINA

Se realizó el relevamiento de obras arquitectónicas religiosas en la Argentina del período estudiado, tomando como autores representativos a Ernesto Vespignani y Carlos Ciríaco Massa. La Fundación Zorraquín auspició durante dos años, en 2010 y 2011, el relevamiento de las iglesias neorrománicas en la Argentina en relación con dichos autores representativos escogidos.

Los avances en esta etapa de investigación se fueron volcando en el dictado de la asignatura de Patrimonio Público II en ESEADE, constituyendo en el programa de la asignatura un módulo inédito en el ámbito académico argentino, y estimulando el estudio, la investigación y la difusión del patrimonio arquitectónico religioso. Entre los años 2010 y 2014 se dictaron asignaturas y cursos de historia del arte y del diseño, de arqueología y liturgia y de patrimonio público en las universidades Nacional de La Rioja, UADE y ESEADE en donde se les pidió a los alumnos que colaboraran con el relevamiento de edificios religiosos.

En 2014 y 2015 se relevaron algunos sitios monumentales de España e Italia buscando fuentes estilísticas de los autores representativos del período estudiado.

2.- ESPAÑA

En 2014, la Fundación Santa María La Mayor de Aguilar de Campoo, Palencia, España, especializada en arquitectura románica, brindó su archivo y biblioteca en Madrid y Aguiar de Campoo, Palencia. Asimismo, se recorrieron las iglesias románicas lombardo-catalanas del valle de Bohí en los Pirineos de Cataluña.

3.- ITALIA

En 2015 se recorrieron las ciudades de Roma, Orvieto, Florencia, Rávena, Lugo (Rávena), Bologna, Módena, Milán y Turín, visitando y relevando edificios religiosos que formaron parte de las diversas etapas de la vida profesional de Ernesto Vespignani.

III) INVESTIGACIÓN BIBLIOGRÁFICA:

1.- PUBLICACIONES PERIÓDICAS

(Diarios, revistas de interés general y especializadas, anuarios y publicaciones eclesíásticas).

1.1.- Revistas de arquitectura de la Argentina:

- Revista *Arquitectura* (1904-1916).
- Revista *de Arquitectura* (1915-1962).
- Revista *Nuestra Arquitectura* (1929-1986).
- Revista *Summa* (1963-1992).
- Revista *Summa +* (1993-2016).
- Revista *La Ingeniería* (sólo 1938-1945). Centro Argentino de Ingenieros. Buenos Aires.
- Revista *Cemento Portland* (1945-1970). Instituto del Cemento Portland Argentino. Buenos Aires.
- Revista *Anales*. Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas Mario Buschiazzo de la Universidad de Buenos Aires (IAA).
- Revista *Documentos de Arte Nacional y Americano*. Universidad Nacional del Nordeste.

1.2.- Revistas de arquitectura y construcciones del extranjero:

- Revista *Informes de la Construcción* (1948-1970). Instituto Eduardo Torroja. Madrid, España.
- Revista *Domus* (1928-1960). Milán, Italia.
- Revista *Architectural Record* (1910-1950). Nueva York, Estados Unidos.
- Revista *The Architectural Forum* (1923-1925). Rogers and Mason Company. Boston, Estados Unidos.
- Revista *The Studio and Illustrated Magazine of Fine and Applied Art* (1933-1938). Londres, Inglaterra.

- Revista *Arte Cristiana* Milán. *Amici dell'Arte cristiana. Centro di Azione Liturgica* (1913-1938).
- Revista *L'Artisan Liturgique* (1926-1934). Bruselas, Bélgica.

1.3.- Revistas religiosas y folletos de interés general:

- Revista *Mies Divina*. Número único. Escuelas Gráficas del Colegio Pío X. Córdoba, 1947.
- FVD Revista Mensual Ilustrada. Órgano de los Establecimientos de Educación dirigidos por los Reverendos Padres del Sagrado Corazón de Jesús. Buenos Aires, 1921-1923.
- Revista *Caras y Caretas* (1898-1941).
- Revista *Todo es Historia* (1967-2016).
- Boletín Salesiano. Lima, Perú. Septiembre-octubre 2015.
- Bolletino Salesiano. Torino, Italia, 1904-2015.
- Revista Horizontes Calasancios. Órgano de la Congregación de las Escuelas Pías. 1925-1960.
- Revista *La Novela Semanal*. Buenos Aires, 1930-1934.
- "Corona fúnebre en homenaje al inolvidable y venerado padre José Vespignani. Los salesianos, cooperadores, ex alumnos y admiradores. Tipografía del Colegio Pío IX. Buenos Aires, 1932.
- Diario *Il Resto del Carlino* Lugo, 1998.
- Diario El Litoral, provincia de Corrientes, 2000-2010.
- Diario ABC, Asunción del Paraguay, 2000-2010.
- Diario La Capital de Rosario, 1920-1930.
- Diario Esquel, 1958.
- Diario La Prensa, 1920-1926.
- Diario La Nación, 1920-1926.
- Diario El Bien Público. Montevideo, 1920-1922.

- Diario La Voz, 1900-1905.
- Diario El Tribuno de Salta, 2013.
- Diario La República de Montevideo, 2007.
- Diario El Pueblo, 1950-1955.

1.4.- Anuarios

- “Almanaque del Mensajero” (1933). Editorial Jacobo Peuser, Buenos Aires.
- “Anuario Católico Argentino” (1941-44). Junta Central de la Acción Católica Argentina, Buenos Aires.
- “Anuarios Diario La Razón” (1930-1946). Buenos Aires.
- “Argentina Mundial en los Centenarios de su Independencia 1810-1910-1816-1916 y en la Inauguración del Canal de Panamá”. Amadeo Serafini Editor. Buenos Aires, 1916.
- “Argentina Salesiana. Setenta y cinco años de acción de los hijos de Don Bosco en la tierra de los sueños paternos. 1875-1950”. Imprenta Buschi. Buenos Aires, 1952.
- Guía Peuser de Turismo (1943-1952). Buenos Aires.
- “*Marmi, Graniti, Pietre. Guida generale*”. Editoriale Globo. Milán, 1962.

2.- MAPAS, PLANOS Y GUÍAS

- AUTOMÓVIL CLUB ARGENTINO. “Guía de Viaje de la Argentina. Zona Sur”. Buenos Aires, 1956.
- BARBA, Fernando. “Índice de mapas, planos y fotografías del Ministerio de Obras Públicas”. Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires. La Plata, 1969.
- COMPAÑÍA DE TRANVÍAS ANGLO ARGENTINA. “Plano de la Ciudad de Buenos Aires. Ubicación de las principales Iglesias, edificios públicos, parques y museos”. Buenos Aires, 1934.
- FURLONG CARDIFF, Guillermo. “Cartografía histórica argentina, mapas, planos y diseños que se conservan en el Archivo General de la Nación”. Comisión Nacional Ejecutiva de Homenaje al 150^a Aniversario de la Revolución de Mayo. Buenos Aires, 1963.

- MUNICIPALIDAD DE LA CAPITAL. Dirección General de Instalaciones eléctricas, mecánicas y de alumbrado. "Calles con servicio de alumbrado en diciembre 31 de 1912. Plano indicativo de la ciudad de Buenos Aires". Municipalidad de la Capital. Año 1913.
- MUNICIPALIDAD DE LA CAPITAL. "Calles abiertas al diciembre 31 de 1912". Plano indicativo de la ciudad de Buenos Aires. Municipalidad de la Capital. Año 1913.
- Dirección de Obras Públicas. "Hospitales, Desinfección, Vacuna, Dispensario de salubridad, etc.". Plano indicativo de la ciudad de Buenos Aires. Municipalidad de la Capital. Año 1913.

3.- PRINCIPALES FUENTES DIGITALES

- <http://www.cienciayfe.com.ar/> administrada por Jorge Simón Tagtachián.
- <http://www.historiaparroquias.com.ar/> administrada por el arzobispado de Buenos Aires.
- <http://www.esempidiarchitettura.it/> administrada por EdA. Esempi di Architettura International Journal. Roma.
- <http://www.artefascista.it>, importante archivo de imágenes de arquitectura realizada durante el período fascista en Italia y dominios ampliados en la llamada "Grande Italia" administrada por Gianni Porcellini.

4.- LIBROS PUBLICADOS

4.1.- HISTORIAS SOBRE EL PERÍODO

- AGUINAGA, Carlos; AZARETTO, Roberto. "Ni década ni infame, del 1930 al '43". Jorge Baduino Ediciones. Buenos Aires, 1991.
- BARSKY, Osvaldo y DJENDEREDJIAN, Julio César. "Historia del capitalismo agrario pampeano. La expansión ganadera hasta 1895". Universidad de Belgrano / Siglo XXI. Buenos Aires, 2003.
- BAYER, Osvaldo. "La Patagonia rebelde". (T.I y II). Editorial Galerna, Buenos Aires, 1972.
- BERTONI, L.A. "Soldados, gimnastas y escolares. La escuela y la formación de la nacionalidad a fines del S. XIX". (En: Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana "Dr. Emilio Ravignani". N. 13. Primer Semestre de 1996.).
- BOTANA, Natalio. "El Orden Conservador". Ed. Sudamericana. Buenos Aires, 2005. Ezequiel Gallo, La Pampa Gringa. Edhasa. Buenos Aires, 2004.
- CASAL, Horacio N. "Los años 30". Centro editor de América Latina. Buenos Aires, 1971.
- COMPAGNON, Olivier. "América Latina y la Gran Guerra (El adiós a Europa. Argentina y Brasil, 1914-1939)". Ediciones Crítica. Buenos Aires, 2014 [2013].
- CORTES CONDE, Roberto; GALLO, Ezequiel. "La República Conservadora." Buenos Aires. Editorial Paidós, 1986.
- CORTES CONDE, Roberto. "La crisis de 1930. Cómo afectó a la Argentina". Conferencia del 26 de mayo del 2009 en la Academia Nacional de Ciencias de la Empresa. Consultado el 28 de julio 2016 en página institucional respectiva: http://www.ancempresa.org.ar/discursos/La_Crisis_de_1930_Cortes_Conde.pdf
- CUTOLO, Vicente. Voz "Vespignani, Ernesto". (En: "Nuevo Diccionario Biográfico Argentino (1750-1930)". Tomo VII, pg. 577. Editorial Elche. Buenos Aires, 1985.).
- DAIREAUX, Émile. "La vie et le moeurs à la Plata". 2 vols. París, 1888.
- DEVOTO, Fernando; PAGANO, Nora. "Historia de la historiografía argentina". Editorial Sudamericana. Buenos Aires, 2010 [2009].
- DJENDEREDJIAN, Julio César. "Gringos en las pampas. Inmigrantes y colonos en el campo argentino." Sudamericana. Buenos Aires, 2008.

- ECO, Umberto. "La edad media ha comenzado ya". (En: ECO, Umberto; COLOMBO, Furio; SACCO, Giuseppe. "La Nueva edad media". Alianza Editorial.) Madrid, 1983. [1973].
- ENCICLOPEDIA UNIVERSAL ILUSTRADA EUROPEO AMERICANA. Espasa Calpe. Madrid, 1929. (Setenta volúmenes).
- - ENTRAIGAS, Raúl. "El hornero de Dios". Institución Salesiana. Buenos Aires, 1961.
- FARRELL, Edelmiro J. "Discursos pronunciados por el Excelentísimo Señor Presidente de la Nación Argentina Gral. Edelmiro J. Farrell durante su período presidencial". 1944-1946. s/e. Buenos Aires, 1946.
- FINCHELSTEIN, Federico. "Fascismo, liturgia e imaginario. El mito del General Uriburu y la Argentina nacionalista". Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires, 2002.
- FINCHELSTEIN, Federico. "Fascismo, transatlántico. Ideología, violencia y sacralidad en Argentina y en Italia, 1919-1945". Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires, 2010.
- FRAGA, Rosendo. "El General Justo". Editorial Emecé. Buenos Aires, 1993.
- INGENIEROS, José. "La Raza Argentina" (En: "Argentina Mundial en los Centenarios de su Independencia 1810-1910-1816-1916 y en la Inauguración del Canal de Panamá". Amadeo Serafini Editor. Buenos Aires, 1916.).
- PETRIELLA, Dionisio. "Los Italianos en la Historia de la Cultura Argentina". Asoc. Dante Alighieri. Buenos Aires, 1979.
- PETRIELLA, Dionisio; SOSA MIATELLO, Sara. "Diccionario Biográfico Ítalo-Argentino". Asociación Dante Alighieri. Buenos Aires, 2002.
- PUIGRÓSS, Adriana. "Historia de la Educación Argentina". 5 vols. Editorial Galerna. Buenos Aires, 1990-1997.
- QUESADA, Ernesto. "La época de Rosas". Ediciones del Restaurador. Buenos Aires, 1950. [1898].
- RADOVANOVIC, Elisa. "Italianos y ticinenses en la Argentina". (En: Italianos en la arquitectura argentina. CEDODAL. Buenos Aires, 2004.).
- HALPERÍN

 DONGHI, Tulio. "1930-1960. Crónica de 30 años". (En: HALPERÍN DONGHI, Tulio. "Argentina en el callejón". Editorial Ariel. Buenos Aires, 1995.). 1961.
- HALPERÍN DONGHI, Tulio. "La Argentina y la tormenta del mundo". Siglo Veintiuno Editores. Buenos Aires, 2003.

- LUNA, Félix. "Alvear. Las luchas populares en la década del 30". Editorial Sudamericana. Buenos Aires, 1975.
- LUNA, Félix. "Ortiz. Reportaje a la Argentina opulenta". Editorial Sudamericana. Buenos Aires, 1983.
- MASSA, Lorenzo. "Historia de las misiones salesianas de La Pampa". Editorial Don Bosco. Buenos Aires, 1967.
- PAVÓN PEREYRA, Enrique. "Yo Perón". Editorial M.I.L.S.A. Buenos Aires, 1993.
- ROMERO, José Luis. "Argentina. Imágenes y Perspectivas". Editorial Raigal. Buenos Aires, 1956.
- SARMIENTO, Domingo Faustino [1849] "La educación popular". Lautaro. Buenos Aires, 1949.
- SCOBIE, James. "Revolución en las Pampas. Historia Social del Trigo Argentino 1860-1910". Solar/ Hachette. Buenos Aires, 1968.
- TEDESCO, Juan Carlos. "Educación y Sociedad en la Argentina (1880-1900)". Centro Editor de América Latina. Buenos Aires, 1982.
- TORRES, José Luis. "La Década Infame". Editorial Patria. Buenos Aires, 1945.
- VIDAL GUZMÁN, Gerardo. "Retratos del Medioevo". Editorial Universitaria. Santiago de Chile, 2004.
- WRIGHT, Winthrop. "Los ferrocarriles ingleses en la Argentina". Editorial Emecé. Buenos Aires. 1980.

- 4.2.- IGLESIA CATÓLICA Y RELIGIÓN

- (Historias de la Iglesia, textos doctrinarios, monografías y biografías sobre personajes y temas eclesiales católicos y de religión, en general).
- ALAMEDA, Julián. "Argentina Católica", PP Benedictinos. Buenos Aires, 1935.
- ALDAZÁBAL, José. "Gestos y Símbolos". Ágape Libros. Buenos Aires, 2007.
- BATRES, José Luis. "Obispos de la Argentina". Editorial Santa María. Buenos Aires, 2009.
- BERTONI, Lilia Ana. "¿Estado confesional o estado laico? La disputa entre librepensadores y católicos en el cambio del siglo XIX al XX" (En: BERTONI, Lilia y DE PRIVITELLIO, Luciano. Compiladores. "Conflictos en democracia. La vida política entre los dos siglos". Siglo Veintiuno Editores. Buenos Aires, 2009.).

- BIANCO, Enzo. RICO, José Antonio. "Salesiano Coadjutor". Editorial CCS. Madrid, 1982.
- BLANCO, Jessica Estela. "Los Círculos Católicos de Obreros, un actor soslayado en la historia de la sindicalización argentina". (En: Actas de las VIII Jornadas de Historia Eclesiástica y III de Archivos Eclesiásticos. Buenos Aires 14 y 15 de junio de 2013.).
- BOSCA, Roberto. "La iglesia nacional peronista. Factor religioso y poder político". Editorial Sudamericana. Buenos Aires, 1997.
- BOSCO, Henri. "Don Bosco" Central Catequística Salesiana. Madrid. 1965.
- BRAMBILLA, Dante C. "Una respuesta original". Editorial Don Bosco. Buenos Aires, 1976.
- BRAMBILLA, Dante. "Historia del antiguo colegio Pio IX". Buenos Aires, junio de 2015.
- BRUNO, Cayetano, s.d.b., "Historia de la Iglesia en la Argentina". Editorial Don Bosco, doce volúmenes. Bs. As., 1962-1981. Se consultó toda la obra pero especialmente el volumen VIII (1812-1823) publicado en 1972, y el volumen XII (1881-1900) publicado en 1981.
- BRUNO, Cayetano, s.d.b., "Los Salesianos y las hijas de María Auxiliadora en la Argentina". Instituto Salesiano de Artes Gráficas. Buenos Aires, 1983.
- CAIMARI, Lila. "Perón y la Iglesia Católica". Editorial Emecé. Buenos Aires, 1994.
- CERIA, Eugenio. "Don Giuseppe Vespignani. Elogio Fúnebre". Società Editrice Internazionale. Torino, 1932.
- CHIRÓN, Yves. "Pío IX". Ediciones Palabra. Madrid, 2002. [1995].
- CONCILIO VATICANO II. "Constituciones. Decretos. Declaraciones". Biblioteca de Autores Cristianos. Madrid, 1967.
- CONFERENCIA EPISCOPAL ARGENTINA. "Código de Derecho Canónico". Conferencia Episcopal Argentina. Buenos Aires, 2003.
- DEL REAL, Luis. J. "Tríptico Modelo. Rasgos biográficos de tres coadjutores salesianos". Escuelas Gráficas Salesianas. Bogotá, 1942.
- DI STÉFANO, Roberto "El púlpito y la plaza. Clero, sociedad y política de la monarquía católica a la república rosista". Siglo Veintiuno Editores. Buenos Aires, 2004.

- ELIADE, Mircea. "Lo sagrado y lo profano". Editorial Guadarrama. Madrid, 1973 [1957].
- ENCICLOPEDIA CATTOLICA. Casa Editrice C.C. Sansoni. Firenze, 1954.
- ENTRAIGAS, Raúl A. "Los salesianos en la Argentina". Editorial Plus Ultra. Buenos Aires, 1969-73.
- GAMBINI, Hugo. "El peronismo y la Iglesia". Centro Editor de América Latina. Buenos Aires, 1971.
- GENTILE, Emilio. "El culto del Littorio. La sacralización de la política en la Italia fascista". Siglo XXI editores. Buenos Aires. 2007 [1993].
- GIORDA, Eduardo Luis. "Don Ángel Zerda y el Colegio Salesiano de Salta. Aportes para una historia. Homenaje a Don Ángel Zerda en el centenario de su muerte". Mundo Gráfico Salta Editorial. Salta, 2014.
- LIDA, Miranda. "Dos ciudades y un deán. Biografía de Gregorio Funes, 1749-1829". Eudeba. Buenos Aires, 2006.
- LIDA, Miranda. "Prensa Católica y sociedad en la construcción de la Iglesia argentina en la segunda mitad del siglo XIX". (En: "Anuario de Estudios Americanos". Vol. 63, n. 1, pgs. 51-75. Sevilla, 2006.).
- LIDA, Miranda. "Historia del Catolicismo en la Argentina entre el siglo XIX y el XX". Siglo XXI Editores. Buenos Aires, 2015.
- LOPETEGUI, León; ZUBILLAGA, Félix. "Historia de la Iglesia en la América española". Biblioteca de Autores Cristianos. Madrid, 1965.
- MALLIMACI, Fortunato. "Guía de la diversidad religiosa de Buenos Aires". Editorial Biblos. Buenos Aires, 2003.
- MARTÍNEZ TORRENS, Vicente. "Colegio Don Bosco (Bahía Blanca)". Talleres Gráficos Obra Salesiana "La Piedad". Bahía Blanca, 1911.
- MARTOS, Susana "Sacerdotes italianos en Bahía Blanca". Boletín N° 22. Comisión de Reafirmación Histórica Bahía Blanca. Octubre de 1995.
- MASSA, Lorenzo. "Vida del padre José Vespignani". Don Bosco. Buenos Aires, 1942.
- MENDL, Michael. "*The Dreams of Don Bosco: An Introduction to Their Study*" (En: *Journal of Salesian Studies*. Primavera 2004. Volumen XII, N. 2. Institute of Salesian Spirituality. Berkeley, California, Estados Unidos, pgs. 321-348). Consultado el 29-4-2016 en la página web:
http://journal.salesianstudies.org/wp-content/uploads/2014/01/Mendl-The_Dreams_of_Don_Bosco-An_Introduction_to_Their_Study-Journal_Salesian_Studies-Vol12_No2-Spring2004.pdf

- NICOLETTI, María Andrea; TARANTINO, Susana. "La Congregación Salesiana y los 'Buenos Libros'", trabajo que forma parte del proyecto "Libros de texto. Imágenes y representaciones: La construcción de la Patagonia en el imaginario escolar. Río Negro y Neuquén (1884-1957)", dirigido por Mirta Teobaldo y Amelia B. García en la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad Nac. del Comahue. hum.unne.edu.ar/investigacion/educa/web_relee/.../nic_salesianos.doc
Consultado el 22 de septiembre de 2014.
- NÚÑEZ MENDOZA, Mariano. "Curso completo de Religión. Las Fuentes de la Gracia". Biblioteca "Cardenal Copello". Casa del Catequista. Buenos Aires, 1938.
- PAZ, Octavio. "Sor Juana Inés de la Cruz o Las Trampas de la Fe". Fondo de Cultura Económica. México, 1991 [1982]
- PERAZA LEAL, Fernando. "Iniciación al Estudio de Don Bosco". Ediciones Don Bosco Argentina. Buenos Aires, 2012.
- RAGUCCI, Rodolfo. "Don Bosco en mi camino". Editorial Difusión. Buenos Aires, 1953.
- RANKE, Leopoldo von. "Historia de los papas". Editorial del Fondo de Cultura Económica. México, 1963. [1874].
- RODRÍGUEZ, Emilio. "La Virgen María y todas las advocaciones de la República Argentina". Ediciones San Pablo. Buenos Aires, 2003.
- RODRÍGUEZ, José "Álbum Revista 1898 – 1931". Talleres Gráficos Bautista. Bahía Blanca, 1931.
- ROMERO, Luis Alberto. "Nueva Pompeya, libros y catecismo". (En: Gutiérrez, Leandro H.; ROMERO, Luis Alberto. "Sectores populares, cultura y política. Buenos Aires en la entreguerra". Editorial Sudamericana. Bs. As., 1995.
- ROPS, Daniel. "La iglesia de las Revoluciones frente a nuevos destinos". Luis de Caralt Editor. Barcelona, 1962.
- SARMIENTO, Domingo F. "La conciencia de un niño". Editorial FMPC. Buenos Aires, 1938. [1872].
- SEAGE, Arsenio. "Tavella. Primer Arzobispo de Salta". Tomo III. Escritos. Salta, 1980.
- SEAGE, Arsenio. "70 años de irradiación de la obra de Don Bosco en Salta. Colegio Angel Zerda. 1911-1981". Obra de Don Bosco. Salta, 1981.
- SEIGUER, Paula. "¿Iglesias de transplante? ¿Iglesias de Injerto? Las iglesias protestantes en la Argentina entre 1870 y 1910". (En: BERTONI, Lilia;

DE PRIVITELLIO, Luciano. Compiladores. "Conflictos en democracia. La vida política entre los dos siglos". Siglo Veintiuno Editores. Buenos Aires, 2009.).

- SPATARO, Roberto. "Don Bosco tra Risorgimento e Italia postunitaria" (En: *Il Corriere del Sud*. N° 12/2012 - ANNO XXI - 31 ottobre 2012).

- TABORDA, José Mariano. "Las Vírgenes Milagrosas". Ediciones Abraxas. Barcelona, 1999.

- VALENTINI, Eugenio; RODINÒ, Amedeo. "Dizionario biografico dei salesiani". *A cura dell'Ufficio stampa salesiano*. Roma, 1973.

- VANZINI, Marcos Gabriel (compilador). "Guía de Lugares de Culto de la ciudad de Buenos Aires". Tomo 1. Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Buenos Aires, 2013.

- VANZINI, Marcos Gabriel (compilador). "Guía de Lugares de Culto de la ciudad de Buenos Aires". Tomo 2. Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Buenos Aires, 2014.

- WAST, Hugo. "Alma Romana. Aventuras del Padre Vespignani". Thau Editores. Buenos Aires, 1948 a.

- WAST, Hugo. "Su segunda patria. Aventuras del Padre Vespignani". Thau Editores. Buenos Aires, 1948 b.

- ZANATTA, Loris. "Perón y el mito de la nación católica. Iglesia y Ejército en los orígenes del peronismo (1943-1946)". Eduntref. Buenos Aires, 2013. [1999].

- ZANCA, José. "Cristianos antifascistas. Conflictos en la cultura católica argentina". Siglo Veintiuno Editores. Buenos Aires, 2013.

- ZURETTI, Juan Carlos. "Nueva historia eclesiástica argentina". Editorial Itinerarium. Buenos Aires, 1972.

- 4.3.- HISTORIAS DEL ARTE, DE LA ARQUITECTURA, DEL DISEÑO Y DEL URBANISMO

- (Historias, diccionarios, monografías y biografías específicas sobre arquitectura o autores. Investigaciones sobre diseño y urbanismo. Inventarios y catálogos de arquitectura, en general.).

- AGUILAR, Graciela; MORELLO, Andrea; "Universidad de San Agustín. Renacer del Barroco arequipeño". En: GONZÁLEZ MONTANER, Berto, editor, "Patrimonio mundial: obras y movimientos siglos XIX y XX". v. 3. Arte Gráfico Editorial Argentino. Buenos Aires, 2006, pgs. 26-31).

- ALIATA, Fernando. "La ciudad regular. Arquitectura, programas e instituciones en el Buenos Aires posrevolucionario 1821-1835". Editorial Universidad Nacional de Quilmes-Prometeo 3010. Bernal, Buenos Aires, 2006.

- ALIATA, Fernando. "Simbolismo y Modernidad. Un análisis del proyecto para el concurso de la Biblioteca Nacional de Sánchez Gómez y Solsona". (En: ALIATA, Fernando. "Estrategias proyectuales". Sociedad Central de Arquitectos. Buenos Aires, 2003.).
- ALIATA, Fernando. "Simbolismo y modernidad. Un análisis del proyecto para el concurso de la Biblioteca Nacional de Sánchez Gómez y Solsona". (En: Aliata, Fernando. "Estrategias proyectuales. Los géneros del proyecto moderno". Sociedad Central de Arquitectos. Buenos Aires, 2013.).
- ALLWOOD, John. "*The Great Exhibitions*". Studio Vista. Londres, 1977.
- ARONSON, Joseph. "Enciclopedia gráfica del mueble y la decoración". Ediciones Centurión. Buenos Aires, 1945.
- AVE, Gastone. MENNA, Emanuela. "*Architettura e urbanistica di origine italiana in Argentina Tutela e valorizzazione di uno straordinario patrimonio culturale*". Gangemie editore. Roma, 2011.
- AA VV "Renovación en el arte del hierro, siglos XIX y XX". (En: "Arte Decorativo" Fasc. 34 y 35. Editorial Viscontea. Buenos Aires, 1978.).
- BARREIRO, Ricardo. "100 años bajo Buenos Aires". Editorial Dunken. Buenos Aires, 2015.
- BARRIOS PINTOS, Aníbal. "Canelones. Su proyección en la historia nacional". Tomo I. Intendencia Municipal de Canelones, Uruguay, 1981.
- BASSANI, Mario. "Aspectos tecnológicos del muro de ladrillos". (En Revista Summa. Colección Temática: "El ladrillo, material persistente". Pgs. 76-79, n. 2. Buenos Aires, 1983.).
- BAKÚ, Eszter. "La influencia del Novecento italiano en la arquitectura húngara de enteguerras". BME, H-1111. Universidad de Tecnología. Budapest, Hungría. (En: Revista Thema. Revista Cultural y Eclesiástica. Pescara, Italia, 2014.).
- BENEVOLO, Leonardo. "Historia de la Arquitectura Moderna". Gustavo Gili. Barcelona, 1979.
- BENJAMIN, Walter. "El origen del Trauerspiel alemán". (*Ursprung des deutschen Trauerspiels, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1989*). (En: Benjamin, Walter, "Obras". Libro II, volumen 1. Abada. Madrid, 2006.) [1925].
- BOITO, Camilo. "*Questioni pratiche di Belle Arti*". U. Hoepli, Milán, 1893.
- BORGATO, J. y TEDESCHI, E. "Asoleamiento en arquitectura". Tucumán, 1955.
- BOTTINEAU, Yves. "El arte Barroco". Editorial Akal. Madrid, 1986.

- BOZAL, Valeriano ed. "Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas". Vol. I . Machado Grupo de Distribución. Madrid, 2010. [1996].
- BRAIDOT, Víctor J. "José Angel Nardín. Una Historia de Gubias y Pinceles". Avellaneda (Santa Fe), 2007.
- BRANDÁRIZ, Gustavo. "Arquitectura de inspiración sarmientina". Fac. de Arq. Diseño y Urbanismo de la Univ. de Buenos Aires. Buenos Aires, 1998.
- BRANDI, Cesare. "Teoría de la restauración". Alianza Editorial. Madrid, 1999. [1961-1977].
- BUENDÍA, Rogelio. "El camino arquitectónico hacia el siglo XX" (En: CABAÑAS BRAVO, Miguel. "Summa Artis. Antología. Arte Europeo y Norteamericano del siglo XIX". Tomo IX. Espasa. Madrid, 2004. [1990]).
- BUENDÍA, Rogelio; GALLEGO, Julián. "Summa Artis. Volumen XXXIV. Arte Europeo y Norteamericano del siglo XIX". Editorial Espasa Calpe. Madrid, 1995.
- BROOKS, Chris. "*The Gothic Revival*". Phaidon. Londres, 1999.
- BUSCHIAZZO, Mario. "Estudios de Arquitectura colonial hispanoamericana". Editorial Guillermo Kraft Ltda. Buenos Aires, 1944.
- BUSCHIAZZO, Mario. "Los orígenes del Neoclasicismo en Buenos Aires". Separata de Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas. Buenos Aires, 1967.
- CABAÑAS BRAVO, Miguel. "Summa Artis. Antología. Tomo IX. Arte Europeo y Norteamericano del siglo XIX". Espasa. Madrid, 2004.
- CACCIATORE, Julio. "La vigencia de un elemento ubicuo". (En Revista Summa- Colección Temática: "El ladrillo, material persistente". N 2, pág. 7. Buenos Aires, 1983.).
- CACCIAVILLANI, Carlos. "*L'architettura dell'emigrazione italiana in Argentina*". (En: *Rivista dell'Istituto di storia dell'Europa Mediterranea RiMe* Año I n. 6, junio de 2011.).
- CANEPA, Luis. "El Buenos Aires de antaño. En el cuarto Centenario de su fundación, 1536-1936". Talleres Gráficos Linari. Buenos Aires, 1936.
- CARIDE BARTRONS, Horacio. "Visiones del suburbio. Utopía y realidad en los alrededores de Buenos Aires durante el siglo XIX y principios del siglo XX". Editorial Universidad Nacional de Gral. Sarmiento. Los Polvorines, Bs. As., 2002.
- CASAL, Stella Maris y otros. "Patrimonio Arquitectónico de la ciudad de Buenos Aires: primeras décadas del siglo 20. Documento de Trabajo N° 161

Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Universidad de Belgrano. Buenos Aires. Septiembre de 2006.

- CASSIRER, Ernst. "Filosofía de las formas simbólicas". México, FCE, 1979 [1923-1929].
- CASTEDO, Leopoldo. "Historia del arte y de la arquitectura latinoamericana. Desde la época precolombina hasta hoy". Editorial Pomaire. Barcelona, 1970.
- CHUECA GOITÍA, Fernando. "Invariantes castizos de la arquitectura española". Primera edición. Editorial Dossat. Madrid, 1947.
- CHUECA GOITÍA, Fernando. "El manifiesto de la Alhambra". Dirección General de Arquitectura. Madrid, 1953.
- CHUECA GOITÍA, Fernando. "Breve Historia del Urbanismo". Alianza Editorial. Madrid, 1998.
- CIRVINI, Silvia. "Inventario de Patrimonio", publicado en DANA 18.
- CIUCCI, Giorgio. "*Gli Architetti e il Fascismo. Architettura e città 1922-1944*". Piccola Biblioteca Einaudi. Torino, 1989.
- CLARK, Kenneth. "*The Gothical Revival*". Penguin. Harmondsworth, 1952.
- DALMASSO, Franca; GAGLIA, Pierluigi; POLI, Francesco, "*L'Accademia Albertina di Torino*", Istituto Bancario San Paolo. Torino, 1982.
- DE GROOF, Bart; GELI, Patricio; STOLS, Eddy; VAN BEECK, Guy (editores). "En los deltas de la memoria. Bélgica y Argentina en los siglos XIX y XX". Leuven University Press. Lovaina. 1998.
- DE PAULA, Alberto. "Don Felipe Senillosa, su aporte a la grandeza nacional y a la formación de nuestra arquitectura". Editorial Theoría. Buenos Aires, 1966.
- DE PAULA, Alberto. "Fortificaciones en el litoral patagónico durante el dominio español". Academia Nacional de Historia. Buenos Aires, 1975.
- DE PAULA, Alberto. "La técnica ladrillera en la Argentina". (En: Revista Summa- Colección Temática: "El ladrillo, material persistente". N. 2, pgs. 40-42. Buenos Aires, 1983.).
- DE PAULA, Alberto. "Neocolonial. Buscando las raíces de la identidad nacional". (En: GONZÁLEZ MONTANER, Berto. "Vanguardias argentinas obras y movimientos. V.1. AGEA. Buenos Aires, 2005, pg. 94-98).
- DE PAULA, Alberto. "La carga romántica. Neomedievalismo, Neorrománico y Neogótico." (En: GONZÁLEZ MONTANER, Berto, editor, "Patrimonio mundial: obras y movimientos siglos XIX y XX". v. 1 Arte Gráfico Editorial Argentino. Buenos Aires, 2006.).

- DOCCI, Marina (Editora) *“L'Architettura dell'“altra” modernità. Atti del XXVI Congresso di Storia dell'Architettura.”* Gangemi Editore. Roma, 2010.
- DURAND, Gilbert. “La imaginación simbólica”. Amorrortu Editores. Buenos Aires, 1965.
- FIORITO, Mariana. “El ejercicio del arquitecto en la administración pública: La Dirección General de Arquitectura (1933-1944)”. (En: Actas de las 2das. JORNADAS DE INVESTIGADORES EN FORMACIÓN: Reflexiones en torno al proceso de investigación. IDES. Bs. As., 14, 15 y 16 de noviembre de 2012.).
- GESUALDO, Vicente. “Enciclopedia del arte en América”. Editorial Bibliográfica Argentina OMEBA. (Ocho volúmenes). Buenos Aires, 1968.
- FACULTAD DE ARQUITECTURA, DISEÑO Y URBANISMO – UBA “Arquitectura del Estado de Buenos Aires (1833-1862)”. Universidad Nacional de Buenos Aires. Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas Mario Buschiazzo”. Buenos Aires, 1965.
- FLETCHER, Banister. *“A History of Architecture on the comparative method”*. University of London. The Athlone Press. Londres, 1961.
- FURLONG, Guillermo. “Arquitectos argentinos durante la dominación hispánica”. Huarpes. Buenos Aires, 1946.
- GARMENDIA, Mónica. “Casa Nagel Guido. Moderna residencia colonial”. (En: GONZÁLEZ MONTANER, Berto. “Vanguardias argentinas obras y movimientos. V.1. AGEA. Buenos Aires, 2005, pg. 104-107).
- GENTILE, Eduardo, voz "Auditorio" (En: LIERNUR, Francisco; ALIATA, Fernando. "Diccionario de Arquitectura en la Argentina". Pg. 151. AGEA, Clarín. Buenos Aires, 2004.).
- GENTILE, Eduardo; GANDOLFI, Fernando. “Baile de estilos. Eclecticismo y Pintoresquismo”. (En: Patrimonio mundial: obras y movimientos siglo XIX y XX. Arte Gráfico Editorial Argentino. Buenos Aires, 2006.).
- GIANNATTASIO, Caterina. *“Corso di Teoría e Storia del Restauro. Il restauro nel XIX secolo. Le opera di Camillo Boito. Corso di Laurea in Scienze dell'Architettura”*. Università degli Studi di Cagliari. Facoltà di Architettura. s/f
- GIEDION, Sigfried. “Espacio, Tiempo y Arquitectura”. Editorial Científico-Médica. Barcelona, 1958.
- GIL CASAZZA, Carlos; WILCHEPOL, Silvia Nora. Voz de "Vespignani, Ernesto". (En: LIERNUR, Francisco; ALIATA, Fernando. "Diccionario de Arquitectura en la Argentina". Volumen "s/z". Pg. 151. AGEA, Clarín. Buenos Aires, 2004).

- GIMÉNEZ, Carlos Gustavo, Voz de "Iglesia". (En: LIERNUR, Francisco; ALIATA, Fernando. "Diccionario de Arquitectura en la Argentina". Volumen "i/n", pg. 14. AGEA, Clarín. Buenos Aires, 2004.
- GIMÉNEZ, Carlos; NAVARRO, Ángel. "Alejo Martínez. La experiencia moderna en la Argentina". Editorial Nobuko-Sociedad Central de Arquitectos. Buenos Aires, 2012.
- GLUSBERG, Jorge. "Clorindo Testa. Pintor y arquitecto". Editorial Summa + Libros. Buenos Aires, 2001.
- GOLDEMBERG, Jorge. "Eclecticismo y Modernidad". CP 67. Buenos Aires, 1986.
- GORELIK, Adrián. "La Grilla y el Parque". Universidad Nacional de Quilmes. Buenos Aires, 2001.
- GONZÁLEZ, Mario Antonio; ADESSO de GONZÁLEZ, Raquel. "Revelación del ladrillo en la ciudad del muro". (En Revista Summa Colección Temática: "El ladrillo, material persistente". N. 2/1983. Pgs.46-47. Buenos Aires, 1983.
- GONZÁLEZ-VARAS IBAÑEZ, Ignacio. "Conservación de Bienes Culturales. Teoría, historia, principios y normas". Ediciones Cátedra. Madrid, 1999.
- GRESLEBIN, Héctor. "Valoración actual de la arquitectura colonial americana". Buenos Aires, 1960.
- GUIDO, Angel. "Redescubrimiento del Art". Librería y Editorial El Ateneo. Buenos Aires, 1944.
- GUTIÉRREZ, Ramón "Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica". Ediciones Cátedra. Madrid, 2002.
- GUTIÉRREZ, Ramón. "La arquitectura de Buenos Aires en tiempos de Tamburini". (En: ARESTIZÁBAL, Irma y otros. "La Obra de Francesco Tamburini en Argentina. El espacio del poder I". Compilación de Irma Arestizábal, Roberto De Gregorio, Ramón Gutiérrez y Alberto S. J. de Paula, etc. Museo de la Casa Rosada. Buenos Aires, 1997.).
- GUTMAN, M.; HARDOY, J. E. "Buenos Aires. Historia urbana del Área Metropolitana". MAPFRE. Madrid, 1992.
- GUTMAN, Margarita. REESE, Thomas. "Buenos Aires 1910. El imaginario para una gran capital." Eudeba. Buenos Aires. 1999.
- HARDOY, Jorge; SCHAEDEL, Richard. "Las ciudades de América Latina y sus áreas de influencia a través de la historia". Buenos Aires, 1975.
- HITCHCOCK, Henri-Russell. "*Architecture Nineteenth and twentieth centuries*". Penguin Books. Harmondsworth, 1958.

- IEZZI, Enio. *“Lugo capitale. Onori e glorie di una piccolo grande città”*. An. Walberti. Lugo, 2014.
- IGLESIA, Rafael E. J. *“La Arquitectura historicista del siglo XIX”*. Espacio Editora. Buenos Aires, 1979.
- IGLESIA, Rafael E. J. *“La vida doméstica y los objetos”*. Seminario de Crítica n. 165. Instituto de Arte Americano. Buenos Aires, 2011.
- JANTZEN, Hans. *“La arquitectura gótica”*. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires, 1970.
- JONES, M. *“Trelew. Un desafío patagónico”*. Pto. Madryn, 1980. S/A. *“La evolución espacial de Trelew”*. (En: Diario Jornada, 24 de octubre de 1986.).
- JUMILLA, José. *“Arquitectura educacional en Rosario, 1870-1910”*. (En: Revista Summa – Colección Temática n. 33. Buenos Aires, junio de 1989.).
- KRONFUSS, Juan. *“Arquitectura colonial en la Argentina”*. Biffignandi. Córdoba, [c. 1920].
- KUBATCH, Hans E. *“Arquitectura románica”*. (En: Historia de la arquitectura. T. IX Arquitectura del siglo XIX. Editorial Viscontea. Buenos Aires, 1982.).
- LANDAU, Royston. *“Nuevos caminos de la arquitectura inglesa”*. Editorial Blume. Barcelona, 1969 [1968].
- LEVISMAN, Martha. *“Bustillo. Un proyecto de ‘Arquitectura Nacional’*. “. Ediciones Arca. Buenos Aires. 2007.
- LIERNUR, Francisco; ALIATA, Fernando, *“Diccionario de Arquitectura de la Argentina”*. Pg. 115. Arte Gráfico Editorial Argentino. Buenos Aires, 1994.
- LIERNUR, Francisco. *“Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad”*. Fondo Nacional de las Artes. Buenos Aires, 2001.
- LIERNUR, Jorge; SILVESTRI, Graciela. *“El Umbral de las metrópolis. Transformaciones técnicas y cultura en la modernización de Buenos Aires (1870-1930)”*. Editorial Sudamericana. Buenos Aires, 1993.
- LOOS, Adolf. *“Ornamento y delito y otros escritos”*. Editorial Gil y Gaya. Barcelona, 1972. [1908].
- LOSTEAU, J. *“La arquitectura en el valle. Breve reseña histórica”*. (En: Revista Summa ns. 245-246. Buenos Aires, 1988.).
- LUCBERT, Françoise. *“La promotion des arts visuels: au Centre Culturel Canadien de Paris”*. (En: *Vie des Arts*, vol. 43, n° 175, pgs. 29-31. Paris, 1999.).

- MARZILIANO, M. Giulia. *“Lugo di Romagna. Il disegno urbano e la città. Asetti morfologici e vicende storico-urbanistiche”*. Comune di Lugo. Lugo, 1998.
- MAURIN DE RUFINO, Elena Inés. *“Almagro. El barrio, sus orígenes y sus constructores”*. Editorial Dunken. Buenos Aires, 2014.
- MAVEROFF, A. *“El asoleamiento”*. (En: Revista de Arquitectura. Ns. 8 y 11, 1940.).
- MESA, José de; GISBERT, Teresa. *“Monumentos de Bolivia”*. Editorial Gisbert. La Paz, 2002.
- MIDDLETON-WATKIN. *“Arquitectura del siglo XIX”*. (En: Historia de la arquitectura. T. V y VI. Arquitectura del siglo XIX. Editorial Viscontea. Buenos Aires, 1982.).
- MORELLO, Andrea; AGUILAR, Graciela. *“Estancia El Acelain. La herencia y el paisaje”*. En: GONZÁLEZ MONTANER, Berto, editor, *“Patrimonio mundial: obras y movimientos siglos XIX y XX”*. v. 3. Arte Gráfico Editorial Argentino. Buenos Aires, 2006, pgs. 12-19).
- MORRA, Carlos. *“Edificios escolares de primera enseñanza. Consideraciones sobre sus condiciones higiénicas”*. (En: Revista de Arquitectura. Agosto y septiembre de 1925.).
- MUNZI, Massimiliano. *“L’Epica del Ritorno. Archeologia e Política nella Triplotania italiana”*. L’erma di Bretschneider. Roma, 2001.
- NADAL MORA, Vicente. *“Estética de la arquitectura colonial y poscolonial argentina”*. Editorial El Ateneo. Buenos Aires, 1946.
- NASELLI, César. *“La tecnología del ladrillo como recurso de diseño arquitectónico: la obra de José Ignacio Díaz”*. (En Revista Summa. Colección Temática: *“El ladrillo, material persistente”*. N. 2/1983, pgs. 25-39. Buenos Aires, 1983.).
- NAVARRO, Ángel. *“El Palacio Fiorentino. Estudio de una tipología”*. Finnegans Libreros y Editores. Buenos Aires, 1983.
- NICOLINI, Alberto. *“Jujuy y la quebrada de Humahuaca”*. Academia Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires, 1981.
- NIICOLINI, Alberto. *“La ciudad hispanoamericana en los siglos XVII y XVIII”*. (En: Actas III Congreso Internacional del Barroco Americano. Territorio, Arte Espacio y Sociedad. Universidad Pablo de Olavide. Sevilla, 8 a 12 de octubre de 2001.).
- NOEL, Martín. *“Contribución a la historia de la arquitectura hispano-americana”*. Peuser. Buenos Aires, 1923.

- ORTIZ, Federico y otros. "La arquitectura del liberalismo en la Argentina". Editorial Sudamericana. Buenos Aires, 1968.
- ORTIZ, Federico. "La Arquitectura en la Argentina desde 1880 hasta 1930". (En: Arquitectura en la Argentina. Fasc. 8, pg. 138.) Eudeba. Bs. As, 1980.
- ORTIZ, Federico. "Arquitectura 1880-1930". (En: Historia General del Arte en la Argentina. Academia Nacional de Bellas Artes, Vol. V. Buenos Aires, 1988.).
- ORTIZ, Federico, "La arquitectura argentina (1900-1945)". (En: ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES. Historia general del arte argentino. T. VIII. Pg. 94. Buenos Aires, 1999.).
- OURSEL, Raymond. "El mundo románico". Ediciones Garriga. Barcelona, 1966.
- PALM, Erwin. "¿Urbanismo barroco en América Latina? (En: *Atti Vol. I Simposio Internazionali sul Barocco Latino Americano*. Roma Istituto Italo Latinoamericano. Pgs. 215-220. Roma, 1982.).
- PALANTI, Mario. "*L'Eternale Mole Littoria*", Milán. 1926.
- PANDO, H. "Historia urbana de Buenos Aires". CEADIG. Fac. de Arq. Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, 1990.
- PETRINA, Alberto. "Espejo de identidad. Indigenismo, Nacionalismo y Americanismo" En: GONZÁLEZ MONTANER, Berto, editor, "Patrimonio mundial: obras y movimientos siglos XIX y XX". v.3 Arte Gráfico Editorial Argentino. Buenos Aires, 2006, pgs. 6-11).
- PIJOÁN, José. "Arte del período humanístico. *Trecento y Cuatrocento*". Summa Artis Vol. XIII. Editorial Espasa Calpe. Madrid, 1961. [1950].
- PIJOÁN, José. "Arte Cristiano primitivo. Arte Bizantino. Hasta el saqueo de Constantinopla por los cruzados del año 1204". Summa Artis Vol. VII. Editorial Espasa Calpe. Madrid, 1954. [1935].
- PANOVSKY, Erwin. "Renacimiento y renacimientos en el arte occidental". Editorial Alianza. Madrid, 1975. [1960].
- PATETTA, Luciano (Comp.) "*Architetti e ingegneri italiani*". Pellicani. Roma, 2002.
- PEVSNER, Nikolaus. "Esquema de la Arquitectura Europea". Ediciones Infinito. Buenos Aires, 1968. [1943].
- PEVSNER, Nikolaus. "*An outline of European architecture*". Penguin Books. Londres, 1954.

- RAFFAGLIO, Laura. "Museo Fernández Blanco. Palacio de estilo nacional". (En: GONZÁLEZ MONTANER, Berto. "Vanguardias argentinas obras y movimientos. V.1. AGEA. Buenos Aires, 2005, pg. 98-103).
- RANDLE, Patricio. "La ciudad pampeana; geografía urbana, geografía histórica". Eudeba. Buenos Aires, 1959.
- READ, Herbert. "El arte de la escultura". Editorial Eme. Buenos Aires, 1994. [1954].
- REINARES FERNÁNDEZ, Óscar. "La arqueología y el arquitecto: La restauración como proceso histórico". (En: REINARES FERNÁNDEZ, Óscar. "Jornadas sobre arqueología, historia y arquitectura: criterios de intervención en el Patrimonio Arquitectónico". Logroño, del 2 al 4 de diciembre de 1999.) 2001. [1999].
- REYNOSO, Nicolás. "Caravati. El arquitecto de la imagen de Catamarca". Editorial Sarquis. Catamarca, 2011.
- RIEGL, Alöis. "El culto moderno a los monumentos". Visor. Madrid, 1999. [1903].
- RODRÍGUEZ VILLAMIL, RANDO FERRER y DE PAULA. "Manejo de fuentes en la investigación histórico-arquitectónica: dificultades y prevenciones". (En: Revista DANA, 30-31.).
- ROMERO, Alicia; SCHVARTZ, Analía; GIMÉNEZ, Marcelo. "Artes en la Modernidad. Guía de pautas para la referencia bibliográfica de un documento". Cátedra de Historia de las Artes Plásticas V. Serie II: Material metodológico, 1. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, 2001.
- ROMERO, Lucila. "El trabajo artesanal en hierro forjado". Editorial Construcciones Sudamericanas. Buenos Aires, 2007.
- RUSKIN, John. "*The stones of Venice*". London-New York, George Routledge-E.P. Dutton, s.d.
- SABUGO, Mario. "El barrio al fin de cuentas". (En BARELA, Liliana y SABUGO, Mario. Buenos Aires. El Libro del Barrio. Teorías y definiciones. Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires. Buenos Aires, 2004.).
- SABUGO, Mario. "Del Barrio al Centro. Imaginarios del habitar en las letras del tango rioplatense". Editorial Café de las Ciudades. Buenos Aires, 2013.
- SARGENT, Ch. "*The Spatial Evolution of Greater Buenos Aires (1870-1930)*". Arizona State University. Tempe, 1974.

- SCARROCCHIA, Sandro. *"Alois Riegl - teoria e prassi della conservazione dei monumenti: antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898 - 1905, con una scelta di saggi critici"*. Bologna, 1995.
- SCHAVELZON, Daniel. "Mejor Olvidar. La conservación del patrimonio cultural argentino". Editorial de los Cuatro Vientos. Academia de Historia de la Ciudad de Buenos Aires. Buenos Aires, 2008.
- SEBASTIÁN LOPEZ, Santiago; MESA FIGUEROA, José de; GISBERT DE MESA, Teresa. "Arte Iberoamericano desde la colonización a la independencia. (primera parte)". Espasa Calpe. Madrid, 1985.
- SCOBIE, James. "Buenos Aires. Del Centro a los barrios". Solar/Hachette. Buenos Aires, 1977.
- SPELTZ, Alejandro. "La Ornamentación polícroma en todos los estilos históricos". Montaner y Simón. Barcelona, s/f.
- SPELTZ, Alejandro. "Enciclopedia de los estilos ornamentales. Desde los tiempos prehistóricos hasta el siglo XIX". Joaquín Gil Editor. 1950.
- SPESSO, Marco. *"Mario Ceradini. Architettura religiosa e modernismo. S. Maria Libeatrice in Roma"* (En: DOCCI, Marina, editora. *"L'Architettura dell'altra" modernità. Atti del XXVI Congresso di Storia dell'Architettura."* Gangemi editore.) Roma, 2010.
- SORALUCE BOND, José Ramón. "Historia de la arquitectura restaurada. De la Antigüedad al Renacimiento". Universidad de la Coruña. La Coruña, 2008.
- TAMBURINI, Anna. *"Lugo. Il volto della Città. Monumenti, chiese, strade, piazza e palazzo"*. Comune di Lugo. Lugo, 1992.
- TAMBURINI, Piero [presentazione]. *"L'Istituto Professionales Statale 'Ernesto Stoppa' si racconta"*. Walberti Edizioni. Lugo, 2001.
- TORROJA MIRET, Eduardo. "Razón y ser de los tipos estructurales". Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Ediciones Doce Calles. Madrid, 2010. [1957].
- TOSONI, Luis. "Gaetano Moretti y su obsesión Americana". Seminario de Crítica n. 160. Instituto de Arte Americano. FADU-UBA. Buenos Aires, 2008.
- TOSONI, Luis. "Acerca de la traducción de modelos: Gaetano Moretti y el aporte italiano al conjunto del Palacio Legislativo de Montevideo". Seminario de Crítica n. 195. Instituto de Arte Americano. FADU-UBA. Buenos Aires, 2014.
- UNGER, H. "Sobre la orientación en la construcción". (En: Revista "La casa económica" n. 2, 1938.).
- VENTURI, Robert. "Aprendiendo de Las Vegas". Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1992. [1972].

- VIARENGHI, Carlos. "Arquitectura de ladrillo, como siempre". (En Revista Summa. Colección Temática. N. 2/1983, pgs. 43-45. Buenos Aires, 1983.).
- VIOLLET-LE-DUC, E. "*Dictionnaire raisonné de l'architecture française du Xie au XVIe siècle.*" 10 vol. París, 1854.
- WAISMAN, Marina. "La Infraestructura técnica y profesional". (En: WAISMAN, Marina. "Documentos para una historia de la arquitectura argentina".) Ediciones Summa. Buenos Aires, 1980.
- WAISMAN, Marina. "La tipología como instrumento de análisis histórico". (En: Summarios n. 86/87, febrero-marzo 1985, y WAISMAN, Marina. "El significado de la arquitectura. Un modelo de análisis", en: Summarios 5. 1977.).
- WITTE, Bernd. "Walter Benjamin". Editorial AMIA. Buenos Aires, 1997. [1988].
- ZEVI, Bruno. "Historia de la arquitectura moderna". Emecé Editores. Buenos Aires, 1954.

- 4.4.- ARTE Y ARQUITECTURA RELIGIOSOS

- (Diccionarios, catálogos, enciclopedias, inventarios, monografías sobre temas específicos de arte y arquitectura religiosos y biografías de artistas dedicados a la arquitectura y arte religiosos.).
- AHUMADA, Benicio. "De la Mano de Dios (Historia de su templo)". Inédito. Punta Alta, 1998.
- ALARCÓN AZUELA, Eduardo. "La trayectoria del legado de Félix Candela a través de tarjetas postales y fotografías de época". (En: Actas del 4to. Congreso Mexicano de Tarjetas Postales. Querétaro, Querétaro, México. 29 y 30 de julio del 2011.).
- ALEMANNINO, Massimo. "*Le chiese di Roma Moderna*". Armando Armando. Roma, 2006.
- ALIATA, Fernando. "Eclecticismo y experimentalismo en la obra arquitectónica de Augusto César Ferrari"¹ (En: "Augusto Ferrari. Cuadros panoramas iglesias y fotografías". Ediciones Licopodio. Buenos Aires, 2003.).
- ANÓNIMO. "Recuerdo de la solemne consagración de once campanas de bronce para la iglesia parroquial Ntra. Señora de Buenos Aires". Buenos Aires, 1928.
- BARELA, Liliana. "El barrio en el recuerdo". (En BARELA, Liliana; SABUGO, Mario. Buenos Aires. El Libro del Barrio. Teorías y definiciones. Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires. Buenos Aires, 2004.).
- BINETTI, Jesús María. "El augusto recinto. Conflictos y debates en torno a la construcción de la Basílica Nacional de Luján, 1885-1890", presentada en la carrera de Historia de la Universidad Nacional de Luján. Luján, 2006. [Inédito].

- BÉRGAMO, Maurizio; DEL PRETE, Mattia. *“Spazi celebrativi. Figurazione architettonica. Simbolismo liturgico. Ricerca per una chiesa contemporanea dopo il Concilio Vaticano II”*. (Hay traducción española: “Espacios Celebrativos. Estudio para una arquitectura de las iglesias a partir del Concilio Vaticano II”. Biblioteca Mercaba. Bilbao, 1997.
- BORRAZÁS, Pedro; MAGGI, Diana. “Templos y arquitectura del Arzobispado de La Plata”. Universidad Católica de La Plata. La Plata, 2009.
- BOZZANO, Jorge Néstor. “Arquitectura Religiosa”. (En: ARIAS INCOLLÁ, María de las Nieves. “Templos, iglesias y catedrales”.) Arte Gráfico Editorial Argentino. Buenos Aires, 2012.
- BRAMBILLA, Dante. “75 años de la Basílica de María Auxiliadora y San Carlos”. s/f [Inédito].
- BUSANICHE, Hernán. “La arquitectura en las misiones jesuíticas”. Castellví Hnos. Santa Fe, 1955.
- BUSCHIAZZO, Mario. “Estancias Jesuíticas de Córdoba”. Filmediciones Valero. Librería del Colegio. Buenos Aires, 1969.
- CASSI RAMELLI, Antonio. *“Edifici per il culto”*. Antonio Vallardi Ed. Milano, 1947.
- CASSI RAMELLI, Antonio. “Dalle Caverne ai Rifugi Blindati”. Nuova Accademia Editrice. Milano, 1964.
- CÁTEDRA DE HISTORIA DE LAS ARTES PLÁSTICAS II (MEDIEVAL). “El espacio sagrado: edificio y mobiliario litúrgico”. Selección y Traducción de MANZI, Ofelia. Fac. de Filosofía y Letras. Buenos Aires, 2004.
- CHECA ARTASU, Martín. “La Iglesia y la Expansión del Neogótico en Latinoamérica. Una aproximación desde la geografía de la religión”. (En: NAVEG@MÉRICA. Revista electrónica editada por la Asociación Española de Americanistas. 2013, n. 11.) <http://revistas.um.es/navegamerica>. [Consulta: 25/10/2013]. ISSN 1989-211X.
- CIVALERO, Roxana y otros. “El conjunto educativo-religioso de los salesianos en Almagro, ciudad autónoma de Buenos Aires”. (En: AVE, Gastone; MENNA, Emanuela. *“Architettura e urbanistica di origine italiana in Argentina. Tutela e valorizzazione di uno straordinario patrimonio culturale”*. Pgs. 237-246. Gangemie Editore. Roma, 2011.
- CLARKE, Basil. *“Church Builders of the Nineteenth Century. A Studies of the Gothic Revival in England”*. Society for Promoting Christian Knowledge. London, s.f.

- CÓRDOVA, David Franco. "La Basílica de María Auxiliadora de Lima. El diseño y su construcción". (En: Boletín salesiano. Año 51, pgs. 20-24, n. 288 septiembre/octubre 2015. Lima, Perú.).
- CORTI, Francisco; MANZI, Ofelia. "Iglesias Reformadas Neogóticas". Fac. de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, 2006.
- CUFRE, David. "Ernesto Vespignani y Augusto Ferrari; aportes a la arquitectura religiosa argentina". (En: Buenos Aires Italiana. Temas de Patrimonio Cultural 25, Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural.) Buenos Aires, 2009.
- DE PAULA, Alberto. "Templos Rioplatenses No Católicos". (En: Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario Buschiazzo". N. 15. Pgs. 42-52. Buenos Aires, 1962.).
- PICCIONI, Raúl. "La obra religiosa del arquitecto Juan Bautista Arnaldi". Fac. de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, 1988. [Inédito].
- DERISI, Octavio Nicolás. "Lo Eterno y lo Temporal en el Arte". Emecé Editores. Buenos Aires, 1967.
- DÍAZ-CANEJA, Moisés. "Arquitectura y Liturgia". Artes Gráficas Grijelmo. Bilbao, 1947.
- DICTIONNAIRE D'ARCHÉOLOGIE CHRÉTIENNE ET DE LITURGIE. Librairie Letouzey et Ané. París, 1924.
- Dictionnaire des églises de Paris. Hervas Éd. París, 2000.
- DI STÉFANO, Roberto; ZANATTA, Loris. "Historia de la Iglesia argentina desde la Conquista hasta fines de siglo XX". Grupo Editorial Grijalbo-Mondadori. Buenos Aires, 2000.
- DREW, Philip. "*Tadao Ando. Church on the Water- Hokkaido, Japan, 1988. Church of he Light- Osaka, Japan, 1989*". (En: "*Places of Worship*". Phaidon Press.) London, 1999.
- ELLERO, José. "Una mirada actual sobre la arquitectura de la Basílica María Auxiliadora". (En: VANZINI, Marcos Gabriel y otros. "Basílica María Auxiliadora y San Carlos. 1910- 24 de mayo – 2010". Parroquia Basílica María Auxiliadora y San Carlos. Buenos Aires, 2010.).
- ERLANDE-BRANDENBURG, Alain. "Cuando las catedrales estaban pintadas". Editoriale Libreria/Gallimard Architecture. Roma, 1994.
- FERNÁNDEZ COBIÁN, Esteban. "Arquitectura Litúrgica Católica y Patrimonio. El Estado de la Cuestión". (En: Actas de las III Jornadas de

Patrimonio y Arte Litúrgico. Centro Internacional para la Conservación del Patrimonio. Pgs. 9-34. Buenos Aires, 2012.).

- GRODECKI, Louis. *“Le vitrail Roman”*. Editions Vilo. París, 1977.
- GUÉNON, René. *“Symboles fondamentaux de la Science Sacrée”*. Editions Gallimard. París, 1962.
- GUÉNON, René. “La montaña y la caverna”. (En: Guénon, René. “Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada”. Eudeba. Buenos Aires, 1976.).
- HUERTA HUERTA, Pedro Luis, coordinador. “Espacios y estructuras singulares del edificio románico”. Fundación Santa María la Real. Aguilar de Campoo, 2008.
- LÁZARA, Juan Antonio. “Las Iglesias Clonadas de Carlos Massa”. (EN: Revista Summa + n. 104. Buenos Aires, Noviembre de 2009.
- LÁZARA, Juan Antonio. “Las Iglesias Clonadas de Buenos Aires. Relevamiento de la obra de Carlos Massa y sus implicancias ideológicas”. Seminario de Crítica n. 164. Instituto de Arte Americano Mario Buschiazzo. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, 2011.
- LÁZARA, Juan Antonio. “Dos siglos de representaciones artísticas de la libertad”. Revista de Instituciones, Ideas y Mercados. Año XXVII, n. 53. Octubre de 2010.
- LIDA, Miranda. “Templos y criptas de lujo en Buenos Aires. Los terratenientes y la construcción de la Iglesia Católica, 1900-1920”. (En: Revista Todo es Historia, pgs. 60-67). Buenos Aires, junio de 2007.
- LOLICH, Liliana. “Arquitectura religiosa en la Patagonia”. (En: “3eras. Jornadas de Historia de la Patagonia”. San Carlos de Bariloche. 6-8 de noviembre de 2008.) en <http://www.hechohistorico.com.ar/Trabajos/Jornadas%20de%20Bariloche%20-%202008/Lolich.pdf>. Consulta del 3 de octubre de 2014.
- LOLICH, Liliana. “Religión y conquista de la Patagonia. Referencias europeas en su arquitectura religiosa (1869-1932)”. (En: Revista AS. Arquitecturas del Sur. Universidad del Bío Bío. Vol. XXX, n. 42, pgs. 20-35. Concepción, Chile, 2012.).
- MANZI, Ofelia. “La edad media en el imaginario de los habitantes de Buenos Aires”. (En: “Temas Medievales”, 10, 2001. Instituto Multidisciplinario de Historia y Ciencias Humanas del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina.) Buenos Aires, 2001.

- MANZI, Ofelia; GRAU DIECKMANN, Patricia. *“Neo Gothic Buildings in Bs. As. Parish of San Ildefonso”*. (En: *Visual Resources. An International Journal of Documentation, New Hampshire*, vol. XX, n. 1, pgs. 47-66.). 2004
- MANZI, Ofelia; GRAU DIECKMANN, Patricia. “Lo que no fue: El proyecto Neogótico de la Iglesia Nuestra Señora de la Medalla Milagrosa”. Instituto de Teoría del Arte e Ideas Estéticas “Julio Payró”. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, 2008.
- MARTÍNEZ ÁLAVA, Carlos J. “Los espacios subterráneos: la función tectónica y litúrgica de las criptas románicas”. (En: HUERTA HUERTA, Pedro Luis, coordinador. “Espacios y estructuras singulares del edificio románico”. Fundación Santa María la Real. Aguilar de Campoo, 2008).
- MARTÍNEZ TEJERA, Artemio M. “El pórtico románico: origen y funcionalidad de un espacio arquitectónico intermedio de la edificación medieval hispana (atrium/porticus/vestibulum)”. (En: HUERTA HUERTA, Pedro Luis, coordinador. “Espacios y estructuras singulares del edificio románico”. Fundación Santa María la Real. Aguilar de Campoo, 2008).
- MASSEGUR, Luis. “Apuntes históricos sobre la edad media”. Casa Editora Alfa y Omega. Buenos Aires, 1913.
- MAURIN DE RUFINO, Elena Inés. “Ernesto Vespignani. El arquitecto de Dios”. (En: VANZINI, Marcos Gabriel y otros. “Basílica María Auxiliadora y San Carlos. 1910-24 de mayo-2010”. Parroquia Basílica María Auxiliadora y San Carlos. Buenos Aires, 2010.).
- MAURIN DE RUFINO, Elena Inés. “Ernesto Vespignani”. (En: VANZINI, Marcos, compilador. “Personalidades religiosas de la Ciudad de Buenos Aires; hombres y mujeres creyentes que dejaron su huella. Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Pgs. 195-200. Buenos Aires, 2012).
- MEDINA WARMBURG, Joaquín. “Paul Linder: arquitecto, crítico, educador. Del Bauhaus a la Escuela Nacional de Ingenieros del Perú”. *Revista de Arquitectura*, 2004, 6: 71-82. Universidad de Navarra. Pamplona, 2004.
- MESTRE ALMENDRAS, Jorge Moisés; ZAMORA, María Isabel. “Basílica María Auxiliadora – Iglesia de San Carlos. Restauración de las pinturas murales de la bóveda y puesta en valor de las paredes”. (En: *Actas de las III Jornadas de Patrimonio y Arte Litúrgico. Centro Internacional para la Conservación del Patrimonio. Buenos Aires, 2012.*).
- MEZZANOTTE, Gianni. *“Giovanni Muzio. Architetture Francescane”*. Edizioni Eris. Milano, 1974.
- MILLÉ, Andrés. “La orden de la Merced en la conquista del Perú, Chile y el Tucumán y su convento en el antiguo Buenos Aires”. Buenos Aires, 1958.

- MILLÉ, Andrés. "Derrotero de la Compañía de Jesús en la conquista del Perú, Tucumán y Paraguay y sus Iglesias del Antiguo Buenos Aires". Emecé Editores. Buenos Aires, 1968.
- PLAZAOLA, Juan. "El arte sacro actual". Biblioteca de Autores Cristianos. Madrid, 1965.
- PLAZAOLA, Juan. "Historia del Arte Cristiano". Biblioteca de Autores Cristianos. Madrid, 2001.
- RANDLE, Guillermo. "Arquitectura Sacra y Concilio. Nuevos problemas de distribución espacial". (En: Suplemento Revista Nuestra Arquitectura n. 47). Abril de 1971.
- RIBERA, Adolfo; SCHENONE, Héctor. "El arte de la imaginería en el Río de la Plata". Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UBA. Buenos Aires, 1948.
- SARTI, Graciela. "Aproximación a la arquitectura de Ernesto Vespignani en Buenos Aires a través del discurso del autor". (En: AAVV. "Segundas Jornadas de Teoría e Historia de las Artes". CAIA-Contrapunto. Bs. As., 1990. (Citado por GIL CASAZZA, Carlos y WILCHEPOL, Silvia Nora, Op. Cit.).
- SCHENONE, Héctor. "Retablos y púlpitos/ Imagenaría". (En: "Historia General del Arte en la Argentina". Tomo I. Academia Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires, 1982.).
- SCHENONE, Héctor. "Iconografía del arte colonial". Fundación Tarea. Buenos Aires, 1992.
- SCHENONE, Héctor H. "Patrimonio artístico nacional: inventario de bienes muebles. Ciudad de Buenos Aires I. Academia Nacional de Bellas Artes – Fondo Nacional de las Artes. Buenos Aires, 1998.
- SCHENONE, Héctor H. "Patrimonio artístico nacional: inventario de bienes muebles. Ciudad de Buenos Aires I". Academia Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires, 2006.
- SCHENONE, Héctor H. "Patrimonio artístico nacional: inventario de bienes muebles. Ciudad de Buenos Aires II". Academia Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires, 2006.
- SCHENONE, Héctor H. "Patrimonio artístico nacional: inventario de bienes muebles. Ciudad de Buenos Aires III". Academia Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires. 2006.
- SCHENONE, Héctor H. "Patrimonio artístico nacional: inventario de bienes muebles. Ciudad de Buenos Aires IV". Academia Nacional de Bellas Artes – Fondo Nacional de las Artes. Buenos Aires, 2010.

- SCHNELL, Hugo. "La arquitectura eclesial del siglo XX en Alemania". (tr. Gómez Moriana, Antonio). Schnell & Steiner Editores. München - Zürich, 1974.
- SOBRÓN, Dalmacio. "Giovanni Andrea Bianchi. Un arquitecto italiano en los albores de la arquitectura colonial argentina". Corregidor. Buenos Aires, 1997.
- SUSTERSIC, Bodizar Darko. "Templos Jesuítico-Guaraníes". Fac. de Filosofía y Letras. Univ. de Buenos Aires. Buenos Aires, 2004.
- SUSTERSIC, Bodizar Darko. "Imágenes Guaraní-Jesuíticas. Paraguay, Argentina, Brasil". Centro de Artes Visuales Museo del Barro. Asunción del Paraguay, 2010.
- THIRY, Paul et alt. "*Churches & Temples*". Reinhold Publishing Corporation. New York, 1953.
- TORRES SEVILLA, Margarita. "La iglesia románica como baluarte defensivo". BOTO VARELA, Gerardo. "Capillas en alto y cámaras elevadas en templos románicos hispanos: morfologías, usos litúrgicos y prácticas culturales". (En: HUERTA HUERTA, Pedro Luis, coordinador. "Espacios y estructuras singulares del edificio románico". Fundación Santa María la Real. Aguilar de Campoo, 2008.).
- VANZINI, Marcos Gabriel y otros. "Basílica María Auxiliadora y San Carlos. 1910- 24 de mayo-2010". Parroquia Basílica María Auxiliadora y San Carlos. Buenos Aires, 2010.
- VESPIGNANI, Ernesto. "El Templo parroquial de San Carlos". Berardi & Cia. Società per l'Industria delle Arti Grafiche. Milán. Sin fecha. 1910?
- VIDAL VALLADOLID, Miguel Ángel. "Crisis tipológica en las Iglesias de Lima en el siglo XX". Universidad de San Martín de Porres. Lima, 2004.
- VILLETE, Jean. "*Les vitraux de Chartres*". Librería Hachette. París, 1964.