

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO

Facultad de Artes y Diseño

Maestría en Arte Latinoamericano

2° Cohorte

Título de Tesis: La impronta italiana en el Cementerio de El Salvador.

La obra de Luigi Fontana y su taller

Maestranda: Verónica Nannei

Director de Tesis: Dr. José Emilio Burucúa

Mendoza, Diciembre de 2005

AGRADECIMIENTOS

Deseo expresar mi gratitud a las personas que han colaborado en la concreción del presente trabajo.

En primer lugar, un especial reconocimiento al Dr. Burucúa, cuya valiosa guía ha permitido que este proyecto cobre forma.

En segundo lugar, quiero agradecer a las autoridades del cementerio de *El Salvador* por brindarme la posibilidad de acceder al archivo. Una consideración especial corresponde al Sr. Juan Carlos Ottinger, Subdirector de Cementerios de la ciudad de Rosario, y al Sr. Norberto Borsellino. Las eficientes gestiones de la Sra. María Teresa Chirino, sub gerente de la “Unione e Benevolenza”, hicieron posible la consulta del archivo de esta centenaria mutual. Las informaciones y sugerencias proporcionadas por Celia García fueron también una inestimable ayuda.

Finalmente, dedico un cálido agradecimiento a mi familia. A mi padre Aldo, “gestor” de mis inquietudes al otro lado del Atlántico, y a mis queridos Augustos. Gracias por acompañarme en este recorrido.

INTRODUCCION



(Mausoleo Pinasco, *ángeles niños*,
fotografía V.N.)

El presente trabajo analizará la presencia de la colectividad italiana en el Cementerio del Salvador de la ciudad de Rosario, a partir del estudio de la obra del escultor y arquitecto lombardo Luis Fontana.

Pretendo indagar sobre la trayectoria de este artista, de modo tal que la misma opere como hilo conductor de este trabajo. El eje temático, consistente en la producción de Fontana en el marco de su taller, estará permanentemente articulado con otros temas de orden general que permitan comprender la complejidad del campo artístico en que actúa este artista, recreando una trama de densidad significativa.

En primer lugar, procederé a indagar sobre la vida de Luis Fontana, teniendo en cuenta una diversidad de aspectos que van de la esfera privada a la pública, poniendo especial énfasis en su papel de artista y en su carácter de inmigrante. La temprana formación artística en Europa, el posterior arribo a América, el establecerse en la ciudad de Rosario y la apertura de su taller, la asociación con el escultor Scarabelli, la incorporación de Cautero en el tramo final de su vida artística, serán algunos de los hitos que irán guiando el rumbo. Su breve pero fructífera incursión en la esfera de la política comunitaria –fue durante dos períodos presidente de la Sociedad “Unione e Benevolenza”, la mutual italiana más prestigiosa de aquellos años¹ - y sus lazos con los miembros de la comunidad italiana, algunos de los cuales fueron comitentes de sus obras en el cementerio de El Salvador, nos permitirán tener una aproximación a su posición relativa dentro de esta comunidad.

Una vez iniciado este recorrido, procederé al directo abordaje de las obras, donde al análisis iconográfico y de estilos –que explicaré más adelante- se incorporará el estudio de la espacialidad de la necrópolis y de la comitencia.

La vasta producción de Luis Fontana pertenece casi íntegramente al universo de *obras funerarias*, siendo muy escasos los ejemplos fuera de él². De forma significativa, el cementerio de El Salvador es el repositorio que concentra en su interior la casi totalidad de su obra. Esta necrópolis, desde el momento de su creación hasta bien avanzado el siglo XX fue el destino final para las familias que conformaron la élite, quienes construyeron sus tumbas en los lugares más relevantes

¹ Es interesante observar que sólo miembros destacados del ámbito local llegaban a una posición de esta envergadura. El acceso de Luis Fontana a este cargo, implica un alto nivel de reconocimiento de parte de sus connacionales a su trayectoria.

² El *monumento a los inmigrantes* en la localidad de Esperanza, provincia de Santa Fe, realizado por el taller de Fontana-Scarabelli es, quizás, el ejemplo más relevante.

de la necrópolis. La envergadura de la producción de Fontana –sobre un total de 340 panteones construidos en el cementerio entre el año de su fundación, 1861, hasta el año 1930, más de cincuenta panteones y tumbas fueron construídas por él-, nos permite inferir su importancia particular como artista.

Un apartado relativo a la historia de la necrópolis de Rosario, su traza original y los cambios operados en el tiempo, nos permitirá arribar al período en que ingresa Fontana a escena, a comienzos de los años noventa, abordando su obra en relación con ese contexto.

La *comitencia* será otro tema clave en el momento de abordar las obras. Indagaremos acerca de *quiénes* encargaban las obras en el taller de Fontana, y si se percibe un predominio, o no, de una comitencia de origen italiano. ¿Qué repertorio simbólico era utilizado? ¿Variaba este repertorio simbólico en función de los diferentes estratos sociales? El estudio de las tumbas y sus variantes tipológicas deberá tener en cuenta este conjunto de factores³.

De forma complementaria, el abordaje de las obras de Fontana y su posición relativa en el *espacio* del cementerio permitirá dirigir la mirada sobre las relaciones entre los miembros de la comunidad italiana. La necrópolis, ciudad de los muertos que refiere al mundo de los vivos, será vista como un espacio orgánico, donde las producciones simbólicas revelan significados, ideologías, rangos sociales, luchas de poder. La elección de los lenguajes artísticos por parte de las familias e instituciones estará permanentemente imbricada con el espacio que éstas ocupan, para lo cual será tarea indispensable desentrañar el sentido de esta trama simbólica donde convergen imagen y espacio.

El abordaje de la espacialidad de la necrópolis se verá enriquecido con el estudio de una práctica generalizada en el siglo XIX y las primeras décadas del XX, *la visita al cementerio*. En este sentido, las crónicas de la época que describen la visita al cementerio en el día de los difuntos nos aportarán algunas claves para dimensionar estas prácticas en la trama social, desde la mirada de la propia contemporaneidad.⁴

³ Es posible pensar que en el arte funerario le cabe al comitente un papel más activo que en otros tipos de obras, mediante un intercambio más fluido de ideas entre el artista y el comitente, o al menos una adecuación al gusto del comitente.

⁴ Recordemos que para el período que estamos tratando, la *visita* a los cementerios era práctica corriente, especialmente en determinadas fechas, como el 2 de noviembre, o el recordatorio de algún muerto ilustre. Como culto privado, “se quería visitar el lugar exacto donde estaba depositado el cuerpo, y se quería que dicho cuerpo perteneciera en total propiedad al difunto y su familia” (Philippe

Hemos insistido en destacar un rasgo importante en la vida de Luis Fontana, el de inmigrante. Precisamente, su obra será analizada en el marco de una *cultura del inmigrante*, marco que buscará explicitar en las obras y prácticas estéticas los lazos con esta tradición. Descubrir e interpretar el proceso de conformación de un repertorio de imágenes enraizadas en la tradición, en la obra de este artista, es parte de la tarea a llevar adelante en esta investigación.

En el plano cultural-artístico, la *cultura del inmigrante* puede presentar dos caras: sus prácticas y producciones pueden poner especial énfasis en el *reconocimiento del pasado* de su comunidad en el plano estético, en una actitud introspectiva, de mirada hacia dentro de la propia cultura, o, por el contrario, puede haber una actitud de *proyección* en el espacio público argentino, de salir fuera del espacio restringido de la propia cultura, a fin de participar activamente en el ámbito artístico de la sociedad receptora. Esta actitud de proyección puede adoptar diversas formas: la enseñanza artística por parte de la comunidad italiana al resto de la sociedad, los concursos, o el coleccionismo⁵ son algunas de ellas.

El *reconocimiento del pasado* de la propia comunidad, esta “puesta en valor” de una herencia común, puede interpretarse como una *estrategia* operada por la propia comunidad para afianzarse como *distinta* de otros grupos en la sociedad de acogida. En este otro contexto del lugar de origen, la comunidad va definiendo una noción específica de identidad. En esta *construcción*, en la que la idea de identidad opera como fundamento, la participación de ciertos artistas es clave, ya que es en las prácticas artísticas y en las producciones donde se genera el debate acerca de sus

Ariès, *Morir en Occidente desde la Edad Media hasta la actualidad*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora S.A., 2000, p. 64). Monumentos y capillas funerarias desplegaron una compleja iconografía, reconocida por los visitantes. Como culto público, “las tumbas de los héroes y grandes hombres serían veneradas allí por el Estado” (*Ibid.*, p. 65). Los recorridos en cierto modo estaban pautados, de modo tal que el visitante volvía a recordar a sus muertos –los hombres y mujeres que habían pasado a formar parte de las historias locales o de la historia nacional- en cada visita que realizaba al cementerio. Aquí en Argentina, el cementerio de la Recoleta de la ciudad de Buenos Aires es un ejemplo paradigmático de culto privado y público.

Para nuestro cementerio, el caso es particularmente interesante. A falta de héroes y grandes hombres - en el contexto de una sociedad en proceso de conformación y carente de tradición-, los miembros representativos que constituyeron la nueva elite, y a su vez fundadores de las instituciones más importantes de Rosario hasta hoy, son los que ocupan los espacios más relevantes del cementerio, pero en *tumbas familiares*. Hay escasísimos ejemplos que escapan a esta norma.

⁵ En el caso del coleccionismo, el aporte de algunas familias de origen inmigrante ha sido clave en el contexto artístico local. Fernando Farina, actual director del museo Castagnino, ha realizado una investigación exhaustiva relativa a la historia del museo que dirige y su colección, originados por la donación de la familia Castagnino. Este tema puede ser consultado en *Un patrimonio protegido. Restauración de obras maestras del Museo Juan B. Castagnino de Rosario*, Buenos Aires, Ediciones Fundación Antorchas, 2003.

límites y alcances. Creo que es precisamente en este punto donde podemos ubicar a Luis Fontana, como un artista que participó activamente en la construcción de una noción de *identidad italiana*, por la vía estética.

Consideramos que éste es el sentido que cobra este trabajo: investigar no sólo la obra de un artista *en* Rosario, sino la obra de este artista en el marco de la cultura del inmigrante, marco que ha producido en la historiografía local un verdadero abanico de trabajos –sobre todo en el orden social-institucional, donde prevalecen las investigaciones referidas a las sociedades de socorros mutuos. Sin embargo, en el plano cultural-artístico, hay pocas investigaciones⁶. El abordaje de esta arista poco explorada por la historiografía local, permitirá ampliar el horizonte de comprensión del fenómeno inmigratorio, en el plano cultural.

Rosario, declarada ciudad sólo en el año 1852, vivió un proceso de verdadera explosión demográfica en la segunda mitad del siglo XIX. Al núcleo de los primeros pobladores, se fue paulatinamente sumando, especialmente después de Caseros, una población de orígenes diversos. Argentinos provenientes de otras provincias y extranjeros –en mayor medida europeos, en menor grado americanos de países limítrofes- fueron multiplicando la población estable de esta ciudad, cambiando sus hábitos y fisonomía en pocas décadas.

La falta de un patriciado de época virreinal, sumado al crecimiento demográfico continuo, trajo aparejada la conformación de una nueva burguesía. Esta fue constituida mayoritariamente por hombres recién llegados de otras tierras, en los que se combinaron una dosis de constancia, suerte y visión para los negocios, en un medio en el que todo estaba por hacerse. Tales procesos de movilidad social se repitieron en múltiples casos en Rosario, permitiendo que estos hombres tuvieran vías de acceso a la burguesía en el transcurso de pocos años.

⁶ Hay una interesante recopilación de trabajos referidos a la arquitectura de Rosario en relación con el aporte inmigratorio italiano, que fue publicada por el Consulado de esta ciudad: *Italia-Rosario. Construcción de espacios*, Rosario, Consulado General de Italia en Rosario, 1995. En esta publicación hay un trabajo sobre la arquitectura funeraria en el cementerio de El Salvador, de Higinio del Pozo, al que me referiré más adelante.

Más allá de esta recopilación de trabajos, hay sólo algunos escasos datos que pueden ser extraídos de otros trabajos con fines diversos. Un ejemplo de esto es un artículo “Evolución de las tradiciones religiosas entre los inmigrados italianos de Rosario”, publicado en la *Revista de Estudios Migratorios Latinoamericanos* N° 19, de diciembre de 1991, donde el P. Luciano Baggio, al referirse a estas tradiciones religiosas traídas por los inmigrantes italianos, menciona algunas imágenes que llegaron del viejo Continente para ser veneradas aquí. Sin embargo, estas imágenes no son abordadas desde el

En esta sociedad dinámica y cambiante, el aporte inmigratorio italiano tuvo una gravitación particular en cuanto a su crecimiento y expansión. Ya desde la temprana década del 1840, detectamos un número de inmigrantes de la región ligure⁷, a los que en oleadas posteriores se irían sumando hombres de otras regiones de Italia.

La comitencia de Luis Fontana surge, precisamente, en este contexto. Inmigrantes italianos que triunfaron en las diversas actividades que desarrollaron: el comercio, la banca, el negocio de tierras, la explotación agrícola. Podemos pensar que aquí operó un proceso de identificación étnico-cultural entre Fontana y estos hombres. Sin embargo, también Fontana acaparó una importante franja de comitentes pertenecientes a la élite, pero de otros orígenes. ¿Por qué se produjo además esta identificación de *clase social* con la tradición cultural de los italianos?

Creemos que aquí fue un aspecto clave la asociación de la tradición artística italiana a la idea de excelencia.⁸ Italia, referente indiscutido durante siglos en la propia Europa, fue en un ámbito periférico como la Argentina, paradigma insoslayable en el proceso de conformación de nuestra cultura. El origen italiano de nuestro artista, la sólida formación en una academia de reconocido prestigio internacional, fueron atributos que tendieron a proporcionar “garantías” en la calidad de sus obras. Y precisamente, la nueva élite buscaba transmitir ciertas cualidades en sus representaciones: belleza, solidez, tradición, continuidad. Rasgos de una *distinción* que contribuía a consolidar la posición de esta élite en el punto más alto de la pirámide social.

Teniendo en cuenta esta diversidad de aspectos, podemos afirmar que Luis Fontana operó como un *eje* articulador entre los inmigrantes, la élite y la tradición artística italiana. En Fontana, hombre de su época y cultura, la tradición artística italiana fue un elemento de distinción social que traspasó las barreras de lo comunitario, operando como *legitimadora* de la nueva burguesía rosarina.

punto de vista artístico, sino en relación con las prácticas religiosas que fueron trasladadas de Europa a América.

⁷ Dentro de los comitentes de Luis Fontana, hay varias familias que pertenecen a este primer grupo ligure, inmigrantes dedicados al comercio y la navegación fluvial.

⁸ Término utilizado por Marina Aguerre, en “Espacios simbólicos, espacios de poder: los monumentos conmemorativos de la colectividad italiana en Buenos Aires” (*Italia en el horizonte de las artes plásticas. Argentina, siglos XIX y XX*, coordinadora Diana Batriz Wechsler, Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri, 2000)

El carácter *biográfico* de esta investigación sirve como elemento organizador de los contenidos. Podría inferirse que en la actualidad éste ha sido un enfoque prácticamente abandonado por los historiadores del arte. Sin embargo, para poder dimensionar la envergadura de la obra de Luis Fontana, hay que conocerla en forma detallada, y, por otra parte, para comprender sus vínculos con el medio –comitentes, instituciones, inmigrantes- es necesario establecer un recorrido de su *vida*, desde sus orígenes italianos. Eso nos permitirá comprender los alcances de su producción en consonancia con su inserción social, tanto en la comunidad italiana como en la élite no comunitaria.

No hay textos que hayan trabajado específicamente sobre la obra de Luis Fontana en el cementerio de El Salvador, salvo muy breves menciones de este artista en textos de carácter general sobre el arte en Rosario. Los dos ejemplos más significativos, son el libro de Isidoro Slullitel⁹ o el de Rafael Sendra¹⁰.

Al referirnos anteriormente a las investigaciones que pueden considerarse en el marco de una *cultura del inmigrante* en el plano artístico, señalamos el trabajo de Higinio del Pozo¹¹ sobre la arquitectura funeraria de los italianos en esta necrópolis. Este autor presenta a los italianos en su condición de artistas o constructores de los monumentos y capillas que hoy perviven en el cementerio, o en su condición de extranjeros residentes en esta ciudad, que expresaban su rango social también mediante sus tumbas. Este trabajo es un interesante punto de partida para ahondar sobre estos problemas.

Más allá de este trabajo, existe bibliografía cuyo tema central es el cementerio de El Salvador, con diferentes formas de abordaje.

Francisco Cignoli¹², en su breve artículo sobre el centenario del Cementerio de El Salvador, hace una reseña histórica de los orígenes de la necrópolis.

La arquitecta Silvia Dócola ha realizado en los años '80 dos exhaustivos trabajos que abordan el tema del cementerio desde dos perspectivas diferentes. En el primero de ellos, Dócola¹³ establece una analogía formal entre ciudad y cementerio,

⁹ Isidoro Slullitel, *Cronología del arte en Rosario*, Rosario, Editorial Biblioteca, 1968.

¹⁰ Rafael Sendra, *Rosario, ciudad y artes plásticas*, Rosario, Dirección de Publicaciones U.N.R., 1990.

¹¹ Higinio del Pozo, "La arquitectura funeraria por y para los italianos en la necrópolis El Salvador", en *Italia-Rosario. Construcción de espacios*, op. cit.

¹² Francisco Cignoli, *Centenario del Cementerio del Salvador*, Rosario, 1956.

¹³ Silvia Dócola, *La ciudad en el cementerio*, Rosario, trabajo inédito, 1981.

preguntándose en primer término si se puede sintetizar la ciudad de los vivos en la ciudad de los muertos, y si es a través de los elementos formales (trama, tipos, inserción de los tipos en la trama, paisaje) que estas analogías se evidencian. Su trabajo concluye demostrando la imposibilidad de una analogía formal. Sin embargo, su mayor aporte es la labor de reunión de fuentes para la reconstrucción histórica del cementerio.

En su segundo trabajo, Dócola¹⁴ busca complementar el anterior, incorporando a nuevos análisis de fuentes históricas y descripciones de orden general de la arquitectura del cementerio un relevamiento iconográfico –en especial la iconografía angélica-, que complementa con un abundante registro fotográfico. Este trabajo esboza nuevos temas –como *el nuevo grupo de poder* y su ubicación en el cementerio-, que podrán operar como disparadores de investigaciones futuras.

En Buenos Aires se han hecho algunos trabajos sobre el Cementerio de la Recoleta, que acusan diversas perspectivas de abordaje, ya sea a partir de la historia o del arte. En este sentido, es particularmente valioso el texto elaborado por Andrea Jáuregui,¹⁵ donde propone para el abordaje del tema de la muerte en Buenos Aires, una perspectiva teórica que conjuga los lineamientos de la escuela de Warburg con la historia de las mentalidades.

Nuestro trabajo seguirá de forma troncal los lineamientos teóricos de Aby Warburg¹⁶, a lo que sumará el aporte de algunos de los investigadores nucleados en torno al instituto que lleva su nombre. A esta vertiente llamada *iconológica*, serán incorporadas también algunas herramientas conceptuales de la sociología del arte de Timothy Clark, en los aspectos en que ambas teorías presentan objetivos y modos de abordaje próximos entre sí.

Warburg entiende la *imagen* como fuente documental del pasado, documento que permite reconstruir, junto con otras fuentes, el horizonte histórico que le dio origen. Así, la imagen se vuelve portadora de sentido, ya que las formas artísticas nos

¹⁴ Silvia Dócola, *El culto a los muertos: su arquitectura y su paisaje*, Rosario, trabajo inédito, 1984.

¹⁵ Andrea Jáuregui, “Imágenes e idea de la muerte en Buenos Aires”, en *La muerte en la Cultura*, (Compiladores Cristina Godoy y Eduardo Hourcade), Rosario, UNR Editora, 1993.

¹⁶ Aby Warburg, historiador del arte de origen judío-alemán, creó en la ciudad de Hamburgo la biblioteca y el instituto Warburg, los que después de su muerte, ocurrida en el año 1929, fueron mudados por sus continuadores a Londres en el año 1933. Incorporados ambos a la Universidad de Londres hacia el año 1944 forman el actual Instituto Warburg (Datos extraídos de E. Gombrich, “La ambivalencia de la tradición clásica”, en *Tributos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1991).

revelan la sensibilidad, las actitudes, en definitiva, la concepción del mundo de una época.

La propuesta aborda la imagen, pero amplía su horizonte en la confrontación de la misma con otros documentos. Esta escuela, dedicada más a los estudios culturales que al estudio exclusivo de la historia del arte, propone partir de “textos, imágenes, ceremonias, prácticas sociales y culturales”¹⁷, que permitirán “armar entre ellos una cadena de relaciones fundadas”¹⁸.

“Todo puede volverse espejo (como decía Warburg) que permita al historiador explorar una idea sintomática. (...) Todo puede volverse prueba, todo clave...”¹⁹

El análisis iconológico como método para el abordaje de la imagen, en Warburg, no se agota en sí mismo. La imagen es una manifestación más de la vida cultural.²⁰

“... En su investigación de archivo para explorar este ambiente (el florentino de los Medicis) Warburg no se limitó a buscar documentos sobre artistas. Se interesó en los mecenas e intentó visualizar su auténtico modo de vida hasta que se enfrascó por completo en la cultura del círculo Médicis y aprendió, por decirlo así, a hablar con su acento.”²¹ En su comentario sobre Warburg, Gombrich resalta la postura abierta de este autor, quien abrevó en todas las fuentes posibles de la historia cultural²², que le permitieran esclarecer nuevos aspectos sobre el campo artístico por él estudiado.

¹⁷ José Emilio Burucúa, “Prólogo”, en *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1999, p. 15.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 14-15.

¹⁹ Ernst Gombrich, *Tributos*, op. cit., p. 121.

²⁰ Warburg centró su obra en el estudio del Renacimiento del siglo XV florentino y el significado de la influencia de los antiguos sobre esta cultura, utilizando documentos de diversa índole, como “testamentos, cartas de mercaderes, empresas amorosas, tapices, cuadros famosos y oscuros”, a fin de poder reconstruir los lazos entre representaciones, prácticas y mentalidad. (Carlo Ginzburg, *Mitos, emblemas, indicios*, Barcelona, Gedisa, 1989.)

²¹ *Ibid.*, p. 122.

²² Warburg parte de Burckhardt y su concepto de *cultura* como entidad unitaria, donde el arte, la literatura, las ciencias, la filosofía, la religión, la magia, son diversos aspectos de la vida cultural. Warburg, admirador de la obra de Burckhardt, sin embargo toma cierta distancia en lo que se refiere a la interpretación global de este autor en relación con la cultura del Renacimiento en Italia y su visión que podría calificarse de apolínea, a diferencia de la acentuación del pathos dionisiaco que Warburg percibe no sólo en la cultura del Renacimiento, sino también en la Antigüedad.

Es por ello que la obra de Warburg se caracteriza por su “inesperada capacidad de expansión”²³. Su discípula Gertrud Bing propone la imagen de una *mina* para una más acabada comprensión de este carácter *expansivo*. La obra de Warburg, entonces, puede ser entendida como “una mina, un pozo central (...) del cual parten galerías a derecha e izquierda y a distintos niveles, cada una de ellas explotando una veta diferente de la misma sustancia”.²⁴

En este sentido, y a pesar de partir de una forma *biográfica* –que me permitirá organizar en forma secuencial la vida y obra de Luis Fontana-, es mi intención la de producir situaciones de diálogo entre fuentes y textos de orígenes diversos, tanto imágenes como documentos escritos, que permitan dar cuenta del universo de ideas en juego.

“La historia del arte no debería ocuparse de la evolución estilística en abstracto, sino de seres humanos verdaderos, los cuales, cuando tienen que tomar decisiones, buscan guía tanto en el presente como en el pasado”.²⁵ Los artistas y sus obras sólo podrán ser comprendidos en su real dimensión en la medida en que se conozcan sus vínculos con la contemporaneidad, los textos de los que se vale el artista para recrear los temas, sus lazos con los comitentes y su contacto con la tradición artística.

En tal sentido, una de las líneas principales de investigación será la de estudiar los vínculos del artista Luis Fontana con la tradición artística del pasado, en especial la italiana. Aquí será necesario dirigir la mirada hacia su *vida*. El lugar de origen, la formación académica en Milán, la migración a América, el contacto con la tradición desde su condición de inmigrante, serán aspectos a analizar que permitirán dimensionar los lazos con esta tradición, y el sentido que cobra para Fontana el situarse en el *marco* de esta tradición.

La comitencia, tema central en Warburg, será otro aspecto clave que permitirá descubrir los vínculos del artista con la contemporaneidad. Su abordaje desvelará nuevos significados en la obra, entendiéndola como la resultante de un acuerdo entre el artista y el comitente. Pero, para comprender el papel de los comitentes en este contexto, habrá que sumergirse en la *vida* de estos hombres y mujeres, para así interpretar en la imagen la proyección de sus propios deseos y expectativas.

²³ Gertrud Bing, “Introduzione”, en *La rinascita del paganesimo antico*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1966, p. XVIII.

²⁴ *Ibid.*, p. XVIII.

“Las fuerzas motrices de un arte viviente del retrato no han de buscarse exclusivamente en el artista; es necesario tener presente que entre el artista y la persona retratada se establece un contacto íntimo que, en toda época de un gusto más bien afinado, hace nacer entre ambos una esfera de relaciones recíprocas, de freno o de impulso”.²⁶

Es precisamente ir descubriendo esta *esfera de relaciones recíprocas*, lo que echará luz sobre las obras, siendo elemento clave para comprenderlas los lazos entre estos hombres de carne y hueso, que vivieron en un medio cultural específico.

En las obras que abordaremos, donde las vidas privadas patentizan su importancia dentro del tejido social, en un momento tan emblemático como el de la muerte, comprender el entorno del comitente implica la posibilidad de descubrir un mundo de nuevas significaciones. ¿Cuáles eran las proyecciones y expectativas del comitente respecto de la obra acabada? ¿Existe un perfil común en estas tumbas que denote un mismo estrato social? ¿Qué universo de valores se representan en las obras? ¿Podemos establecer correspondencias entre esta nueva burguesía y un estilo naturalista en la escultura funeraria? ¿Se percibe un sentido de autoconmemoración en estas representaciones que patentice uno de los ideales de la burguesía?

Desde el punto de vista metodológico, un aspecto clave de la teoría de Warburg es la noción de *Pathosformeln*. Las *Pathosformeln* pueden definirse como formulaciones plásticas que condensan en sí experiencias del pasado, y que pueden reaparecer en distintos momentos de la historia de las imágenes. Ese historiador abordará la búsqueda de estos motivos en la historia del arte, a fin de descubrir los *nexos* entre los artistas de los distintos períodos con la tradición.

Ahora bien ¿cómo llega Warburg a este concepto? Interesado en las teorías de Darwin²⁷, particularmente en los estudios acerca de la expresión de los animales y la progresiva concentración de los movimientos expresivos del hombre en la cara, Warburg incorpora la noción de *gesto* como traza de acciones resueltas y vigorosas

²⁵ *Ibid.*, p. 121.

²⁶ Aby Warburg, “Arte del retrato y burguesía florentina. Domenico Ghirlandaio en Santa Trinita. Los retratos de Lorenzo de Medici y de sus familiares”, en *Historia de las imágenes e historia de las ideas. La escuela de Aby Warburg* (Comp. José Emilio Burucúa), Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1992.

²⁷ José Emilio Burucúa, *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002.

concluidas en el pasado²⁸. El gesto, entonces, se transforma en una huella de esas experiencias primarias.

Por otra parte, a partir de la psicología fenomenológica, Warburg rescata el concepto de *engrama* de Richard Semon en un libro sobre la memoria²⁹, concepto clave para el posterior desarrollo de la noción de *Pathosformel*. El engrama será entendido como “un conjunto estable y reforzado de huellas que determinados estímulos externos han impreso en la psique y que produce respuestas automatizadas ante la reaparición de esos mismos estímulos”³⁰. Por esta vía llega a la noción de *Pathosformel*, ya que estas fórmulas de lo patético, presentes en las formas artísticas, son fórmulas con una intensificada expresión física o psíquica, que actualizan los engramas originales, recuperando en consecuencia estas “experiencias primarias de la humanidad”³¹.

Estas fórmulas están unidas más por un fin expresivo que por una similitud formal; ellas hacen visible no una cualidad del mundo externo, como podría ser movimiento, distancia o espacio, sino un estado emotivo³². Estas imágenes, entonces, son la plasmación estética de una experiencia vivida. La persistencia de ciertas *Pathosformeln* en el curso de la historia pone en evidencia los nexos entre los artistas y la tradición, es decir la elección deliberada y la particular relectura que los artistas hacen de ese pasado.

El propósito de Warburg fue el de hacer una historia de las imágenes en la que estas fórmulas expresivas pudieran detectarse en la trama de la historia, estableciendo una línea de continuidad entre ellas. Establecer un atlas en el que se descubrieran las series de *Pathosformeln* de la cultura europea. Una tarea que, debido a su muerte, quedó inconclusa. Sin embargo, la *Pathosformel* de la *ninfa*, tema que nos interesa particularmente, fue intensamente elaborada por Warburg, en especial al abordar la obra de Botticelli en su tesis doctoral.

El motivo de la *ninfa*, presente en la pintura renacentista, en especial en el *Quattrocento* florentino, también aparecía descripto abundantemente en la poesía contemporánea, como jóvenes danzantes o en movimientos gráciles, con vestimentas

²⁸ Gertrud Bing, “Introduzione”, en *La Rinascita del paganesimo antico*, op. cit., p. XXVI.

²⁹ “La memoria como principio fundamental de las transformaciones de los seres vivos” (Leipzig, 1908), citado en José Emilio Burucúa, “Introducción”, en *Historia de las imágenes e historia de las ideas. La escuela de Aby Warburg*, op. cit.

³⁰ José Emilio Burucúa, *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*, op. cit.

³¹ *Ibid.*

³² Gertrud Bing, “Introduzione”, en *La rinascita del paganesimo antico*, op. cit.

fluidas y cabellos al viento. Warburg considera que este motivo de algún modo condensa la vitalidad del mundo clásico. A partir de esta *Pathosformel*, el historiador pretende explicar la particular relación de los hombres de este período, humanistas, artistas, comitentes, con la tradición de la antigüedad clásica.

Este motivo, originario de Grecia y perdurable en el tiempo, aflora con renovada fuerza en ciertos momentos del arte europeo moderno. Las ménades griegas, las ninfas botticellianas, las mujeres de Klimt, las jóvenes etéreas del Liberty;³³ todas ellas presentan en un lenguaje gestual y corporal una misma intensidad emotiva. Creemos que en esta extensa línea imaginaria trazada en el transcurrir de la historia de las imágenes también pueden ser incluidas algunas obras de nuestro Fontana.

Finalmente, resta mencionar otro rasgo relevante de la teoría de Aby Warburg, en referencia a los *objetivos* de la investigación, que pretendemos iluminar nuestro camino. En su libro *Mitos, emblemas, indicios*, Carlo Ginzburg³⁴ señala la existencia de dos objetivos en la tarea investigadora de Warburg, que sin embargo están recíprocamente relacionados. Por una parte, la obra de arte, entendida como fuente para la reconstrucción histórica, pronta a ser confrontada con otros documentos utilizados por el historiador³⁵. Por otra parte, el análisis de las obras de arte en relación con los testimonios históricos, de modo tal de ahondar en los posibles significados de las obras, en un contexto cultural específico.

Estos dos objetivos están nuevamente señalados y explicitados en otro texto de Ginzburg, en el prefacio de *Pesquisa sobre Piero*³⁶, donde el autor afirma la validez de utilizar la obra como documento, en un concepto integrador de las diversas fuentes de las que puede valerse el historiador de la cultura. El propio

³³ José Emilio Burucúa, *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*, op. cit.

³⁴ Carlo Ginzburg, *Mitos, emblemas, indicios*, Barcelona, Gedisa, 1989, pp. 48-49.

³⁵ Tema que ya adelantáramos en la página 7 de esta *Introducción*.

³⁶ En este texto, Ginzburg plantea una pesquisa sobre la obra de Piero della Francesca, desde dos aspectos: la comitencia y la iconografía. Dentro de otros planteamientos que formula este autor, creo que es pertinente recordar las dificultades de basarse sólo en un análisis iconográfico, que podrían llevar a interpretaciones de tipo circular. Para ello es necesario “introducir en el descifre iconográfico elementos de verificación de carácter externo”. Aquí nuevamente volvemos a la necesidad de confrontar las distintas fuentes, como forma de verificación. (Carlo Ginzburg, *Pesquisa sobre Piero*, Barcelona, Muchnik Editores, 1984, p. 9)

Ginzburg afirma en esa oportunidad: “La época en que los historiadores creían su deber trabajar exclusivamente con testimonios escritos ha pasado hace tiempo”³⁷.

Para el segundo objetivo, Ginzburg propone una “reconstrucción analítica de la intrincada red de relaciones que supone todo producto artístico”³⁸, combinando al estudio de lo estilístico, lo iconográfico y la comitencia. Aquí rescata la labor de Aby Warburg y su abordaje del contexto social y cultural.

El abordaje de la obra en relación con el contexto, o la relación arte-sociedad y sus mutuas implicancias ha sido y sigue siendo tema central de la sociología del arte.³⁹

Dentro de esta misma vertiente se encuentra la obra de J. T. Clark. En el libro *Imagen del pueblo. Gustavo Courbet y la Revolución de 1848*⁴⁰, el autor analiza los abordajes que considera propios de una historia social del arte, y que en los capítulos siguientes aplicará para el caso del artista Courbet y las relaciones con el entorno socio político.

“Lo que deseo aclarar son los lazos que existen entre la forma artística, los sistemas de representación vigentes, las teorías en curso sobre arte, las otras ideologías, las clases sociales y las estructuras y los procesos históricos más generales”⁴¹. Con una perspectiva totalizante e integradora de la obra y el contexto histórico, pero alejándose de forma explícita de una postura determinista, Clark enumera los diversos factores que interactúan, a fin de descubrir la red de relaciones reales y complejas que operan entre sí, como asimismo los procesos de transformación en el campo del arte.

“A veces es difícil alcanzar el equilibrio justo, sobre todo en la historia social del arte. Precisamente porque nos invita a explorar un número de contextos mayor

³⁷ *Ibid.*, Prefacio, p. XXII.

³⁸ *Ibid.*, Prefacio, p. XXII.

³⁹ Serán Antal y Hauser los dos autores que le otorgarán estatuto disciplinar a esta teoría, colocándose en una posición opuesta a la Escuela de Viena y el Visibilismo Puro, en cuyo medio, de manera contrastante, ambos habían recibido su formación académica. Herederos de las perspectivas abiertas por Marx y Engels, esos dos autores plantearán una ruptura con el formalismo vienés, analizando la obra en una trama donde la coyuntura histórica, las instituciones y los grupos sociales serán condicionantes de los estilos. Más allá de estas consideraciones, con el afianzamiento de esta nueva disciplina, se fue delimitando toda una gama de subtemas propios de la sociología del arte, de orden absolutamente específico: la relación artista-comitente, la situación social del artista, el mercado del arte, el público y sus gustos, el arte y el poder.

⁴⁰ J. T. Clark, “Sobre la historia social del arte”, en *Imagen del pueblo. Gustavo Courbet y la Revolución de 1848*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.

⁴¹ *Ibid.*, p. 12.

que el habitual, un material más denso que el de la gran tradición, es posible que nos aleje de la obra en sí. Sin embargo, la obra en sí puede aparecer en sitios inesperados y raros; y, una vez descubierta en un lugar nuevo, es muy probable que no vuelva nunca a recobrar su antiguo aspecto”⁴². Aquí Clark propone una historia social del arte que aborde la obra a partir de nuevos contextos. La economía, la política, la religión, serán algunos de los ámbitos por los que debemos adentrarnos, a fin de generar desde esos lugares verdaderas situaciones de debate con la obra de arte. En ese esfuerzo de avanzar por caminos *ajenos* al del arte, se presenta la posibilidad de descubrir nuevos significados en la obra.

La propuesta de trabajar en esta investigación a partir de la obra de Luis Fontana en el cementerio de El Salvador, pero sin embargo produciendo cruces con otros temas que exceden a la especificidad del medio artístico -como la comunidad italiana en Rosario y su inserción en el espacio social, la burguesía y la política comunal, la comitencia, las actitudes de la nueva burguesía ante la muerte-, permitirán tener una comprensión más abarcadora, ampliando el horizonte de análisis de la obra de este artista. En esta búsqueda de nuevas significaciones en las obras a partir de explorar un número mayor de contextos, podremos detectar en su real dimensión los lazos, las relaciones que operan entre todos estos factores. Aquí habrá que cuidar, sin embargo, de no trasladar de forma mecánica a la obra aspectos conocidos por otros medios.

La pregunta acerca del uso que hizo el artista –en este caso Fontana- de la *tradición artística* vigente, es otro aspecto sumamente importante que Clark ha planteado en aquel texto⁴³, y que lo enlaza con las investigaciones de Warburg a este respecto⁴⁴. Este punto nos permitirá descubrir el *encuentro* del artista con la historia, y las condiciones en que se realiza ese encuentro. Aquí será necesario indagar acerca de los sistemas de representación vigentes, y las motivaciones que llevaron a la elección por parte del artista de un determinado sistema de representación. En este punto, indudablemente, se entreteje el aporte del comitente y sus requerimientos al artista.

En semejante análisis de las relaciones arte-sociedad, Clark plantea otra cuestión que no ha sido menor en el campo de la sociología del arte: la cuestión de

⁴² *Ibid.*, p. 19.

⁴³ *Ibid.*, pp. 16-17.

las analogías entre *forma y contenido ideológico*. Partiendo de una posición medianamente crítica, Clark plantea que no es conveniente que la historia social del arte dependa de estas analogías, sin embargo cree que en algunos casos pueden ser útiles.⁴⁵ “...No es posible evadirse totalmente de las analogías entre forma y contenido...”⁴⁶. Sin embargo, en algunos casos pueden llevarnos por caminos equivocados. Para salvar este problema, propone que las conclusiones en este orden de conceptos entren “en contacto y en conflicto con otros tipos de interpretación histórica”.⁴⁷ La confrontación con otras fuentes, será entonces el camino más adecuado que sugiere este autor para salvar esta dificultad, camino que nuevamente nos conduce a Warburg.

Retomando el abordaje iconológico de Warburg, agregaré algunos conceptos de Fritz Saxl, Jan Bialostocki y Erwin Panofsky, seguidores de esta escuela quienes, a pesar de mantener ciertas diferencias con su iniciador, presentan lineamientos comunes.

En esta línea de abordaje de la imagen, Fritz Saxl concentra sus esfuerzos en el análisis de la *iconografía*, proponiendo una historia de las imágenes y sus significados. Analiza el significado especial de una imagen en un tiempo y lugar específicos, atendiendo a sus cambios en el curso de la historia. Estas imágenes pueden desaparecer –lo que Saxl entiende por *muerte* de la imagen- o convertirse en *formas* que perviven en el tiempo, incluso con períodos de ausencia y reapariciones inesperadas. En su devenir, las imágenes -que han adquirido vida propia-, pueden haber perdido su significado original y haber incorporado otros. En su libro *La vida de las imágenes*⁴⁸, este estudioso analiza la historia de tres imágenes que se encuentran en diferentes civilizaciones, como son la divinidad con serpientes, el héroe y el ángel. Abordaremos dos de ellas, el ángel y el héroe, a fin de descubrir en la obra de Fontana las persistencias, cambios u olvidos acaecidos en torno a estas dos

⁴⁴Una de las inquietudes mayores de Warburg, fue precisamente indagar acerca del *legado* clásico de la antigüedad en el Renacimiento florentino.

⁴⁵ Pensemos, para nuestro caso, en una analogía que ha sido utilizada en forma recurrente en diversos estudios de historia del arte, y que es la alianza entre *realismo* y *burguesía*. Considero que no es erróneo utilizarla, en la medida en que no se transforme en una premisa que no deja espacio a la discusión de sus fundamentos en el contexto histórico que le es propio.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 11.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 11.

⁴⁸ Fritz Saxl. “Continuidad y variación en el significado de las imágenes”, en *La vida de las imágenes*, Madrid, Alianza Editorial, 1989.

imágenes, teniendo en cuenta los siglos de vigencia y la diversidad formal y de significados que adoptan en cada nueva circunstancia histórica.

El historiador del arte Jan Bialostocki continúa en esta línea propuesta por Saxl, denominando a estas imágenes recurrentes “temas de encuadre”, las que contextualiza, de manera de poder comprender los cambios en el significado, a través del tiempo.

“Fritz Saxl ha expuesto cómo ciertas representaciones continúan viviendo a través de los milenios (...) Las transformaciones iconográficas significan vida, cambio, movimiento, renovación, en oposición a las fuerzas de la tradición, de la inercia, o de la inmovilidad”.⁴⁹

En este trabajo procederé a buscar en las imágenes a abordar, los cambios, persistencias o resignificaciones que pudieran establecerse.

“Una imagen ya existente atrae como un imán a las nuevas formas iconográficas que aparecen, obligándolas a presentar cierta similitud con ella. Así, no sólo podemos hablar de una fuerza de inercia de los tipos iconográficos, sino también de (...) una fuerza de gravedad iconográfica. La fuerza y la dirección de estas transformaciones fue determinada por leyes diversas en diferentes épocas”.

Volviendo a nuestro tema ¿Podemos hablar de *fuerzas de inercia* o de *atracción* que ejercen ciertas imágenes sobre otras en el arte de nuestro cementerio? ¿Cómo *circulan* esas fuerzas?

“La fuerza de gravedad iconográfica se concentra alrededor de imágenes sobrecargadas de un significado especial y típico (...) En cierta ocasión propuse llamar a estas imágenes, de extraordinaria importancia humana, temas de encuadre”⁵⁰

La noción de *temas de encuadre*, de Jan Bialostocki, me permitirá detectar en el repertorio iconográfico vinculado a la muerte, qué imágenes pueden ser consideradas tales, qué cambios de significado han operado en el tiempo, y si ha habido modificaciones o no de orden formal o temático en estas imágenes.

En la misma línea teórica de Warburg, pero con algunas diferencias sustanciales, se sitúa la obra de Erwin Panofsky. Su método *iconológico* propone un abordaje interpretativo de la imagen. Este método superador de la instancia del análisis *iconográfico* –descriptivo e interpretativo de temas y conceptos específicos–,

⁴⁹ Jan Bialostocki, *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*, Barcelona, Barral, 1973, p. 111.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 113.

pretende reconstruir el universo simbólico epocal propio de la obra. Según Panofsky, la *interpretación* logrará penetrar en el sentido esencial o verdadero, cuando se capte el sentido unitario de la concepción del mundo, contenida en la obra, en los tres niveles de abordaje de este método.⁵¹

Más allá de los errores que puedan imputarse al método propuesto por Panofsky –sobre todo el riesgo de caer en explicaciones de tipo circular, debido en particular a la falta de confrontación de las obras con fuentes de otros orígenes-, y para el trabajo que nos ocupa, hay un texto pionero en el tema del arte funerario, que es *Tomb Sculpture*⁵², donde el autor propone un abordaje descriptivo de las obras en los distintos períodos de la historia del arte.⁵³ Los aspectos formales e iconográficos, como así también los tipos y filiaciones estilísticas, son el hilo conductor de este trabajo. A modo de crítica, puede decirse de este enfoque que carece de lo que el propio autor denomina nivel *iconológico*, y que su análisis se detiene en un nivel iconográfico⁵⁴.

Más allá de estas dificultades, el abordaje de Panofsky nos servirá de guía para el análisis *iconográfico* de los ejemplos a analizar, debiendo continuarlo en el cruce de estas fuentes figurativas con otros documentos.

Habiendo desglosado diversos aspectos de la vertiente iconológica, y centrado nuestro abordaje en la figura de Warburg, a la que sumamos algunos aportes de sus seguidores, en el cruce con algunas nociones de la sociología del arte

⁵¹ Panofsky describe su método interpretativo en su libro *El significado en las artes visuales*, estableciendo tres niveles de lectura de la imagen: el pre-iconográfico, el iconográfico y el iconológico. Este último nivel sería el propiamente interpretativo, el que desvela la significación intrínseca de la obra, aunque los tres operarían como *momentos* en los que se manifiesta el sentido unitario de la concepción del mundo que la obra revela (Erwin Panofsky, *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza, 1973).

⁵² Erwin Panofsky, *Tomb Sculpture*, London, Phaidon, 1992.

⁵³ La localización de los cementerios fuera del ejido urbano, proceso iniciado en el siglo XVIII por nuevas concepciones higienistas, no es un tema abordado en este trabajo. Panofsky concluye analizando tumbas aún situadas en el interior de las iglesias, dejando fuera de análisis el proceso de secularización característico de los últimos siglos.

⁵⁴ Es interesante resaltar que Erwin Panofsky, en *El significado de las artes visuales*, señala que el “historiador del arte deberá confrontar lo que estima como la significación intrínseca de la obra de que se ocupa, con lo que estima como la significación intrínseca de otros documentos culturales, históricamente vinculados a esta obra, en la mayor cantidad que le sea posible dominar: documentos que testimonien las tendencias políticas, poéticas, religiosas, filosóficas y sociales de la personalidad, de la época o del país objeto de estudio” (Erwin Panofsky, *El significado en las artes visuales*, op. cit., p. 58). Esta confrontación, sin embargo, en el texto *Tomb Sculpture*, es prácticamente inexistente.

de T. Clark, consideramos que este horizonte metodológico nos brindará las herramientas adecuadas para avanzar en nuestro tema.

LUIGI FONTANA Y LOS NUEVOS ESCENARIOS



(Mausoleo Olivera Cisnetto, cementerio de la Recoleta, Buenos Aires, Ángel,
fotografía V.N.)

Europa - América: entre dos mundos

Reconstruir la biografía de Luigi Fontana en sus diversos aspectos ha sido tarea poco sencilla. La ausencia de familiares directos en la Argentina, así como la falta de continuidad de su importante taller de la ciudad de Rosario, dificultan la tarea. Sin embargo, la presencia abrumadora de su obra en esta ciudad, particularmente en el cementerio de El Salvador, así como la presencia de obras de su autoría en otras ciudades de nuestro país, como Mendoza y Buenos Aires, nos permiten reconstruir su trayectoria con bastante precisión. Por eso, me valdré principalmente de la datación documentada de las obras para conocer los períodos en que este artista efectivamente vivió en nuestras tierras.

Salvo escasísimas referencias, el silencio en torno a su vasta obra es notable. Quizás, el eclipsamiento provocado por la obra de su hijo Lucio, uno de los grandes artistas del siglo XX, ha dejado aún más en sombras la obra de Luigi. La obra de Lucio, esencialmente vanguardista, provoca a primera vista un fuerte contraste con la obra de Luigi, de perfil más conservador.

Estos contrastes defendidos por cada uno de los artistas, actualizan una vez más las siempre vigentes luchas entre *tradición* e *innovación*. Gracias al relato escrito de un antiguo aprendiz de taller de Luigi, pervive una interesante anécdota que define mejor estas posiciones aparentemente irreconciliables entre padre e hijo. Antonio Pasquale, testigo de las permanentes discusiones entre ambos, relata lo siguiente: “En una de esas discusiones, donde Lucio debió sentirse molesto y un incomprendido, se le oyó decir: Mirá, papá, yo con mis garabatos habré de ganar tanto dinero, que algún día volveré a Rosario para comprar, y luego demoler todo lo que hiciste en la ciudad”.⁵⁵

La convergencia de dos factores -una actitud en las antípodas de la vanguardia, a lo que se sumó el tratamiento de un género considerado menor- hicieron que la obra de Luigi Fontana quedara desplazada de la crítica contemporánea. Un desinterés que se extendió a su vez en los primeros esfuerzos por historiar el arte local. No obstante, y pese a este acusado silencio historiográfico, hoy es posible volver la mirada sobre una obra en la que confluyen el sólido oficio del

⁵⁵ Antonio Pasquale, “Lucio Fontana”, en *Biografías y recuerdos*, Rosario, ediciones Amalevi, 1980, p. 32.

trabajo artesanal y pre industrial de estos talleres, la tradición cultural italiana y la creatividad del artista.

Además, en este prolífico corpus de obras fontanianas, en las que no obstante abundan las constantes referencias a la historia, podemos percibir también actitudes, si no innovadoras, de indagación acerca de los fundamentos de los lenguajes consagrados. En este sentido, podemos afirmar que la obra de Luigi no es tan rotundamente “académica”.

Por otra parte, y en un recorrido inverso, la obra “vanguardista” de su hijo Lucio también hunde sus raíces en la tradición. Sus primeras experiencias en las artes proceden precisamente del contacto directo y temprano con el taller de su padre y su obra. En consecuencia, podemos considerar el universo conformado en torno al taller de Luigi como una suerte de “prehistoria” personal de Lucio, que aporta nuevas claves para un conocimiento más acabado de su obra. No olvidemos que las obras de Lucio en el *Cimitero Monumentale* de Milano lo conectan de manera inmediata con la obra de su padre.

Habiendo hecho estas consideraciones, es posible pensar que ni Luigi fue tan absolutamente conservador, ni Lucio tan rotundamente vanguardista. Visualizando en la obra de Luigi ciertas rupturas, y considerando que la actitud vanguardista de Lucio también procede de una experiencia intensa y perdurable con la tradición. Pienso, precisamente por eso, que debemos agudizar nuestra mirada sobre la obra de Luigi –que es finalmente el tema que nos convoca- para comprenderla mejor y también para tener un horizonte de análisis más adecuado al momento de abordar la obra de su hijo Lucio.

De indiscutible origen italiano, la “nacionalidad” de Luigi Fontana sin embargo presenta particularidades que la vuelven más compleja. Italia y Argentina, dos destinos que se sucedieron alternadamente, operaron como los extremos de un péndulo, constituyéndose el universo de nuestro artista en torno a estos dos referentes.

Remitiéndonos a los datos que aportan las numerosas biografías de su hijo Lucio, recordamos que Luigi nació en Varese, Lombardía, en el año 1865, en el seno de una familia en la que el arte formaba parte de las prácticas cotidianas. Su padre

Domiziano, pintor, tenía una empresa de decoración arquitectónica, y su único hermano, Geronzio, trabajaba en un estudio similar al de su padre.⁵⁶

Luigi recibe su formación artística en la Academia Brera, en Milán⁵⁷. Nuestro artista llega a América con un denso bagaje cultural, producto de su sólida formación académica, sumado a su experiencia en el taller familiar. Sin lugar a dudas, la educación recibida en una de las más prestigiosas academias de Bellas Artes de Italia, le habría otorgado una valiosa carta de presentación en un medio de escasos recursos como el nuestro. Es interesante notar que algunos de los más prestigiosos artistas, arquitectos y artesanos de la ciudad de Milán, quienes entre sus actividades realizaron tumbas y mausoleos⁵⁸ en el *Cimitero Monumentale* de esa ciudad, habían sido formados en la Academia Brera o en el Politécnico. Y no es azaroso que entre las ejercitaciones realizadas por los alumnos, el arte funerario fuera un *topos* recurrente.⁵⁹ Recordemos que en la segunda mitad del siglo XIX, el auge de la estatuaria conmemorativa llevó no sólo a la realización de grandes monumentos urbanos, sino también a un importante desarrollo de la estatuaria funeraria, ya sea en obras monumentales de carácter público, o en obras de carácter privado, transformando a los cementerios en verdaderos museos al aire libre.⁶⁰

El arte funerario no constituyó un área secundaria dentro de las actividades profesionales de los escultores y arquitectos de entonces. Muy por el contrario, fue una oportunidad única que se les brindó a los artistas para componer en una “escala reducida”, pudiendo conjugar conocimiento de los lenguajes y estilos, propiedades y posibilidades expresivas de los diversos materiales, uso adecuado de los símbolos, en una resultante donde la capacidad creativa se pusiera finalmente de manifiesto. Enrico Butti, Michele Vedani, Gaetano Moretti, Ulisse Stacchini y el célebre Leonardo Bistolfi fueron algunos de estos artistas formados en la Academia Brera,

⁵⁶ Datos extraídos de la biografía de Lucio Fontana escrita por Mónica Molteni (*Biografia*, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea Palazzo Forti, Verona, 2000)

⁵⁷ Esta academia, nacida por iniciativa de la emperatriz María Teresa de Austria en el año 1776, fue creada con el fin de generar un ámbito de enseñanza de las Bellas Artes a artesanos y artistas. Dedicada a la enseñanza de la arquitectura, pintura, escultura y ornato, tuvo su época de esplendor durante el Neoclasicismo. En el año 1805 comenzaron las exposiciones anuales, en las que participaban no sólo alumnos, sino también artistas reconocidos. Desde el año 1891, las exposiciones comenzaron a ser trienales. Hacia el año 1931 la enseñanza de la arquitectura se trasladó al Instituto Politécnico de Milán.

⁵⁸ Mausoleo: tumba de aspecto regio y majestuoso. El término deriva de la tumba de Mausolo en Halicarnaso (Nikolaus Pevsner, John Fleming y Hugh Honour, *Diccionario de arquitectura*, Madrid, Alianza Editorial, 1980).

⁵⁹ Ginex-Selvafolta, *Il Cimitero Monumentale di Milano*, Milano, Silvana Editoriale, 2003.

⁶⁰ Este tema será desarrollado más adelante en *La visita a los cementerios*.

que marcaron un estilo en la estatuaria y la arquitectura funeraria milanesa. Los tres primeros, con una obra que oscila entre un realismo y un incipiente simbolismo. Los dos últimos, adheridos al *nuevo estilo*, en una clara posición renovadora.

Luego de su paso por esta academia, Luigi decide migrar a la Argentina, a la búsqueda de nuevos horizontes. No tenemos una fecha cierta acerca de su llegada al nuevo país, sin embargo podemos situarla en los años '80 del siglo XIX, antes del año 1891, fecha de la que sabemos con certeza que ya se encontraba ejerciendo su profesión en la ciudad de Rosario⁶¹.

No sabemos si llegó solo a la Argentina o acompañado de algún pariente o amigo, como era habitual en aquellos tiempos de migración ultramarina⁶². Su hermano Geronzio –Gerónimo para nosotros- trabajó algunos años en esta ciudad

⁶¹ De ese año es el mausoleo realizado para la familia Rouillón, en el cementerio de El Salvador.

En el libro *"Impresiones de la República Argentina en el siglo XX"*, su autor afirma que Luis Fontana habría llegado a Buenos Aires en 1890, y más tarde se habría instalado en Rosario. El año de edición de este libro es de 1910, es decir que el autor pudo haber tenido acceso a una fuente primaria para corroborar esta fecha. Sin embargo, considero que Luis pudo haber arribado a la Argentina anteriormente. El mausoleo de la familia Rouillón fue una obra de una cierta envergadura, lo que nos hace difícil suponer que haya sido encargado a un artista sin ninguna trayectoria en este medio (Reginald Lloyd, *Impresiones de la República Argentina en el siglo XX*, Londres, Greather Britain Publishing Co. Ltd., 1911)

Además, en el catálogo *"Lucio Fontana,. Profeta del espacio"*, su autor afirma que nuestro artista llegó a la Argentina como constructor contratado para realizar una obra en la recién fundada ciudad de La Plata, y que luego se trasladó a Rosario, citando el mausoleo Rouillón como la obra más antigua datada (Catálogo *Lucio Fontana. Profeta del espacio*, Buenos Aires, Ennio Ayosa Impresores, 1999).

Otra vía posible de indagación, pero que no nos dio resultados satisfactorios fue la revisión de los archivos del puerto de Buenos Aires. Existe el caso de una persona llamada Luigi Fontana, que habría llegado a este puerto en el año 1886, y cuya edad coincide con la de nuestro artista. Sin embargo, también es posible que Luigi haya ingresado a la Argentina por otro puerto –La Plata, La Boca, Rosario, por ejemplo-. No se conservan los registros de pasajeros de los buques arribados a estos puertos

Más allá de todos estos datos que lamentablemente no se han podido corroborar, por falta de documentación, a partir de 1891 Fontana se encontraba instalado en Rosario.

⁶² El arribo de Luigi a la Argentina debe analizarse en el contexto de una emigración masiva del país peninsular hacia América, en la que también una masa calificada de artesanos procuró nuevos horizontes.

No nos adentraremos en el problema de las causas de los movimientos migratorios, tema inagotable y de amplísimo debate, abordado por diversos historiadores. No obstante, es pertinente mencionar un breve comentario del historiador Ercole Sori en su trabajo "Las causas económicas de la emigración italiana entre los siglos XIX y XX", (*La inmigración italiana en la Argentina*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2000), donde al referirse a las causas económicas de la emigración de artesanos italianos en el período que va desde la unificación italiana al período de entreguerras, dice lo siguiente: "La crisis de los antiguos oficios como causa de expatriación, no puede ser imputada totalmente a la inmediata competencia de la producción fabril respecto de la producción artesanal, sino a una presión conjunta de ésta y de la demanda decreciente de los estratos populares que, empobrecida durante los decenios sucesivos a la unificación del país (...) se concentró sobre la mera subsistencia. El artesano, en el momento de la primera expatriación a menudo precede al campesino, y su crisis es la crisis del tejido económico circundante."

como escultor decorador⁶³. La figura de la Justicia que se encuentra en la actualidad en el ex edificio del Palacio de Tribunales en Rosario es de su autoría⁶⁴.

Pero volvamos a Luigi. En febrero de 1899 nace su primer hijo, Lucio, fruto de su unión circunstancial con la actriz Lucía Bottini⁶⁵, y que al poco tiempo se disuelve. Lucio vivirá con su padre, quien luego se unirá en matrimonio con Anita Campiglio, una italiana proveniente de Comabbio, en la ciudad de Rosario. De esta unión nacerán otros tres hijos, Tito (1904-1985), Delfo (1906-1920) y Geronzio (1917-1990). En el año 1905 su hijo Lucio se dirige a Italia, donde permanecerá en casa de unos parientes para iniciar su formación escolar.

Luis permanece en la ciudad de Rosario hasta el año 1914⁶⁶. Estos años son, desde el punto de vista artístico, de febril actividad. Más de cincuenta tumbas en su haber, desde 1896 a 1914, nos dan una clara muestra de ello. Sin embargo, su actividad no se reduce a su labor de escultor y arquitecto. Su interés por involucrarse en diversas formas de participación ciudadana, colaborando en el proceso de consolidación de las jóvenes instituciones en el ámbito local, lo lleva a ser Concejal Municipal en el año 1910, presidente de la Sociedad Mutual “Unione e Benevolenza” en los períodos 1912 y 1913, y presidente en el año 1913 de la recientemente creada Sociedad de Ingenieros, Arquitectos, Constructores de obras y Anexos.⁶⁷

En estos años, su reconocimiento como artista de envergadura trasciende los muros del cementerio. Se le encargan varias esculturas de carácter público, como el busto de *Belgrano* en las Barrancas de Belgrano, en la ciudad de Buenos Aires, y un busto de *Cristóbal Colón*, obra realizada por encargo de la Sociedad Española de esta ciudad. Además, realiza algunas obras en colaboración con el escultor Juan

⁶³ Isidoro Slullitel señala que en el año 1909 Gerónimo ya se encontraba en esta ciudad trabajando en la realización de varias fachadas de edificios, de manera similar a lo que había hecho tiempo atrás en Italia, tanto él como su padre Domiziano (Isidoro Slullitel. *Cronología del arte en Rosario*, Rosario, Editorial Biblioteca, 1968).

⁶⁴ Corroborando lo afirmado por Slullitel, dos datos relativos al hermano de Luigi, Geronzio, nos permitirían pensar en una estancia prolongada en esta ciudad. Uno de ellos es que en enero de 1913 su hijo Bruno es matriculado en la Sociedad Mutual “Unione e Benevolenza”, de Rosario. El otro, nos indica que los restos de Geronzio estuvieron depositados en la tumba familiar por años.

⁶⁵ Lucía Bottini, de nacionalidad argentina e hija del pintor suizo Jean Bottini, fue actriz de teatro (Datos extraídos de Monica Molteni, *Biografía*, op. cit.)

⁶⁶ El domicilio definitivo de Luigi Fontana en Rosario fue el de la calle Rioja 2070, donde vivía la familia Fontana y funcionaba el taller, incorporando años después el de la calle Balcarce 865, donde funcionó un depósito de materiales.

⁶⁷ Esta sociedad fue organizada en forma preliminar en el año 1906, constituyéndose definitivamente en octubre de 1907. (Rafael Candia, “Veinticinco años de historia”, en Revista *El Constructor Rosarino*, año VI, N° 107, Rosario, Organo Oficial de la Sociedad de Ingenieros, Arquitectos, Constructores de Obras y Anexos, Setiembre de 1932).

Scarabelli, como el *Monumento al General San Martín*, en la ciudad de Córdoba, y el *Monumento a la Agricultura*, en la ciudad de Esperanza, provincia de Santa Fe.⁶⁸

En una fecha tan temprana como el año 1900, Fontana ya había realizado al menos diez mausoleos en la necrópolis de El Salvador, de los cuales cuatro de ellos se encontraban situados a pocos metros del pórtico principal. En el *Censo Municipal* de ese año se señala la importancia del taller de Fontana.

Aquel *Censo* presenta un relevamiento de la población, utilizando diversos criterios de clasificación. En el caso de las profesiones, en el ítem correspondiente a los *Escultores*, dice lo siguiente: “En las distintas marmolerías de la ciudad, se hacen trabajos de escultura, tales como bustos, pequeñas estatuas alegóricas, etc. Pero, hablando con toda propiedad, solo tenemos un estudio de escultor. Este estudio, que no por ser el único se ha impuesto a consideración pública, sino por el mérito de algunos de sus trabajos, es casa concurrida y próspera. La mayor parte de los más hermosos monumentos, estatuas y bustos que existen en nuestros cementerios, han salido de este taller”.⁶⁹

No hay una mención explícita del nombre de Luis Fontana –dato que por otra parte no podría ser incluido en un censo municipal-. No obstante, esta referencia corresponde a su taller.⁷⁰

⁶⁸ Como parte del proceso de consolidación de la nacionalidad, en nuestro país la conmemoración de los cien años de la Revolución de Mayo se vuelve hito trascendental. En el marco del gran número de obras escultóricas a lo largo del país realizadas en los primeros años del siglo, se erige en la ciudad de Esperanza –ciudad que nace al ritmo de la inmigración- el *monumento a la Agricultura Nacional*. En este programa iconográfico, claramente decodificable, se presenta al inmigrante europeo como figura clave en la constitución de la República (Recordemos que en la provincia de Santa Fe, la explotación agrícola en gran escala viene de la mano de la inmigración). Por eso en la base de este monumento – coronado por la figura de la República, una República que debe su existencia a la labor del Libertador San Martín, acompañado a su vez por la Agricultura que le entrega al Libertador unas espigas de trigo- aparecen relieves que describen la epopeya de la inmigración: los inmigrantes llegados al puerto de Buenos Aires, instalados en tierra argentina, y obteniendo los frutos de la tierra.

Y se vuelve altamente significativo que los artistas seleccionados sean inmigrantes, italianos ambos, representantes de una comunidad fuerte en términos numéricos, comunidad que además de aportar su experiencia y laboriosidad en el campo de la explotación agrícola, contribuye con su tradición cultural al desarrollo de las *artes* en una sociedad casi desprovista de tradiciones.

⁶⁹ *Primer Censo Municipal de Rosario*, 19 de Octubre de 1900, Buenos Aires, Imprenta Guillermo Kraft, 1902, pp. 309-310.

⁷⁰ Para esta fecha, sólo existió un artista de una cierta relevancia que realizó obras en el cementerio de *El Salvador*, y que fue Alessandro Biggi. Oriundo de Carrara, Biggi realizó sólo dos tumbas en este cementerio, directamente enviadas desde Italia.

Por otra parte, sabemos que en este período fue Fontana el artista con más obra firmada en el cementerio. Más allá de Biggi, es tal la distancia existente desde el punto de vista estético entre la obra de Fontana y la de otros escultores que hayan realizado alguna obra también en el cementerio, que se vuelve inútil pensar en la posibilidad de que el censo se refiera a otro escultor.

Por otra parte, establece una rotunda diferenciación entre los “trabajos” que se realizan en las marmolerías de la ciudad, trabajos que, podríamos agregar, no están considerados bajo la categoría de obras de arte, y las obras –monumentos, estatuas, bustos- producidas en este taller.

Recordemos que este taller, años después, llegó a contar con cerca de cien operarios especializados, lo que nos da una idea aproximada de las dimensiones que alcanzó.⁷¹ La cantidad de operarios nos permite imaginar el taller de Fontana como una verdadera factoría, con una clara separación de las tareas y funciones de sus ayudantes. Con respecto de la escultura, y tal como acontecía del otro lado del Atlántico, es altamente probable que Fontana procediera a realizar los modelos en yeso, para luego trasladarlos a materiales perdurables, como el mármol o el bronce, con la asistencia de las técnicas disponibles en aquel momento. Un taller de tales dimensiones supone la existencia de un horno de fundición para las obras en bronce, como así también una máquina de sacado de puntos para la reproducción mecánica de las piezas sobre el bloque de mármol. Podemos hablar aquí de una organización de carácter pre industrial, donde los aspectos creativos quedan acotados a los modelos propuestos por Fontana, mientras que la ejecución y plasmación final de la obra en materiales imperecederos estaría supervisada por él pero en manos de sus ayudantes, hábiles en el pleno dominio del oficio y en la cuidadosa labor de mantener ante todo la fidelidad al modelo realizado en yeso o escayola.

Hacia el año 1910 nuestro artista ya había recibido numerosos premios, medallas de oro en varias exposiciones, y el premio del municipio de Rosario a la mejor fachada construida dentro de los límites de la ciudad.⁷²

Luigi retorna a Italia en el año 1914, permaneciendo por el lapso de seis años; regresa nuevamente a la Argentina en 1920. Del período italiano, poco sabemos, salvo que se instaló en la ciudad de Milán con su esposa e hijos.

⁷¹ E. Ghilioni, “Fontana, Rosario: tres momentos”, en *Lucio Fontana, un Seminario*, Encuentro Académico organizado por la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1998.

⁷² Datos extraídos del libro *Impresiones de la República Argentina en el siglo XX*. Este texto presenta un relevamiento de diversos aspectos de la vida de nuestro país –economía, historia, geografía, recursos naturales- dentro de los cuales se presentan datos biográficos de las personalidades más destacadas del momento. En el capítulo destinado a la ciudad de Rosario y en el marco de una descripción minuciosa de los hombres e instituciones más importantes de la sociedad rosarina, el libro aporta numerosos datos sobre la vida no sólo de Luigi Fontana, sino de su socio Scarabelli, y de la firma que ambos fundaron.

En el año 1920 la capilla funeraria de la familia Brusafferri, obra firmada por *Fontana y Scarabelli*, nos confirma el regreso de Luigi Fontana a estas tierras y el retorno a la antigua actividad. Su estancia en la ciudad de Rosario, coincidente con la de su hijo Lucio, se prolonga hasta fines de 1926. En ese mismo año Lucio gana el concurso al monumento a Juana Blanco, emplazado en el cementerio de El Salvador de esta ciudad⁷³.

Luigi una vez más vuelve a Italia, para instalarse por varios años, regresando a la Argentina y a Rosario avanzados los años '30, posiblemente huyendo de la amenaza de la guerra en Europa.

El último tramo de su extensa vida transcurrió en Rosario. En el año 1939 su hijo Lucio retorna a la Argentina, y se instala en la ciudad de Buenos Aires⁷⁴ hasta 1947. Luigi muere a los ochenta y un años de edad, un 25 de agosto de 1946, y es enterrado en el cementerio de El Salvador, en la tumba familiar, donde años antes – 1942- también fueron depositados los restos de su socio, el escultor Juan Scarabelli.

La extensa nota necrológica⁷⁵ de Luis Fontana destaca las virtudes personales de “amigo y caballero”, a la par del “alma de artista”, del difunto. Se lo definió como una persona excepcional que se destacó por sus cualidades individuales en el marco de una comunidad pujante, como lo fue Rosario en las décadas en torno al novecientos, recordándolo como “una vieja figura de nuestra ciudad, cuya sola presencia hacía recordar aquellos días ilusionados en que Rosario iba adivinando y construyendo su futura grandeza”. Respecto de su obra, se afirmó: “muchas y bien inspiradas iniciativas, abundantes obras escultóricas –salvo algunas excepciones, casi todas de carácter funerario”. Su carácter de artista parece haber sido puesto en un pie de igualdad con sus virtudes éticas y ciudadanas. Cabría preguntarse si quien escribió

⁷³ En la Revista *El Constructor Rosarino*, en los sucesivos números del año 1927, Luis Fontana aparece en la nómina de socios ausentes, situación que se mantiene al menos hasta diciembre del año 1932.

No sabemos hasta qué año permanece en Italia. Suponemos que regresó a la Argentina hacia fines de los años 30. Su hijo Lucio, que también había dejado Rosario para instalarse en Milán en el año 1927, regresó a la Argentina en 1939. Teresita, la esposa de Lucio, recuerda en una oportunidad en que fue entrevistada, años después de la muerte de su esposo, que en esa oportunidad Lucio había vuelto a la Argentina “...Porque su padre quería que participara en un Concurso”. Ella se refería al Concurso para la realización del Monumento Nacional a la Bandera. Su padre, de vuelta nuevamente en esta ciudad, estimuló a su hijo a participar en este evento de proyección internacional. En 1940, Lucio presentó dos bocetos para el Concurso. Ninguno de estos proyectos fue realizado. (Catálogo *Lucio Fontana. Profeta del espacio*, op. cit.)

⁷⁴ Lucio Fontana vive en la Argentina hasta el año 1947, fecha en la que nuevamente se dirige a Italia, instalándose en Milán. Su partida definitiva ocurre poco tiempo después de la muerte de su padre.

⁷⁵ “Notas sociales”, Diario *La Capital*, lunes 26 de Agosto de 1946, pág. 8.

esta necrológica fue cautivado por “las hidalgas cualidades de las que estaba dotado” el *individuo*, y si, por otra parte, el papel de este *artista* se vio opacado por el desarrollo de una práctica considerada menor, situada en un umbral donde lo artístico, lo artesanal y lo industrial confluían, restándole mérito a su obra.

En 1948, sus restos fueron reducidos y trasladados a Buenos Aires, y luego a Italia, a su patria de origen⁷⁶.

Fontana-Scarabelli, una trayectoria compartida

Una vez instalado en esta ciudad, Luis Fontana abre su taller. Sus primeros años transcurren en el domicilio de la calle Córdoba 1951, y hacia 1905, traslada su taller a Rioja 2070, una dirección que aún hoy perdura en la memoria de algunos antiguos rosarinos.

En estos años, nuestro artista consolida su actividad, incorporando un número de artesanos cada vez mayor. Recordemos que hacia 1900, según el *censo municipal*, este taller ya tenía un cierto prestigio y contaba con un importante plantel de trabajadores. Es muy probable, además, que nuestro artista haya privilegiado la incorporación de artesanos italianos. En Rosario, como en otros puntos del país donde la población peninsular fue numéricamente importante, la demanda de mano de obra especializada en el campo de la construcción fue mayoritariamente ocupada por individuos de origen italiano que traían sus conocimientos y experiencia del Viejo Continente. Los artesanos provenientes de Italia aprendían el oficio en los talleres de su lugar de origen, donde eran incorporados como aprendices. Pensemos en el propio Fontana, quien recibió su primera formación en el taller paterno, antes de cursar los estudios en la Academia Brera.

Algunos de estos artesanos llegados desde los pueblos italianos de origen, pudieron encontrar en nuestro artista un compatriota que les permitiera establecer sus primeros lazos con el medio laboral local. Hemos podido consultar algunos listados de empleados vinculados a los diversos talleres y empresas constructoras de fines de los años veinte en Rosario⁷⁷, y es notoria la preponderancia de apellidos de origen itálico, también en el taller de Fontana. Por otra parte, algunos colaboradores clave

⁷⁶ Datos extraídos de Emilio Ghilioni, “Fontana, Rosario: tres momentos”, en *Lucio Fontana: Un Seminario*, op. Cit.

⁷⁷ Revista *El Constructor Rosarino*, años 1927-1932.

de nuestro artista en su actividad fueron de origen italiano, como Remigio Mazzucchelli, Orlandini, y el propio Scarabelli.

En estos años, nuestro artista dirige su taller. Hacia fines del año 1907 una nueva sociedad se conformará, bajo la denominación Fontana-Scarabelli, sociedad que mantendrá su protagonismo en el orden local con el paso de los años y de los vaivenes del país y de la sociedad⁷⁸. Es muy probable que Luigi Fontana haya incorporado a Scarabelli años antes de 1907, aunque no aún en carácter de socio.⁷⁹

Abordar la obra de Scarabelli demandaría de por sí otro trabajo de investigación. Ante la imposibilidad de abarcar hoy un estudio exhaustivo sobre su obra, nos remitiremos a aportar sólo algunos datos biográficos, dejando la posibilidad de que más adelante pueda ser realizado un trabajo de estas características.

Giovanni Scarabelli nació en Molinella, provincia de Boloña, Italia. Estudió en el Real Instituto de Bellas Artes de Boloña. Llegó a la Argentina en el año 1898, radicándose en Marcos Juárez, provincia de Buenos Aires. Al año siguiente se instaló definitivamente en la ciudad de Rosario, asociándose con nuestro Fontana años después. De perfil menos notorio que su socio, no tuvo una actuación destacada a nivel institucional, dedicándose de lleno a la práctica de la escultura. Participó en *el Primer Salón de Bellas Artes de Rosario*, del año 1917, presentando un yeso titulado “Ocaso”.⁸⁰ Además de haber participado en la realización del *Monumento a la Agricultura* de la ciudad de Esperanza, y en el *Monumento de San Martín*, en la ciudad de Córdoba, que anteriormente mencionáramos, Scarabelli realizó otras obras de carácter conmemorativo, como el monumento a *Monseñor La Lastra*, en la ciudad de Paraná, Entre Ríos, y el del *Padre A. Correa*, en la ciudad de Córdoba. Murió en 1942, realizándose una exposición póstuma de su obra en el año 1946, en la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, y al año siguiente en el Jockey Club de la ciudad de Córdoba.⁸¹

En el obituario de Scarabelli, podemos percibir un claro reconocimiento como escultor en el ámbito local. “En las esferas artísticas gozaba (...) de singular prestigio.

⁷⁸ La nueva denominación *Fontana-Scarabelli* para la firma aparece por primera vez en las carpetas correspondientes a los panteones del cementerio de El Salvador de la ciudad de Rosario, en el año 1907.

⁷⁹ De acuerdo con el cronista del libro *Impresiones de la República Argentina en el siglo XX*, la incorporación de Scarabelli al taller de Fontana es más temprana, en el año 1900, quizás lo haya hecho no aún en calidad de socio.

⁸⁰ El yeso presentado en esa oportunidad trata el tema de la *vejez*, en el busto de un hombre anciano. Tema, por otra parte, muy familiar a su práctica en el taller.

Fue un escultor de nota, (...) habiendo dejado numerosas obras de muy destacados méritos”.⁸²

Numerosos hechos prueban el fuerte vínculo que unió a estos dos individuos. No sólo en la esfera artística y profesional, donde hubo innumerables proyectos y realizaciones comunes sino también en el plano personal. Quizás el hecho más paradigmático de esta relación sea que estos dos viejos amigos encontraron su último lugar de reposo en la tumba familiar de los Fontana.

El período 1907-1914 es el que podríamos considerar de mayor producción de este taller. Al importante número de obras en la necrópolis, se suma los ya citados monumentos, y un proyecto de “Monumento a la Victoria del 24 de Setiembre de 1812” en la ciudad de Tucumán. Luego del año 14 se produce un largo paréntesis en su producción, siendo determinante la ausencia de Luis Fontana de esta ciudad y del país. Los socios retomarán la actividad ya en la década siguiente, a partir del año 1920.

Una obra distinta, marcada por la impronta de la guerra, caracteriza lo producido en esta década. Creemos que las innovaciones estéticas fueron conducidas por el propio Fontana, a partir de su experiencia personal de la guerra en el escenario italiano. Recordemos que su hijo Lucio participa como voluntario en el año 1917, quien al ser herido en un brazo se retira con una medalla al valor otorgada al año siguiente. A partir de 1921 la colaboración del constructor Remigio Mazzucchelli muestra que los dos viejos socios se dedicarán de ahora en más a proyectar. La labor de Mazzucchelli es continuada por otro constructor, Orlandini, hasta que finalmente en 1926 es incorporado a la firma, en carácter de socio, el arquitecto Cautero. Incorporación que coincide con la nueva ausencia de Fontana de esta ciudad, quien retorna una vez más a su país natal.

Fontana y la Sociedad Italiana de Socorros Mutuos “Unione e Benevolenza”

“La mayoría de los habitantes (de Rosario) son (...) colonos europeos, y como hubiera llegado en el vapor con nosotros el cónsul del Piamonte, veíamos flotar la cruz sarda en la puerta de casi todas las casas, lo que hacía parecer la ciudad como en

⁸¹ Adrián Merlino, *Diccionario de las artes plásticas de la Argentina*, Buenos Aires, 1954.

día de fiesta. Se puede decir en verdad que (Rosario) es una colonia italiana fundada por los navegantes del río, esos sobrios y laboriosos genoveses en cuyas manos está como monopolizado todo el comercio del Plata. Todos han construido aquí su mansión que abriga la familia mientras ellos navegan, o tienen su taller en activa operación.”⁸³

Esta postal de Rosario del año 1855, bellamente presentada por el cronista chileno Benjamín Vicuña MacKenna, muestra la percepción de un extranjero al momento de su arribo. La presencia de inmigrantes europeos que en forma creciente se fue sumando a la primera población de origen criollo, es puesta de manifiesto por nuestro viajero en este breve párrafo. Aún sobredimensionando las cifras, al referirse a “la mayoría de los habitantes de Rosario” como colonos de origen europeo, sin embargo su descripción nos permite imaginar el papel decisivo de la inmigración en el desarrollo económico y cultural de la ciudad. Más allá de los porcentuales poblacionales, Rosario, desde sus épocas más tempranas, presentó este carácter pluriétnico, que fue definiéndose con más vigor en las décadas sucesivas.

La presencia de la comunidad italiana fue significativa en la composición étnica local, aún desde época temprana. El cronista chileno nos recuerda el protagonismo de los primeros italianos instalados en esta ciudad, los navegantes genoveses, quienes con su tradición de marinos y comerciantes operaron como un factor clave en el desarrollo de la vida económica y comercial local⁸⁴.

En el transcurso de las décadas posteriores, se verá un proceso de consolidación del componente italiano en el total poblacional. El explosivo incremento en los años ochenta y noventa, llega a un pico de casi una cuarta parte de la población total rosarina de nacionalidad italiana, decreciendo a partir de la segunda década del siglo XX.⁸⁵

⁸² Diario *La Capital*, jueves 1 de abril de 1942, Notas sociales, p. 10.

⁸³ Benjamín Vicuña Mackenna, “Páginas de mi diario durante tres años de viaje”, Primera parte del capítulo “En las pampas”, en “Rosario en el siglo XIX”, *Revista de Historia de Rosario*, Año IV, N°11, Enero-Junio de 1966, publicación semestral de la Sociedad de Historia de Rosario, p. 51.

⁸⁴ Liguria fue la región del norte italiano que aportó en forma más temprana emigrantes a nuestro país. Al momento de comenzar la emigración masiva a América, la Argentina es convertida en uno de los puntos de mayor atracción, precisamente por el antecedente de esta emigración. (María Cristina Cacopardo y José Luis Moreno, “Características regionales, demográficas y ocupacionales de la inmigración italiana a la Argentina (1880-1930)”, en *La inmigración italiana en la Argentina*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2000).

⁸⁵ Los Censos Nacionales arrojan las siguientes cifras: en 1869, sólo un 4,9 % de la población local es de origen italiano. En 1887, asciende al 22,7%, en 1895 alcanza su pico del 23,6%, para luego descender gradualmente hacia 1914, con un porcentual del 19,9. Tengamos en cuenta que estas cifras indican sólo los nacidos en Italia. Los hijos de italianos nacidos en Argentina serán censados como

En este contexto, el rol de las *asociaciones étnicas* tuvo entonces una importancia capital. Dentro de la comunidad italiana, la asociación más antigua fue la “Unione e Benevolenza”, mutual fundada en 1861 por un grupo de inmigrantes, en su mayoría de origen ligur.⁸⁶ En 1884, y como consecuencia del desprendimiento de un subgrupo dirigente de esta sociedad, se fundó la Sociedad Italiana “Garibaldi”. Años más tarde, fueron fundadas otras asociaciones, sin embargo fueron estas las dos instituciones líderes en su género⁸⁷.

Con objetivos precisos, como fue la ayuda mutua a los inmigrantes llegados de ultramar, en especial en lo que se refiere a la atención médica y asistencia económica a los enfermos,⁸⁸ estas asociaciones además fueron ofreciendo con el correr de los años un abanico más amplio de servicios. La creación de escuelas para los hijos de socios, elemento vital en la preservación de la identidad italiana en el medio local, en compañía de diversos programas político-culturales, como la conmemoración de las fechas patrias y otras actividades de proyección a la comunidad, fueron algunas de las estrategias utilizadas por estas asociaciones para mantener vivo el espíritu de la patria de origen.

Instituciones por excelencia reproductoras de la vida de la comunidad italiana en el medio local, las asociaciones fueron consolidándose en el tiempo. Con sus jerarquías propias, a pesar del espíritu de igualdad presente en los estatutos, el acceso a determinados cargos dentro de las comisiones directivas⁸⁹, o la distinción de ciertos individuos en socios *fundadores*, *honorarios* o *protectores*, quedaron reservados a un grupo relativamente reducido, íntimamente vinculado con la nueva élite local. Además, los individuos que conformaron este grupo fueron ocupando reiteradamente

argentinos, por lo que la incidencia cultural en el medio local fue aún mayor. (Datos extraídos de Mario Nascimbene, *Los italianos y la integración nacional*, Buenos Aires, Ediciones Selección Editorial SRL, 1988)

⁸⁶ En el capítulo correspondiente al análisis estético-social de las obras de Fontana, abordaremos varias obras, cuyos comitentes pertenecieron a este grupo originario de la Liguria.

⁸⁷ Carina Frid de Silberstein, “Mutualismo y educación en Rosario: Las escuelas de la Unione e Benevolenza y de la Sociedad Garibaldi”, en *Revista Estudios Migratorios Latinoamericanos*, I, Buenos Aires, CEMLA, Diciembre 1985.

⁸⁸ La acción sanitaria por parte del Estado era casi nula, por lo que la clase trabajadora tuvo grandes dificultades a la hora de recibir atención médica, dependiendo de los hospitales de caridad, administrados por las sociedades de beneficencia. Por eso fue de gran importancia la acción que ejercieron estas mutuales en cuanto al acceso a la atención médica y farmacológica. La creación del Hospital Italiano Garibaldi en esta ciudad, con sus primeras dependencias funcionando a partir de 1892, tuvo un gran impacto en la comunidad.

⁸⁹ Hubo reiterados casos en que la ocupación de un cargo directivo en estas instituciones, sirvió como “plataforma de lanzamiento” de ciertos individuos, para luego acceder a cargos en la política local.

los diversos cargos directivos, en forma alternada, en sucesivos períodos. El resto de los asociados –la gran mayoría- pertenecieron a los sectores medio-bajo de la población inmigrante.

En este marco, podemos comprender mejor la trayectoria de Luis Fontana en tales instituciones, como Presidente de la Sociedad Italiana de Socorros Mutuos en dos oportunidades, y habiendo ocupado previamente los cargos de Consejero y de Vicepresidente⁹⁰.

Las tareas más relevantes propuestas por la Comisión Directiva, en los períodos en que nuestro artista ejerció la presidencia de esta sociedad, fueron la ampliación de la Cripta del Panteón Social⁹¹, en el Cementerio de El Salvador, y el proyecto de construcción de una nueva Sede Social, ambas íntimamente vinculadas con la actividad profesional de Fontana.

La construcción del Panteón Social de la Sociedad Unione e Benevolenza se realiza en los años 1902-1903, sin embargo el tratamiento del tema de la obtención de fondos para su construcción se produce varios años antes, así como las deliberaciones acerca del emplazamiento.⁹² En 1905 la sociedad adquiere dos terrenos lindantes con el Panteón Social, previendo la posibilidad de agrandar el espacio destinado a los nichos, pero manteniendo el edificio original intacto. Esta obra se concreta siendo presidente Luis Fontana, a fines de 1912.⁹³

(Alicia Megías, *La formación de una élite de notables dirigentes. Rosario, 1860-1890*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 1996)

⁹⁰ 17 de Mayo de 1903: Luis Fontana aparece por primera vez como candidato a Secretario.

30 de Mayo de 1909: Fontana es nombrado Consejero por seis meses.

28 de Noviembre de 1909: Fontana es elegido Consejero por un año.

29 Mayo 1910: Fontana es elegido Vicepresidente por un año.

2 de Junio de 1912: Fontana es elegido presidente por un año.

1 de Junio de 1913: Fontana es elegido presidente por un año.

Datos extraídos del *Libro de Actas de Asambleas de la Sociedad Italiana de Socorros Mutuos Unione e Benevolenza*.

⁹¹ Uno de los servicios ofrecidos por las diversas asociaciones mutualistas de la época fue la inhumación de sus asociados difuntos en la cripta social.

⁹² El municipio cede un terreno para la construcción del Panteón Social a la Sociedad Unione e Benevolenza, en el cementerio Nuevo. En Noviembre de 1898 el Consejo de Administración propone una forma de obtener los fondos necesarios para la construcción del Panteón Social, a través de la emisión de acciones, que al año siguiente se concretará. En la Asamblea General Ordinaria de Noviembre de 1899 se delibera acerca de la posibilidad de conseguir un terreno en el Cementerio El Salvador “...che sarebbe molto più decoroso, per la nostra società, se si potesse ottenere qualche appezzamento di terreno nel vecchio Cimitero, per fare la progettata costruzione...” En Agosto de 1902 comienza a construirse el Panteón en el Cementerio Viejo o *El Salvador*.

⁹³ Esta obra, consistente en la ampliación del área destinada a nichos, por debajo del nivel del suelo, y conectada al subsuelo del edificio principal, fue realizada en los dos terrenos lindantes antes señalados.

La intención de realizar un nuevo edificio como Sede Social cobra gran impulso con Fontana⁹⁴. En Noviembre de 1912 vuelve a plantearse en reunión de Asamblea, la necesidad de “costruire sul vasto terreno sociale un edificio degno del nome della Società”⁹⁵. En esta oportunidad se considera más apropiado encargar el proyecto, a través de la Comisión Edilicia, a una persona competente⁹⁶, convocándose para tal fin al Ingeniero Meliga⁹⁷. Se presenta a conocimiento de la Comisión diversos aspectos del tema que ya han sido previamente resueltos, como la posibilidad de otorgamiento de un préstamo a 30 años del Banco Hipotecario Nacional para solventar dicha construcción. También se da cuenta de la convocatoria a algunas personas “notables” de la comunidad italiana de la ciudad -Castagnino, Pinasco, Copello, Benvenuto y Sgrosso-, a fin de que fueran garantes de otro préstamo a un Banco local para completar el monto requerido para un proyecto de esta envergadura. Se propone que no sólo estos socios oficien de garantes, sino que se llama a los socios a quienes “volessero dar prova di patriottismo”⁹⁸, que se sumen presentándose como garantes solidarios.

Sin embargo, al año siguiente sólo se autoriza la refacción del edificio social, evitándose volver sobre estos temas. ¿Hubo problemas para conseguir por parte de los socios las garantías necesarias? ¿No fue posible obtener los préstamos? ¿La comisión directiva no obtuvo el suficiente apoyo para abordar una obra de esas dimensiones? No lo sabremos.⁹⁹

No obstante las dificultades no resueltas para la erección de un nuevo Edificio Social, aquellos tiempos de consolidación institucional presentan una explícita voluntad de construir formas emblemáticas que sinteticen el espíritu de tales instituciones y su posición relativa en el universo social local. Las numerosas

⁹⁴ Ya hay antecedentes respecto del proyecto de edificación del Edificio Social en agosto del año 1910. En esa oportunidad se invita a reabrir un concurso de nuevos proyectos del edificio social, considerando que en el concurso anterior no ha habido ningún proyecto merecedor del premio propuesto (Libro de Actas del Consejo Administrativo, reunión del 13 de Agosto de 1910)

⁹⁵ Assambla Generale, 24 Noviembre 1912.

⁹⁶ Es interesante notar que se desecha la posibilidad de llamar a concurso, porque “l’esperienza aveva ben addimostrato l’inutilità di tali concorsi” (Assambla Generale, 24 Novembre 1912). Posiblemente estuviera presente no sólo la falta de calidad en los proyectos presentados anteriormente, sino también la mala experiencia en la ejecución de obra para el caso del Panteón Social, 10 años antes.

⁹⁷ A quien más adelante nos referiremos.

⁹⁸ Assambla Generale, 24 Novembre 1912.

⁹⁹ En el libro de Asambleas, en un brevísimo párrafo queda asentado el tratamiento del tema por parte de Luis Fontana. Dice así: “Il Signore Presidente fa una lunga relazione verbale circa i motivi per cui non si poté mandare ad effetto l’esecuzione del nuovo edificio sociale, dando le più ampie spiegazioni.” No existe registro escrito de tales explicaciones.

gestiones de Fontana en forma conjunta con la comisión directiva para llevar adelante este proyecto ponen en evidencia la sensibilidad hacia un tema de importancia en las asociaciones de entonces.

Por otra parte, la notoriedad que estos emprendimientos otorgaban a sus dirigentes, fue también un rédito perseguido por quienes, como Luis Fontana, buscaron destacarse en la esfera pública local a través de una presencia activa.

***OBRAS, ESTILOS, ESPACIOS, COMITENTES.
ANALISIS ESTETICO SOCIAL DEL CORPUS DE
OBRAS SELECCIONADAS***



(Capilla funeraria Carreras, fotografía V.N.)

Nuestro núcleo de abordaje es la obra de Luis Fontana en el cementerio de *El Salvador*. No obstante, procederemos a desarrollar previamente algunos temas que nos permitan adentrarnos en la trama histórico-social de la necrópolis, a fin de anclar la obra de nuestro artista en este horizonte.

Por tal motivo, comenzaremos este capítulo estableciendo un recorrido histórico de la necrópolis desde sus primeros tiempos, analizando también su traza original y los procesos de expansión que se fueron sucediendo al ritmo del crecimiento poblacional de la ciudad y sus nuevos requerimientos.

Con la *visita al cementerio*, en la que intentaremos recrear el ritual de la visita a los difuntos en el medio local, completaremos este apartado, para luego proceder al abordaje del análisis estético-social de las obras.

A fin de tener un panorama de la estética predominante en la necrópolis al momento en que Fontana ingresa a escena, procederemos a realizar un breve reconocimiento de algunas tumbas que por su estilo, ubicación, antigüedad y permanencia pueden ser consideradas paradigmas de la época. En este sentido, y siguiendo un hilo temporal, comenzaremos por las tumbas más antiguas, para arribar al cambio de siglo con algunos ejemplos contemporáneos a la obra de Fontana, que nos faciliten algunas claves para interpretar la trama de estilos y gustos vigentes.

Finalmente, el estudio de la obra de Fontana ocupará el resto del presente capítulo. Centraremos el análisis en las obras que consideramos más significativas dentro del corpus total, abordando las que, por su relevancia en el orden estético, nos permitan adentrarnos en la complejidad y riqueza de su producción, estableciendo a partir de ellas los períodos de su obra, como así también los cambios de rumbo. Habiendo priorizado estos aspectos, hemos descartado de este análisis algunas de las obras de nuestro artista que tienden a reiterar formulaciones oportunamente estudiadas.

Mirando hacia el pasado:

La necrópolis de El Salvador. Su origen. Iglesia y Estado en la administración de los cementerios

El primer cementerio, constituido en los terrenos de la iglesia parroquial de Rosario y sus adyacencias, funcionó hasta el 15 de abril de 1810, siendo clausurado por orden del obispo de Buenos Aires. A partir de esa fecha, comenzó a regir la

prohibición de enterrar dentro de la iglesia –hoy Catedral- sin importar el rango social del difunto. Desde ese año, un nuevo cementerio, emplazado en el terreno que luego pertenecería a la estación *Rosario Central* de ferrocarril, alejado del centro medular de la ciudad, permitió que nuevas modalidades se fueran imponiendo. No hay descripciones sobre este nuevo cementerio, sin embargo podemos suponer que habrían prevalecido las tumbas en tierra, cipos, monolitos, aunque también no faltarían algunos monumentos y capillas funerarias.¹⁰⁰

El Salvador fue el tercer cementerio de la ciudad de Rosario. Por decreto del gobernador Domingo Crespo, del 1 de setiembre de 1854, se nombra una comisión encargada de erigir un nuevo cementerio. Esta comisión, integrada por el cura párroco y dos vecinos de esta ciudad, fue la encargada de recolectar fondos para su construcción, en un terreno donado por el vecino don José Tavares. Al evidenciarse los inconvenientes de construir sobre este terreno debido a la proximidad con el poblado, la comisión decide permutarlo¹⁰¹ por otro un poco más alejado de la ciudad, que es donde actualmente se encuentra.¹⁰²

A fines de 1855 fueron iniciadas las obras, consagrándose esta necrópolis un 7 de Julio de 1856.¹⁰³ Su construcción estuvo a cargo de Timoteo Guillón,¹⁰⁴ arquitecto que en los años treinta había diseñado la Iglesia parroquial de Rosario.

El párroco de la Iglesia fue su administrador en los primeros tiempos. Años después pasó a depender de la Municipalidad de Rosario, en el marco de un proceso

¹⁰⁰ Para una mayor descripción de estos dos cementerios, consultar Héctor Jorge González Day, “Centenario del cementerio Del Salvador”, en Diario *La Capital*, sábado 7 de Julio de 1956.

Otro texto que aporta datos relativos a los primeros dos cementerios de Rosario, es el escrito por Francisco Cignoli, *Centenario del Cementerio del Salvador*, Rosario, 1956.

¹⁰¹ Este terreno fue permutado por otro, perteneciente al vecino Mariano Basualdo, lindando al Norte con el de los herederos de Nicolás Carrizo, al Sud con el de los señores Villarruel, al Este con el de Lorenzo Gallego y al Oeste con el de Georgina Gallego, es decir que anteriormente el terreno formó parte de la *lonja* de Gallego. (Datos extraídos de Héctor Jorge González Day, *El Cementerio “Del Salvador”*. *Nuevos datos para completar su historia*, Rosario, trabajo inédito, 1971).

En el año 1884, el terreno lindante al Este del cementerio, que ya había dejado de pertenecer a los Gallego, y cuyo propietario era Tomás Fuhr, fue adquirido por la Municipalidad a fin de efectuar el segundo ensanche (Datos extraídos de Silvia Docola, *El culto a los muertos: su arquitectura y su paisaje*, op. cit.)

¹⁰² En Europa, el apartamiento de las necrópolis de los grandes centros urbanos con un fundamento higienista, se remonta al siglo XVIII. Quizás uno de los ejemplos más tempranos sea el de París, con las disposiciones de 1776 que promoverán el cierre definitivo de los cementerios parroquiales, ubicados en el ejido urbano, para ser reemplazados años después por otros más alejados. Péré Lachaise fue el más célebre de ellos.

¹⁰³ Francisco Cignoli, *Centenario del Cementerio Del Salvador*, op. cit.

¹⁰⁴ Héctor Jorge González Day. *El cementerio “Del Salvador”*. *Nuevos datos para completar su historia*, op. cit., p. 31.

de secularización nacional¹⁰⁵ de los cementerios, y de la vida social del que no era ajeno esta ciudad.

En el transcurso del año 1867 se produce un abierto enfrentamiento entre el párroco de la iglesia local y el Jefe Político de Rosario, respecto de la propiedad y administración de nuestro cementerio. El derecho al cobro de la tasa de inhumación, fuente de ingresos que la Iglesia percibió históricamente¹⁰⁶, es un factor clave en esta contienda.

Este enfrentamiento, originado en la esfera local, tendrá sin embargo una proyección en la esfera provincial, a través de la promulgación de la ley del 16 de setiembre de 1867, la que establece que “los cementerios de la Provincia pertenecen a las Municipalidades respectivas, y solo por ellas se percibirán los *derechos* que se establezcan¹⁰⁷”. Esta ley se aprueba pocos días después de que el gobernador Oroño se aboca al estudio del caso rosarino.

Es interesante observar las complejas relaciones entre el clero y el Estado en aquellos años. Por una parte, la donación del terreno para la construcción del cementerio *El Salvador* había sido otorgada al Estado Provincial. Por otra parte, los fondos utilizados para la construcción de dicho cementerio habían sido aportados en parte por los vecinos de esta ciudad a través de la Comisión creada por el Ejecutivo Provincial, y en parte por la Provincia. Fondos que a su vez provenían de la venta del terreno de las *Animas*, el segundo cementerio de la ciudad –actualmente la estación *Rosario Central*-, terreno del que era propietario el Clero, pero que por deudas al Estado Provincial, decidió ceder para saldarlas.

Estos hechos evidencian las luchas de poder del Estado y la Iglesia en el ejercicio del control de la vida institucional y social de aquellos años, cuyos resultados fueron dirimiéndose en diversas instancias. El papel del Estado y el de la Iglesia, en esta cuestión específica como es la “administración” de la muerte, y la

¹⁰⁵ El primer cementerio argentino que vivió este proceso de secularización fue el de la Recoleta, en la ciudad de Buenos Aires. Siendo gobernador de la provincia de Buenos Aires Martín Rodríguez y Bernardino Rivadavia su ministro, los cementerios pasaron a ser propiedad administrada por el Estado. El 1° de julio de 1822, se creaba el Cementerio del Norte, en el antiguo Convento de los Recoletos. Un año antes, Rivadavia decretaba la creación de dos cementerios en el Oeste de la ciudad, cometido que por falta de fondos no pudo concretarse. (Datos extraídos de Luis F. Nuñez, *Los Cementerios*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1970).

¹⁰⁶ Datos extraídos de Rodolfo Barraco Marmol, *Secularización de Cementerios*, Santa Fe, Separata de la Revista “Universidad”, Organo de la Universidad Nacional del Litoral, N° 16, 1945.

¹⁰⁷ Ley de la Cámara de Representantes de la Provincia de Santa Fe, 16 de Septiembre de 1867. En el artículo 2° de dicha ley, se aclara el concepto de *derechos*, los que comprenderán el boleto de entierro

puja de intereses en juego, muestran un conflicto más profundo que responde a cambios en la sociedad y su progresiva laicización.¹⁰⁸

En este sentido, la provincia de Santa Fe, durante la gestión de Nicasio Oroño, adoptó una postura claramente vanguardista. Oroño¹⁰⁹, figura emblemática del liberalismo santafesino, gobernador de la provincia de 1865 a 1868, impulsó la sanción de dos leyes provinciales, una sobre *matrimonio civil*, y la otra a la que ya nos hemos referido más arriba, sobre *cementerios laicos*, de neto perfil anticlerical. Recordemos que en el orden nacional, las primeras leyes nacionales de secularización de la vida política y social, como la ley de creación del Registro Civil, o la ley 1420 de Enseñanza laica, son sancionadas en los años ochenta, durante la presidencia de Roca. Transcurren casi dos décadas entre unas y otras.

La activa intervención del clero en la vida social y política de entonces, fue acotándose a partir de estas contiendas, produciéndose un avance del Estado en la conquista de nuevos espacios. Mil ochocientos ochenta y siete, año clave en este proceso, operó como un punto de inflexión, a partir del cual se produjeron cambios profundos en la coyuntura social.

En el contexto de la provincia, otros factores influyeron en el temprano proceso de secularización. La presencia del inmigrante en esta provincia, en particular la del inmigrante proveniente de diversas regiones del Viejo Continente, conllevó la incorporación de nuevas prácticas, también en la esfera de las creencias. La diversidad étnica, cultural y religiosa llevó a las autoridades provinciales a la necesidad de fomentar una legislación laica, que contemplara en un plano de igualdad esta creciente pluralidad.

Cuatro años después de la promulgación de la ley de 1867, vemos que se producen avances en la misma dirección. Otra ley, sancionada el 18 de septiembre de 1871, brindará mayores especificaciones, estableciendo en su artículo primero la

y los gastos de sepultura, que serán percibidos por las Municipalidades. Aquí estamos ante el cese de una importante fuente de ingresos del Clero.

¹⁰⁸ Recordemos que en Europa, en Francia por ejemplo, en la última cuarta parte del siglo XVIII, con las medidas higienistas de trasladar los cementerios fuera de la ciudad de París, ya se plantea la necesidad de reservar al municipio la función de administrar los cementerios, quitándole al clero dicha función que había sido ejercida durante siglos.

¹⁰⁹ Oroño, al final de su mandato, es nombrado senador nacional por la provincia de Santa Fe. Cuando en el año 1869 se sanciona el Código Civil redactado por Vélez Sarsfield a libro cerrado, fue el único senador que lo vetó, objetando la omisión del matrimonio civil (Juan Alvarez, *Historia de Rosario*, Rosario, UNR Editora/Editorial Municipal de Rosario, 2000).

construcción de cementerios municipales “en todas las ciudades y centros de población (...) si ya no los hubiera establecidos, donde serán enterrados los cadáveres, de *cualquiera creencia* que hubieren sido las personas finadas...”, reconociéndose más adelante, “el derecho a todas las comuniones, y *especialmente a la Religión Católica Romana*, para hacer construir y tener Cementerios propios”.¹¹⁰

Un espíritu plural opera como fundamento de estas leyes. La Cámara Legislativa expresa la necesidad de secularizar los cementerios, teniendo en cuenta la diversidad de creencias llegadas a estas tierras de la mano de la inmigración. Esta ley será una de las diversas estrategias del estado provincial, destinadas a preservar los intereses de cada grupo, en un contexto de creciente heterogeneidad.

La ley avanza en este sentido, dejando en libertad a las diferentes congregaciones de construir sus propios cementerios. Se contempla en otro artículo de esta ley una compensación de tipo económico para las parroquias u otras comuniones cuyos cementerios hubieran pasado a pertenecer al estado provincial.

Las defunciones dejarán de ser registradas por la Iglesia y pasarán, a partir de este momento, a ser asentadas por la autoridad local en un Registro Municipal. Nuevamente nos encontramos ante una legislación de avanzada respecto de la esfera nacional. “Las Municipalidades, o en su defecto los Jueces de Paz, llevarán un registro de todas las defunciones que tuvieren lugar en los respectivos Cementerios Municipales”. En la misma ley, se dan mayores especificaciones sobre el procedimiento: “Los encargados de los cementerios particulares están obligados a pasar mensualmente una planilla de las defunciones que hubiesen tenido lugar en su respectivo cementerio (...) al efecto de ser agregados al Registro Municipal”¹¹¹.

Tres años después, otra ordenanza municipal prohíbe “la conducción de cadáveres a las iglesias y capillas del municipio”¹¹², debiendo partir todo cortejo fúnebre de la casa mortuoria directamente al Cementerio. No podrán oficiarse misas de cuerpo presente en las iglesias. Nuevamente vemos que prevalece el espíritu no sólo secular en esta ordenanza, sino netamente anticlerical, buscando erradicar ciertas prácticas en las que la Iglesia estaba directamente involucrada.

¹¹⁰ El resaltado es mío. Artículo 2º, ley del 18 de Setiembre de 1871, Cámara de Representantes de la provincia de Santa Fe.

¹¹¹ *Ibid.*, Art. 5º.

Traza de la necrópolis

La primera ordenanza que rige al cementerio de El Salvador se remonta al 31 de mayo de 1869. Se desconoce el primitivo diseño del mismo, aunque es probable que en 1869 no se hayan hecho cambios muy significativos en lo que se refiere a la traza original. De ésta, sólo conocemos las medidas del terreno (150 varas al frente y 200 de fondo), el cual estaba cercado por un muro de aproximadamente tres metros de altura¹¹³. Es altamente probable que los primeros sepulcros fueran en tierra, estableciéndose los diversos tipos de enterramiento a partir de 1869.

En su artículo segundo, la ordenanza establece que “el Cementerio público católico de esta ciudad se dividirá en cuatro secciones con arreglo al plano que las determina”¹¹⁴ (lám. 1). Pocos años después, en 1873, una ordenanza relativa a la conformación de la ciudad de Rosario, presenta la división de la ciudad en *cuatro* distintas secciones, lo que nos recuerda a las cuatro secciones del cementerio.

“Para la formación de los cuadros se dividirá el Cementerio en cuatro calles que partirán de su centro, las que tendrán seis varas de ancho. Quedando además otra calle contra la tapia o nichos del Cementerio, igualmente de seis varas de ancho”.¹¹⁵

En esta ordenanza se establece también los espacios destinados a capillas, monumentos, nichos y sepulturas.¹¹⁶ “Los cuadros que forman la primera y segunda sección, serán destinados a sepulturas (...), teniendo acción a realizar en cada sepultura una cruz o lápida en la línea o líneas que se determinarán en el plano, y una rejilla de hierro”.

“Las secciones tercera y cuarta son destinadas para sepulturas ordinarias, reservándose en los ángulos de estos cuadros, el terreno que se determinará con destino a osarios”.

“En cada una de las cuatro secciones (...) se dejará un espacio de cuatro varas sobre las calles principales y de los costados del Cementerio con el destino que se determinará”.

”Estos espacios se destinan para la construcción de monumentos”.¹¹⁷

¹¹² Ordenanza del Concejo Deliberante Municipal, 7 de Julio de 1874.

¹¹³ Héctor González Day, “Centenario del Cementerio San Salvador”, en *Diario La Acción*, sábado 7 de Julio de 1956.

¹¹⁴ Ordenanza del 31 de Mayo de 1869, Municipalidad de la ciudad de Rosario, reunida en Concejo.

¹¹⁵ *Ibid.*, art. 3°.

¹¹⁶ Ver tipos de tumbas en p. 60 del presente capítulo.

¹¹⁷ *Ibid.*, art. 4°, 5°, 6° y 7°.

La ordenanza presenta una planta en cuadrícula¹¹⁸, dividida en cuatro secciones de iguales dimensiones, rodeadas por calles. Cada una de estas secciones presentará un tipo de tumba, con capillas y monumentos en el perímetro de cada sección, o sea en las caras externas que dan a las calles. En el perímetro interior del cementerio se construirán nichos, apoyados sobre sus muros.¹¹⁹

Esta ordenanza muestra una clara voluntad de ordenar el viejo trazado, proponiendo un diseño que *jerarquiza* áreas específicas de la necrópolis, estableciendo un correlato con las diferentes tipologías permitidas para cada área. En este contexto, el costo de los terrenos varía de acuerdo con su tipo y ubicación¹²⁰. Las calles principales, destinadas para costosos mausoleos, con el precio más elevado por vara cuadrada, reduciéndose los mismos a la mitad para los terrenos situados en la calle perimetral, y decreciendo significativamente para los terrenos destinados a sepulturas en tierra. Aquí está presente la idea de necrópolis como espacio que reproduce en su topografía la sociedad, donde los diversos grupos e instituciones están representados, con una organización jerárquica que irradia del centro a la periferia. Mausoleos de hombres ilustres en los lugares estratégicos, sepulturas en tierra y nichos en los espacios de menor jerarquía, osarios para los más pobres o, simplemente, para los olvidados: una representación simbólica de la sociedad y sus diversos estratos.

Hay, por otra parte, una clara intención por parte del Municipio de ejercer el contralor de todo lo edificado a partir de ese momento. En la redacción de esta ordenanza están presentes los fundamentos higienistas, que en el Viejo Continente tienen más de un siglo de existencia. Recordemos que por ejemplo en Francia, estos fundamentos se remontan a la segunda mitad del siglo XVIII, cuando se plantean temas como la necesidad de trasladar fuera de la ciudad a los cementerios, debido a los problemas de salubridad que se creía podían derivar del proceso de

¹¹⁸ Este modelo en cuadrícula es coincidente con el trazado que organiza el centro de la ciudad. El plano realizado por Nicolás Grondona en el año 1958 así lo demuestra.

¹¹⁹ Ibid., Art.8°. “En los cuatro frentes del Cementerio, continuará la construcción de nichos siempre que sea posible por el modelo del primer frente en que se hallan construidos.”

¹²⁰ Ibid., Art. 51. La Receptoría Municipal cobrará los siguientes derechos:

TARIFA

Por la licencia para la inhumación	\$ 1.50
Por la vara cuadrada de terreno para una sola sepultura	\$ 10
Por vara cuadrada de terreno dando frente a las calles principales que corren del Este a Oeste y de Norte a Sud, para la construcción de bóvedas y monumentos	\$ 32
Por id. Id. De los que dan frente a la calle que circula el Cementerio	\$ 16

descomposición de los cuerpos.¹²¹ En nuestro cementerio, los principios higienistas serán aplicados no sólo a la ubicación del cementerio y a las normas constructivas de los distintos tipos de tumbas¹²², sino también al tratamiento de los cadáveres en épocas normales o de epidemias, todos estos aspectos permanentemente controlados por una *Comisión de Higiene*.

Un nuevo sentido estético prevalece en nuestra necrópolis, proceso que también tendrá lugar en las urbes más importantes de nuestro país. Ya desde comienzos del siglo XIX, en Europa se consolida la noción de necrópolis como repositorio de bellas artes. Un sentido de belleza impregna las tumbas construidas a partir de entonces. En franca complementación con este nuevo concepto, la *visita al cementerio* no sólo surge como práctica social cuyo fin es la evocación de los difuntos, sino que aquí se enlaza la posibilidad de conocer y admirar las nuevas obras de arte realizadas en memoria de los difuntos. El cementerio, entonces, incorpora una nueva función, la de museo al aire libre. Nuestra necrópolis hará especial hincapié en el control por parte del Municipio de todas las obras que sean iniciadas a fin de “garantizar” un nivel artístico en consonancia con el gusto vigente.¹²³

En el año 1888, con el primer ensanche de la necrópolis hacia el Este, ésta cambia rápidamente su fisonomía (lám. 2). Comienza a “poblarse” la nueva zona, adquiriendo una particular relevancia debido a la construcción del Pórtico, que será construido hacia el este¹²⁴. El ensanchamiento de la necrópolis prolongará la vía principal E-O, jerarquizando los panteones construidos sobre ella. En el mismo año,

Por cada nicho de los costados Sud, Este y Norte que se hallan en construcción y que se construyesen en lo sucesivo

\$ 50

¹²¹ Philippe Ariès, *El hombre ante la muerte*, op. cit..

¹²² Cito el art. 31 de la siguiente ordenanza a modo de ejemplo: “El terreno en que haya de construirse un mausoleo y las sepulturas del centro de los cuadros 1º y 2º tendrán una profundidad suficiente para impedir que el aire se impregne de los miasmas deletéreos, y el cierre debe ser tan hermético que impida en todo tiempo su escape.”

¹²³ *Ibid.*, Art. 31. “Todo individuo que quisiere construir un sepulcro o mausoleo en el Cementerio, presentará a la Municipalidad un diseño de éste para que pase a informe al Ingeniero Municipal, quien aconsejará si está o no con arreglo al arte” (El resaltado es mío).

¹²⁴ En el año 1895 se publica un catálogo de fotografías de Rosario, en el que se reproducen dos fotografías del cementerio. Una de ellas corresponde al Pórtico, con una fisonomía similar a la actual. La otra fotografía es una vista de la necrópolis desde el ingreso, desde donde se obtiene un panorama de la calle principal y una porción de terreno a ambos lados de esta vía. Esto corresponde al ensanche del año 1888, percibiéndose aún pocas tumbas. A la izquierda del ingreso, se sitúa la tumba de la familia Sugasti, del año 1891, y a la derecha, las tumbas Ortiz y Zubelzú, estas dos últimas provenientes del taller de nuestro artista. Hacia el fondo se ve una hilera de árboles que separa ambas zonas –la zona nueva de la vieja-. Uno de los rasgos sobresalientes es la escasa superficie construída en esta zona, lo que nos indica un crecimiento posterior intenso, operado especialmente en los primeros años del siglo XX, que puede ser cotejado con las fechas de construcción de los panteones

en el primer artículo de una Ordenanza del 21 de Mayo, el Concejo Deliberante Municipal presenta un nuevo listado con las tarifas que regirán a partir de esa fecha, donde puede observarse la misma idea de jerarquizar ciertas zonas de la necrópolis, como en la ordenanza de 1869.¹²⁵

Un plano efectuado entre los años 1888 y 1906 –años correspondientes a la segunda y tercera ampliación del cementerio-¹²⁶, presenta diversas características que procederemos a enumerar. El mismo reviste especial interés porque a partir de entonces no se han presentado modificaciones sustanciales en esa porción del cementerio, y además, es coincidente en tiempo con el período de mayor producción de Luigi Fontana (Ver lám. 3, plano actual del cementerio).

Seis calles, de dirección N-S, cortan transversalmente la calle principal de dirección E-O. Las tres primeras corresponden al nuevo ensanche del cementerio, las tres últimas mantienen la traza original del sector más antiguo.

La vía principal E-O, que nace a metros del pórtico principal, otorga a la necrópolis una acentuada direccionalidad, transformándose ésta en una vía estratégica. Los terrenos que lindan con ella –en especial los más cercanos al pórtico principal- serán muy requeridos por la élite rosarina para la construcción de fastuosos mausoleos, transformándose en pocos años en el escenario de las procesiones fúnebres como así también de las celebradas en el día de los difuntos. Esta direccionalidad acentuada, además, es característica de los procesos de urbanización de esta región.¹²⁷ Recordemos la importancia que por estos años revisten algunas

allí ubicados. (Album Ferrazini, *Vistas de la ciudad de Rosario de Santa Fe*, Rosario, Ferrazini y Cia., 1895).

¹²⁵ Art. 1°. Refórmase el artículo 51 de la Ordenanza fecha 31 de mayo de 1869, sobre el Cementerio Municipal, en la parte relativa a la tarifa, de la manera siguiente:

Para la inhumación común	\$ 3.00
Para la inhumación de los menores de tres años	\$ 1.50
Para la inhumación de cadáveres fuera del municipio	\$10.00
Para la inhumación a pobres de solemnidad	gratis
Por metro cuadrado de terreno,	
Serie A	\$ 250
Serie B	\$ 200
Serie C	\$ 150
Serie D	\$ 100
Por cada nicho de 1° clase	\$ 300
Por cada nicho de 2° clase	\$ 200
Por cada nicho de 3° clase	\$ 100

(Ordenanza del Concejo Deliberante Municipal del 21 de Mayo de 1888).

¹²⁶ Este plano aparece citado en: Silvia Docola, *El culto a los muertos: su arquitectura y su paisaje*, op. cit.

¹²⁷ El sur santafesino se caracteriza por la fundación de pueblos, muchos de ellos colonias de inmigrantes, que se desarrollan al ritmo del ferrocarril, formándose a lo largo de la vía férrea.

arterias rosarinas, en especial el Bulevar Oroño, a lo largo del cual se desarrollan las imponentes viviendas de la élite local.

En el nuevo sector del cementerio no se destina ningún espacio para las sepulturas en tierra, quedando reservada esta modalidad al sector antiguo.

El espacio inmediato al pórtico de ingreso se presenta como un espacio libre, aunque años más tarde es ocupado por monumentos y capillas funerarias de familias influyentes.

En las caras norte y sur del nuevo ensanche se construyen nichos, como así también se preservan las series de nichos que a partir de ese momento separan el antiguo sector del cementerio del nuevo, rodeando por tres de sus lados este nuevo sector.

En el nuevo ensanche, las secciones III y IV son destinadas exclusivamente a panteones. En las secciones I y II los nichos están situados en el centro, reservándose sólo el perímetro para la ubicación de mausoleos.

Debido a la cercanía con el pórtico, las secciones III y IV del sector ensanche concentran la mayor parte de los más importantes monumentos y capillas funerarias construidos en los noventa, y en las dos primeras décadas del siglo XX. En estas dos secciones abundan las obras de nuestro artista, Luis Fontana, artista cuya obra más fecunda se presenta en estas décadas.

La nueva élite rosarina opta por “poblar” esta nueva zona de la necrópolis, en lugar de integrarse a la zona antigua, donde aún se disponía de terrenos libres, pero alejados de los espacios jerárquicos. En la zona originaria de la necrópolis las familias rosarinas más influyentes se instalaron durante más de dos décadas sobre la avenida principal de dirección E-O, como así también en la calle transversal, actualmente denominada calle 7, que correspondía a la primera calle transversal de ese trazado. Se percibe así el carácter “fundacional” de la nueva clase hegemónica, en la apropiación de un nuevo espacio, no obstante estableciendo una cierta continuidad con el pasado local que se advierte en el uso de la avenida principal.

En el año 1906 desde el Concejo Deliberante Municipal comienzan las gestiones¹²⁸ para la construcción del segundo ensanche del cementerio, esta vez hacia el Norte, lindando con la avenida Pellegrini (lám. 2). El nuevo ensanche

¹²⁸ El Decreto N° 34, del 26 de Junio de 1906 llama a licitación para la construcción de dichas obras. El 13 de Diciembre del mismo año, a través del decreto N° 72, la Municipalidad rechaza las

incorporará la trama de la cuadrícula urbana, diferenciándose de la trama existente hasta entonces en el cementerio, que conservaba la dirección de las antiguas *lonjas*.¹²⁹ Esta nueva zona, sin embargo, demorará décadas en cobrar una fisonomía cercana a la actual.¹³⁰

Hacia la década del '60, el cementerio sufre su última ampliación, esta vez hacia el Oeste, pero con una nueva concepción (lám. 3). Esta ampliación incluye las ideas de supermanzanas y superbloques, proponiendo un paisaje rígido y monótono.
131

Pórtico de la necrópolis

Volvamos al siglo XIX. Hacia el año 1885, en la *Memoria de Intendentes* local se plantea la necesidad de realizar mejoras en las dependencias de la necrópolis de esta ciudad, “dada la importancia de este venerable sitio”. La falta de un pórtico se hace evidente en esta oportunidad: “Su entrada no tiene más que un simple portón de hierro, sin abrigo contra la intemperie”.¹³²

El Pórtico del Cementerio será realizado poco después, en el año 1888, obra encarada en el marco de una serie de mejoras destinadas a ampliar las dependencias del mismo (lám. 4). El contratista, don Ernesto Menzell, “se compromete a construir una fachada en el Cementerio Público Municipal, consistente en una capilla, un pórtico de entrada, una sala de depósito para los cadáveres, una idem de autopsia, la habitación y oficinas del encargado y dos grupos de nichos de cien cada uno, de segunda clase”.¹³³

El costo total de la obra fue de \$ 54.832,40, lo que nos habla de un importante desembolso del erario municipal para realizarla, debiendo efectuarse por contrato en el término de ocho meses.

propuestas de la licitación, autorizándose al “Departamento Ejecutivo para que proceda administrativamente a la construcción de las obras referidas”.

¹²⁹ Silvia Docola, *El culto a los muertos: su arquitectura y su paisaje*, op. cit.

¹³⁰ Una fotografía del año 1927 del Panteón Recagno, publicada en la Revista *El Constructor Rosarino* de Agosto de ese año, muestra un paisaje aún muy despoblado de esa zona. Por otra parte, el predominio de una arquitectura más vinculada a una línea racionalista, denota un crecimiento posterior del área.

¹³¹ Silvia Docola, *El culto a los muertos: su naturaleza y su paisaje*, op. cit.

¹³² Memorias de Intendentes, 1885, citada en Silvia Docola, *El culto a los muertos: su naturaleza y su paisaje*, op. cit.

¹³³ Contrato para la construcción de la fachada y otras obras de ornato del Cementerio, del 24 de Marzo de 1888, firmado por el contratista don Ernesto Menzell y el Intendente Municipal don Pedro T. De Larrechea.

La fachada, de clara filiación neoclásica, es coincidente en estilo con otros pórticos construidos en aquellos años en las grandes urbes de nuestro país.¹³⁴ Un *dórico* severo, que nos trae inmediatamente a la memoria algunos ejemplos paradigmáticos, como el Pórtico del Cementerio de la Recoleta, remodelado integralmente a comienzos de los años '80 por el arquitecto Juan Buschiazzi, a pedido del entonces intendente de la ciudad de Buenos Aires, Torcuato de Alvear.¹³⁵

Nuestro pórtico, a pesar de su simplicidad aparente, acentuada por el uso del orden dórico, presenta un juego de entrantes y salientes que vuelve más interesante su lectura. Un cuerpo central en retroceso, de orden dórico hexástilo, es flanqueado por dos cuerpos laterales que avanzan sobre el cuerpo principal, rematados por sendos frontis triangulares. Estos dos cuerpos, tetrástilos, de mayor altura debido al desarrollo de un ático, contienen la capilla y las oficinas administrativas de la necrópolis. Un fuerte entablamento unifica esta fachada, acentuando una horizontal que se equilibra perfectamente con el desarrollo vertical de las columnas acanaladas sin base, asentadas sólidamente sobre el estilobato. Interiormente, este espacio de cielo raso artesonado, presenta los pisos de “mármol, a cuadros blancos y negros”¹³⁶.

Arquitectura y obra pública rosarina hacia los años ochenta

Es oportuno recordar la prolífica actuación del Municipio en materia urbanista y edilicia en esos años, a fin de situar este emprendimiento en el marco de una gran actividad constructiva.

En el mismo año en que se realiza el Pórtico de nuestro cementerio, se procede a la construcción de una nueva necrópolis o *Enterratorio Nuevo*, la que será años más tarde denominada *La Piedad*. Esta necrópolis, localizada hacia el Oeste de la ciudad, estará muy alejada del casco urbano, en previsión de un crecimiento sostenido del mismo. Este cementerio irá poblándose de forma progresiva.¹³⁷

¹³⁴ Este fenómeno está enmarcado en una concepción historicista propia de la arquitectura oficial argentina de las últimas décadas del siglo XIX y comienzos del XX, siendo la élite dirigente de entonces su más ferviente defensora.

¹³⁵ Otro caso interesante para ser recordado en esta misma década, es el pórtico del cementerio de La Plata, construido y diseñado por Pedro Benoit entre 1884 y 1887, en un dórico hexástilo con frontis. Sin embargo, este pórtico no sólo se vuelve significativo por el uso de un estilo dórico en su pórtico, sino por el contexto en que fue elegido dicho estilo. En esta ciudad, paradigma del espíritu ecléctico e historicista, cada edificio fue pensado en el estilo que mejor pudiera significar su función.

¹³⁶ Contrato para la construcción de la fachada y otras obras de ornato del Cementerio, op. Cit, art. 8°.

¹³⁷ En el año de su creación, el Concejo Deliberante dicta una ordenanza que establece las tarifas de los terrenos en ambos cementerios, el Viejo y el Nuevo, percibiéndose una brecha muy grande entre uno y otro. En el cementerio Viejo el metro cuadrado de terreno oscila entre los \$ 250 y \$ 100,

En esos años, se procede a ampliar el radio urbano, proponiéndose la apertura y delineación de diversas calles y boulevares. El sistema de *boulevares de ronda*¹³⁸, en el cual estas vías más anchas y de mayor importancia que el resto de las calles creaban una serie de intervalos rítmicos en el ejido urbano, genera un crecimiento ordenado de la ciudad hacia el este y el sur. Los boulevares Timbúes –hoy Francia- y Rosarino –hoy 27 de Febrero-, son delineados en 1887, con la apertura de las calles comprendidas en esta ampliación.¹³⁹ Un año después, se procederá a “la apertura de las calles que aún no estuviesen expeditas y comprendidas entre los boulevares Santafesino, Argentino y Rosarino y calle Buenos Aires”.¹⁴⁰

Debemos recordar que los Boulevares Santafesino –hoy Oroño- y Argentino –hoy Pellegrini- fueron abiertos en 1868, aunque esas arterias estuvieron poco pobladas durante los primeros años. En el año 1887, el Concejo Deliberante Municipal, a través de una ordenanza, exonera “por el término de diez años del impuesto de contribución directa a todo edificio construido o que se construyera con frente a los boulevares Argentino y Santafesino, plaza Independencia, avenida y parque General San Martín”¹⁴¹, a fin de fomentar su población. En el año 1888, por otro decreto municipal, se procede al embellecimiento y arreglo de estos dos boulevares y de la Plaza Independencia, con la plantación de distintas especies de árboles y la colocación de fuentes en sitios estratégicos.¹⁴² El boulevard Santafesino se transformó en uno de los paseos obligados de los rosarinos, concentrando a lo largo de esta arteria las viviendas particulares de la clase dirigente local.

mientras que en el Nuevo, el precio es de \$20 a \$ 10 m/n (Ordenanza del 21 de Mayo de 1888, sancionada por el Concejo Deliberante Municipal). Meses después –en Noviembre de ese mismo año- se incrementa levemente el valor del metro de terreno a \$ 25 y \$ 15 en el Nuevo Enterritorio.

Fue en esta nueva necrópolis donde el Municipio cedió un lote a la Sociedad Mutual “Unione e Benevolenza”, para la construcción de su Panteón Social. Sin embargo, la Comisión Directiva del año 1902 modificó tal situación (Ver *Fontana y la Sociedad Italiana de Socorros Mutuos “Unione e Benevolenza”*), considerando más adecuado que dicho Panteón Social fuera erigido en el cementerio Viejo, por razones de prestigio.

¹³⁸ Raquel García Ortuzar, “Bulevar Oroño y el Parque Independencia”, en *Historias de Aquí a la Vuelta*, fascículo N° 10, Rosario, Editorial Aquí a la Vuelta, 1991, p. 2.

¹³⁹ El Decreto del 19 de Octubre de 1887, en su artículo 1°, el Concejo Deliberante Municipal autoriza a “la Intendencia para proceder inmediatamente a la apertura, delineación y amojonamiento de los boulevares Rosarino y Timbúes, y de las calles de La Plata, Pichincha, Suipacha, Rondeau, Ocampo, Viamont, La Paz, debiendo los vecinos ceder gratuitamente las fracciones de terreno correspondientes”. El Pórtico del Cementerio de El Salvador fue construido sobre la calle La Plata, hoy Ovidio Lagos, un año después de abierta esta vía.

¹⁴⁰ Decreto del Concejo Deliberante Municipal, del 28 de Mayo de 1888, en *Digesto Municipal*.

¹⁴¹ Ordenanza del Concejo Deliberante Municipal, 18 de Mayo de 1887.

¹⁴² Recordemos que el Parque Independencia será proyectado en el nuevo siglo. En agosto de 1900 se sanciona la ordenanza municipal, y en 1902 se inaugura oficialmente.

Los ochenta fueron, para Rosario, años de fuerte expansión, cuyo crecimiento sostenido, sobre todo a partir de los sesenta, se evidenció en distintas esferas de la vida de la ciudad. Recordemos que los tranvías comenzaron a circular en 1872, el alumbrado público del centro de la ciudad se realizó a gas, y desde 1891 a energía eléctrica, el teléfono comenzó a funcionar desde 1883¹⁴³. Desde 1868, año de la inauguración del primer ferrocarril, que unió Rosario con Córdoba, se sucedieron numerosas vías férreas que fueron uniando esta ciudad con otros puntos del país, transformándola en un punto de enlace del interior del país con Buenos Aires y el exterior de gran importancia.

La fisonomía urbana cambió rápidamente, poniendo en evidencia el proceso de crecimiento demográfico, económico e institucional operado en pocas décadas. Tanto en la esfera privada como en la pública hubo una gran efervescencia constructiva, en consonancia con el espíritu liberal vigente en el orden nacional.

En la esfera pública, se erigieron grandes edificios que, respondiendo a las nuevas necesidades institucionales, adoptaron en muchos casos los estilos más *representativos* de acuerdo con su función, partiendo de los modelos europeos vigentes.

Sin duda, una de las obras más emblemáticas encaradas en aquel momento por el propio Municipio fue, precisamente, el Palacio Municipal, iniciado a fines de 1888¹⁴⁴ y concluido en los años '90, de un academicismo italianizante. La iglesia matriz de Rosario –hoy Catedral– fue remodelada también en los '80, entre 1882 y 1887.¹⁴⁵ Otra obra de envergadura, concretada en los noventa y de perfil

¹⁴³ Miguel Angel De Marco, *Rosario desde sus orígenes hasta nuestros días*, Rosario, Editorial Fundación Ross, 1996.

¹⁴⁴ El 3 de Abril de 1888, en un Decreto del Concejo Deliberante Municipal, se establece que “Queda facultada la Intendencia para hacer confeccionar, a la posible brevedad, por la Oficina Municipal de Ingenieros, un plano perfectamente detallado y dibujado del Palacio Municipal en proyecto, el que se edificará en un terreno de 27,75 m de frente a la calle Buenos Aires, por 58,90 m a la calle Santa Fe”. El 18 de Junio de ese mismo año, el Concejo Deliberante Municipal, por medio de un Decreto, establece lo siguiente: “Apruébanse los planos confeccionados por la Oficina de Ingenieros y presentados por el Departamento Ejecutivo, del palacio municipal en proyecto. (...) Autorízase a la Intendencia para licitar esta obra por el término de dos meses...”

El 27 de Noviembre, por una ordenanza, el Concejo acepta “la propuesta de don Cayetano Rezzara para la construcción del Palacio Municipal por la cantidad de doscientos veinte mil pesos moneda nacional curso legal (220.000) y con sujeción al pliego de condiciones confeccionado por la Intendencia, planos y demás especificaciones que acompaña el proponente; todo lo que será remitido oportunamente al Departamento Ejecutivo.”

¹⁴⁵ La iglesia, diseñada por Timoteo Guillón en 1834, con reformas en 1854 y 1866, fue nuevamente remodelada por el arquitecto italiano J. B. Arnaldi, quien reedificó las torres y el crucero y demolió el pórtico hexástilo (Amy Rigotti, *Crónica ilustrada de la evolución urbana y arquitectónica de Rosario 1823-1955*, Rosario, U.N.R., Facultad de Arquitectura y Urbanismo, mimeo)

academicista, fue el Palacio de Justicia, edificio que albergó simultáneamente varias instituciones en su interior.

Esta gran efervescencia constructiva, propia de estos años, denota una clara intención por parte del estado de otorgarle un carácter cosmopolita a la ciudad, gracias a un desarrollo arquitectónico y urbanista de clara impronta europea. Los estilos vigentes dejarán huella también en nuestra necrópolis, tanto en su pórtico como en su interior, en las múltiples obras de carácter privado realizadas en este período.

La visita al cementerio

En el transcurso del siglo XIX, en los países latinos de Europa, principalmente en Francia e Italia se consolida la dimensión *museal* del cementerio. El culto de los muertos, que en palabras de Ariès, en Francia se transforma en la *gran religión popular*,¹⁴⁶ se extiende por Europa, tornándose la visita a los difuntos una práctica habitual. Esta costumbre que no surge por iniciativa de la Iglesia, sino por un ideal laico de recordar a los muertos, para darles *esa segunda existencia que es la única y verdadera inmortalidad*,¹⁴⁷ será también defendida por los propios católicos. La necesidad de ubicar físicamente al difunto, y de mantener, paradójicamente, *vivo* su recuerdo, lleva al paulatino desarrollo de nuevas formas constructivas –capillas, monumentos funerarios- y a una proliferación de ornamentos en las tumbas, que en la segunda mitad del siglo XIX se vuelven cada vez más complejas.

La clase burguesa, figura clave en los cementerios de ese período, será la principal interesada en encargar obras de cierta envergadura a los artistas contemporáneos, consolidando así su posición en el marco de una sociedad de gran movilidad. Surgen obras de diversos niveles de calidad que compiten entre sí.

El sentido museal del cementerio se patentiza en este continuo proliferar de nuevas tumbas, contribuyendo a una nueva imagen de necrópolis, vista a partir de ahora como repositorio de grandes obras. Este proceso de “estetización”, que recupera a la vida el espacio de la muerte, se completa con la *visita a los difuntos*, práctica que permite a la propia comunidad reconocerse en los valores que ella misma propone, también en su dimensión estética.

¹⁴⁶ Philippe Ariès, *El hombre ante la muerte*, Madrid, Grupo Santillana de Ediciones S. A., 1999, p. 452.

¹⁴⁷ Palabras del Dr. Robinet, citadas en Philippe Ariès, *El hombre ante la muerte*, op. cit., p. 450.

La visita a los cementerios, práctica que se consolida con el correr del siglo, tendrá un componente moralizador, *modélico* para las generaciones futuras. Las tumbas se volverán un espacio propicio para la celebración de la memoria de las grandes personalidades en el orden colectivo, o la conmemoración privada, poniendo de relieve los valores que operan como ejemplo para el futuro. En este sentido, se recupera un rasgo propio de la antigüedad, la actitud *retrospectiva*¹⁴⁸ ante la muerte, así denominada por Panofsky, consistente en una visión conmemorativa del pasado. Es así como el cementerio se vuelve un espacio, con su propia organicidad, que registra en su interior la vida de sus ciudadanos y los eventos que constituyen su propia historia, construyendo una imagen autorrepresentativa de la propia sociedad.

En el contexto local, la visita a los cementerios fue una práctica fuertemente arraigada en nuestro período de estudio. Las crónicas de la época, que relatan la visita al cementerio en el *día de los difuntos*, nos muestran que esta fecha perteneciente al calendario cristiano, fue sin embargo relevante para los pobladores de Rosario en general, más allá de sus diferencias o ausencias de credos. La piedad, el recuerdo, la ejemplaridad y el interés testimonial, serán sentimientos presentes en gran parte de esa masa humana que año tras año efectuaba el mismo ritual de conmemorar a sus muertos en el cementerio.

Dentro de los periódicos locales, *La Capital* fue el que se detuvo de manera más minuciosa en el relato de estas prácticas de los vecinos de Rosario. La revista *Monos y Monadas*, otorgándole un carácter más mundano, acompañó sus textos con fotografías de tumbas y mausoleos, personajes de la sociedad en su visita al cementerio (lám. 5), e incluso procesiones realizadas para la conmemoración de esta fecha (lám. 6).

La concurrencia de carácter multitudinario, fue el rasgo característico del día de los Difuntos¹⁴⁹, siendo la necrópolis de *El Salvador* el punto de destino de esta

¹⁴⁸ Erwin Panofsky, en su libro *Tomb Sculpture*, diferencia la actitud *retrospectiva*, que nace con el mundo griego y se consolida con los romanos, de la actitud *prospectiva*, anterior al mundo clásico. Esta última se caracterizaría por ocuparse de proveer mágicamente al futuro del muerto, a diferencia de la primera que hace hincapié en la conmemoración del pasado del difunto, resaltando sus hazañas y virtudes en esta vida. (Erwin Panofsky, *Tomb Sculpture*, op. cit.)

¹⁴⁹ En los diversos pueblos y ciudades del país, se repetían estas escenas de gran concurrencia. Citamos a modo de ejemplo, un relato de un corresponsal del diario *La Capital* en la ciudad de Buenos Aires: “El culto de los muertos se ha traducido este año en forma grande y ostensible, desfilando por los cementerios del Norte (Recoleta) y Oeste (Chacarita) la mitad de la población. Era imposible transitar por las avenidas de la Recoleta. Una compacta concurrencia llenaba las calles del

peregrinación anual. “La necrópolis del Salvador ha sido desde luego el punto de cita de una enorme concurrencia, especialmente por la tarde, en que las avenidas apenas si daban cabida a tanta persona que recorría los panteones o buscando la tumba de algún ser amado.”

“Por nuestras calles centrales desde temprano paseaban en vertiginosa carrera, cubiertos de flores, los carruajes y los tranvías cargados de gente, en dirección al Campo Santo, que durante toda la tarde fue sitio de una romería incesante.”¹⁵⁰

Avanzada la década del '20, los hábitos de los pobladores seguían siendo los mismos: “Aún cuando mañana es el día dedicado por la Religión Católica a los fieles difuntos, desde ayer los cementerios estuvieron muy concurridos notándose la presencia de gran número de familias que fueron a rendir un sentido homenaje a los seres queridos que descansan eternamente en las ciudades de los muertos.”

“Las calles del Salvador resultaron pequeñas para contener la gran cantidad de personas de ambos sexos, de todas las clases sociales y edades que se renovaban incesantemente llevando ofrendas de flores”.¹⁵¹

Las ceremonias religiosas oficiadas en esta fecha, contaban con una gran concurrencia: “Los cultos oficiados en la capilla del cementerio San Salvador han tenido gran afluencia de fieles y en especial los realizados por la mañana. A la tarde la procesión salida de la misma capilla, recorrió algunas calles, y tuvo también bastante concurrencia.”

“El Cementerio Nuevo ha sido visitado por centenares de personas”¹⁵². Aquí, por primera vez se menciona en este periódico el cementerio Nuevo, hoy llamado *La Piedad*.

La estratificación social no sólo se manifestaba en el cementerio mediante los fastuosos mausoleos o los discretos nichos y sus respectivas ubicaciones, sino también en los hábitos relativos a este día especial: “La mañana tempranísima, la que apenas afirmarse los rayos del sol naciente, ha sido el momento preferido de nuestras principales familias para ofrecer su tributo floral a los que ya no existen.”

interior y era incesante el rodar de tranvías, carruajes y automóviles” (Diario *La Capital*, viernes 3 de Noviembre de 1905.)

¹⁵⁰ Diario *La Capital*, Martes 4 de Noviembre de 1902.

¹⁵¹ Diario *La Capital*, Lunes 1 de Noviembre de 1926, p. 11.

¹⁵² Diario *La Capital*, Sábado 3 de Noviembre de 1905.

“Discreto el paso, recogido el semblante, allí muévense y se desenvuelven en la piadosa tarea, al abrigo de la promiscuidad vulgar de la muchedumbre que por la tarde invadió el Campo Santo transformándolo en bulliciosa feria.”¹⁵³

En varias oportunidades, el diario presenta una lista de las familias más “representativas” de la comunidad que han asistido a la necrópolis en ese día, describiendo los adornos florales que eran dispuestos en los diversos mausoleos familiares: “Familia de Anselmo Pereyra- Numerosos bouquets y flores del tiempo, colocados simétricamente a distancia y de mayor a menor.”

“Margarita Semino – Dos grandes y hermosas coronas de violetas artificiales y un espléndido ramo de pie de cuyo centro salía oblicuamente una palma verde salpicada de pequeñísimos granitos de plata”.¹⁵⁴ (Y continuaba enumerando otros mausoleos con sus respectivos arreglos florales).

En esta descripción *mundana* de la visita al cementerio, donde los miembros de la burguesía local aparecen citados, e incluso fotografiados¹⁵⁵, se describen otros componentes que permiten comprender de manera más completa el alcance de estos eventos, en su dimensión social. Para ello, se suman a las descripciones sobre las tumbas, los arreglos florales y los horarios de visita, las carrozas, los responsos, la moda.

Como contrapartida a este despliegue festivo y al relato minucioso del mismo, surgen en la prensa escrita, posiciones críticas, que apuntan particularmente a la fastuosidad de la clase burguesa. Estas críticas suelen coincidir en una necesidad de volver a una actitud más introspectiva, reflexiva y de recuerdo de los difuntos, dejando de lado todas las formas vanas de exteriorización.

“El afecto, el respeto y también la vanidad han elevado vistosos monumentos, que en estos días aparecen deslumbrantes y adornados, como una casa que se prepara para recepción.”

“El mercantilismo industrioso ofrece sus productos en forma de coronas que duran pocas horas y que, pasado el día de los muertos, aparecen en los sepulcros como el disfraz de una máscara trasnochada, a quien ha sorprendido con las vestiduras ajadas, la aurora del día de ceniza; y todas las corrientes humanas: las del afecto íntimo y sincero, las de la ostentación aparatosa; las de la especulación

¹⁵³ Diario *La Capital*, Martes 4 de Noviembre de 1902.

¹⁵⁴ Diario *La Capital*, sábado 3 de Noviembre de 1900.

¹⁵⁵ Revista *Monos y Monadas*, Rosario, 6 de Noviembre de 1910, Año 1, N° XXII.

política, las de la farsa y la verdad se entrecruzan en la ciudad de la muerte, como en la ciudad de la vida.”¹⁵⁶

En las diversas descripciones que encontramos sobre el cementerio de El Salvador, todas coinciden en destacar la belleza y fastuosidad de sus tumbas, a la par de su diversidad de estilos –el carácter *museal*, que se refuerza con la visita a las necrópolis-. Un rasgo que es interesante resaltar, es su concepción *paisajista*, donde la naturaleza cobra protagonismo: “Es este cementerio el que menos recuerda a la muerte. El paseante distraído cree a ratos hallarse en un jardín y que los monumentos son sólo piedras labradas, fragmentos de una obra arquitectónica destruida o en preparación.”¹⁵⁷

Este cementerio, concebido como un espacio donde armonizan naturaleza y arquitectura, presenta diversas especies arbóreas, siendo los cipreses los que le dan su nota característica, lo que nos recuerda nuevamente la deuda con las necrópolis del siglo XIX en Europa. Tanto sea en los cementerios ingleses, donde predomina la naturaleza bajo la forma de un jardín plantado de árboles, como en los cementerios italianos, donde la creación humana es puesta de relieve, la naturaleza brindará su marco.

El carácter *modélico y conmemorativo* en el ámbito local y nacional presenta algunas diferencias respecto a lo que sucede en Europa. En el Viejo Continente, el Panteón, edificio de planta central incorporado al diseño de las necrópolis de las grandes ciudades, es destinado a albergar los restos de las personalidades más relevantes, a fin de perpetuarlos en la memoria colectiva.

En nuestro cementerio de *El Salvador* no se destinó un sector específico a las personalidades más relevantes de la comunidad.¹⁵⁸ Aquí prevaleció la noción de *monumentalización privada*, donde los valores individuales, y la ostentación de ellos, pudieron volverse también ejemplares¹⁵⁹. Sin embargo, su calle principal fue, especialmente desde los años noventa, el lugar elegido por las familias más “representativas” de la comunidad, de cuyos miembros surgieron figuras clave en el

¹⁵⁶ Revista *Monos y Monadas*, 30 de Octubre de 1910, Rosario, Año 1, N° XXI.

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ En esto, evidentemente influyó el hecho de que Rosario era una ciudad joven al momento en que es creado el cementerio de El Salvador. Recordemos que en el año 1853 fue declarada ciudad, y sólo en 1860 se constituye la Municipalidad.

¹⁵⁹ Franco Sborgi, *Staglieno e la scultura funeraria ligure tra Ottocento e Novecento*, Torino, Artema, 1997, p. 56.

orden político y económico local, e incluso provincial. El carácter conmemorativo de estos mausoleos, repositorios de los prohombres rosarinos, constituyó a esta vía principal en un espacio jerárquicamente realzado, que “proponía” a los visitantes del cementerio que por allí circulaban, un mensaje imbuido de los valores de esta nueva burguesía.

Como contrapartida, no faltaron opiniones críticas respecto de este afán de monumentalización de la clase dirigente. La ciudad de los muertos, pletórica de fastuosos panteones, también se entendió –paradójicamente- como una “república igualitaria cual ninguna”¹⁶⁰.

“Y los contrastes son conmovedores. En el cementerio también se observan distinciones, aunque en realidad la igualdad es indiscutible: todo es la nada, es polvo”.¹⁶¹

¹⁶⁰ Revista *Monos y Monadas*, 30 de Octubre de 1910.

¹⁶¹ Diario *La Capital*, martes 4 de Noviembre de 1902.

Obras y artistas que precedieron a Fontana

En este apartado analizaremos las obras funerarias, comenzando con algunos ejemplos correspondientes a los primeros años de la necrópolis. Avanzaremos en el tiempo, presentando una apretada síntesis de las obras más significativas, llegando a los años en que el taller de Fontana cobra protagonismo.

Antes de comenzar con este abordaje de carácter descriptivo, procederemos a establecer los tipos arquitectónicos más utilizados en esta necrópolis.

Sepulturas en tierra

Es el tipo más frecuente en los primeros años de la necrópolis. Destinados al entierro de una sola persona, presentan una cruz o una lápida, y una rejilla de hierro delimitando su perímetro.

Nichos

Estas tumbas, destinadas a la inhumación individual, son construidas por la municipalidad, y posteriormente son vendidas a los particulares. Las cavidades, en cuyo interior son depositados los ataúdes, se presentan en forma de hileras superpuestas.

Panteones

Tumbas destinadas al entierro de varias personas, congregadas por etnia, profesión, etc. Pueden adoptar diversas formas, no obstante en esta necrópolis prevalecen las capillas con cripta subterránea.

Capillas funerarias

Constan de una cripta subterránea sobre la que se construye una capilla. Según Ariès¹⁶², el origen de la misma estaría en la idea de trasladar la capilla lateral funeraria de las iglesias al cementerio, como consecuencia de la prohibición de enterrar a los difuntos en las iglesias. Estas construcciones de carácter monumental tuvieron amplia difusión en los siglos XIX y principios del XX.

Monumentos funerarios

Inspirados en la tradición clásica, se presentan bajo la forma de túmulos con esculturas, pirámides, obeliscos, columnas completas o partidas, pseudo-sarcófagos o estelas con urnas¹⁶³. Estas tumbas colectivas poseen una cripta subterránea.

¹⁶² Philippe Ariès, *El hombre ante la muerte*, op. Cit., p. 445.

Tumbas más antiguas de la necrópolis

En la *zona antigua* de nuestra necrópolis, aún hoy pueden verse algunas tumbas de vieja data. Pertenecientes a los primeros años de vida de la necrópolis, estos escasos pero significativos ejemplos nos permiten imaginar la fisonomía general de la necrópolis y los tipos más frecuentes de aquellos tiempos.

Desde su inauguración hasta 1863, esta necrópolis autorizó la construcción de capillas funerarias y tumbas en tierra. Los nichos comenzarían a ser construidos a partir de ese año. De acuerdo con viejos testimonios, “muchas de las tumbas en el suelo tuvieron sus cruces y lápidas hasta 1932 o 1933, en que dichas cruces fueron retiradas”.¹⁶⁴ Las tumbas en tierra, predominantes en la primera época de la necrópolis, ocuparon la mayor superficie de la misma, reservándose a la sección 1 y 2 de la parte antigua, las sepulturas que constaban de una lápida o cruz con una rejilla de hierro delimitando el terreno.¹⁶⁵

Precisamente a esa zona pertenecen las tumbas de *López* (fig. 1) y *Avechuco* (fig. 2). Estas tumbas, muy próximas entre sí, presentan una orientación que no responde a la ortogonalidad actual de la sección. Ambas están rodeadas por una rejilla de hierro, de poca altura, que delimita el espacio perteneciente a cada una de ellas, tal como lo determinaba el reglamento de cementerios del año 1869.

La *tumba López* presenta una forma de *estela*. La estela, losa colocada en forma vertical sobre la tumba, tiene un carácter conmemorativo. La verticalidad de la estela, característica de su morfología, alude a la trascendencia¹⁶⁶.

En nuestro caso, la estela¹⁶⁷ consta en su parte superior de un pequeño dibujo grabado en la piedra, debajo de él, y ocupando la mayor parte de la estela, una inscripción dice lo siguiente: “Aquí descansan los restos de Anacleto Lopez que falleció el 19 de junio de 1870 a los 22 años de edad. Su inconsolable esposa y su

¹⁶³ *Ibid*, p. 445.

¹⁶⁴ Héctor Jorge González Day, “Centenario del Cementerio Del Salvador”, en Diario *La Capital*, sábado 7 de julio de 1956.

¹⁶⁵ Tema ya mencionado en el Item *Urbanismo*.

¹⁶⁶ Federico Revilla. *Diccionario de Iconografía y Simbología*, Madrid, Cátedra, 1999.

¹⁶⁷ En Europa, hasta fines del siglo XVIII y principios del XIX, tanto los cementerios ingleses como los del continente tenían un aspecto parecido. A la manera de un jardín inglés, la naturaleza era protagonista del paisaje. Ese antiguo modelo fue continuado en los cementerios ingleses y los de Nueva Inglaterra, en Norteamérica, avanzado el siglo XIX y principios del XX, siendo la estela una forma característica de estos cementerios. En la Europa continental, y ante el avance de formas más complejas, como las pirámides, obeliscos, y más tarde panteones en forma de capilla, fueron quedando en desuso formas más sencillas, como la estela. (Philippe Ariès, *Morir en Occidente*, op. cit.)

hermano este obsequio a su *memoria* dedican”. El carácter conmemorativo aquí es manifiesto.¹⁶⁸



(fig. 1, tumba López, fotografía V. N.)

La tumba de Avechuco responde a la clásica forma de *cipo*. El cipo, especie de columna o parte de ella con función conmemorativa, presenta una verticalidad similar a la de la estela, acentuándose el carácter de trascendencia, por medio de un remate en forma de pirámide escalonada.¹⁶⁹

En la parte inferior, una leyenda reza: “Aquí yacen los restos de Claudio Avechuco y su hijo José que fallecieron el primero el 15 y el segundo el 16 de Enero de 1869. El padre a la edad de 45 años el hijo a la edad de 10 meses. Su inconsolable esposa e hijos dedican este pequeño recuerdo a su memoria. R.I.P.” Sobre este epígrafe, se desarrolla el grabado de una calavera con las tibias cruzadas.¹⁷⁰

¹⁶⁸ El carácter retrospectivo o conmemorativo puede rastrearse en las estelas más antiguas. En la cultura griega, las estelas áticas –las más antiguas se remontan a seis siglos antes de nuestra era– solían presentar en sus relieves diversos aspectos de la antigua vida del difunto, que podían ser tanto de carácter cotidiano, como temas que resaltaban las virtudes del muerto, como por ejemplo escenas de guerreros en combate. (Erwin Panofsky, *Tomb Sculpture*, op. cit.)

¹⁶⁹ El cipo y su particular morfología proviene de la cultura romana. De carácter conmemorativo, estos antiguos cipos solían presentar relieves en directa alusión a diversos aspectos de la vida del difunto.

¹⁷⁰ Imagen emblemática de la muerte, alude precisamente a la condición precedera de la existencia humana. Este símbolo, vigente en la iconografía funeraria del siglo XIX, va perdiendo actualidad hacia los años 70 y 80, en la medida en que se incorporan los nuevos modelos procedentes del viejo continente. En nuestro cementerio, este motivo puede aún verse en algunos antiguos mausoleos de los años setenta u ochenta, como en el panteón Bett.

Además de las inhumaciones en tierra se construyeron capillas funerarias de las cuales hoy se conservan algunas de ellas, como la perteneciente a la familia Mazza, que reviste las características de un pináculo gótico, la capilla Guillón, de planta circular, la capilla Bett, y otras, todas ellas situadas en la calle principal o en la actual calle 7, la que antes de la primera ampliación fue la primera calle transversal.¹⁷¹



(fig. 2, tumba Avechuco, fotografía V.N.)

Variando en su diseño general, sin embargo presentan motivos ornamentales similares, que les imprimen un particular aire de época.

La capilla Bett, de planta cuadrada, presenta una fachada íntegramente recubierta por mármol en dos colores y ornamentos como roleos, pilastras de orden

¹⁷¹ La calle 7 presenta varios mausoleos de los años setenta del siglo XIX, como los de las familias

compuesto, arcos de medio punto, que nos permiten pensar en la intervención de mano de obra especializada de procedencia italiana.

Existen obras de mediana calidad en nuestro cementerio, procedentes de las décadas setenta y ochenta, que oscilan dentro de estándares previsibles. Sin embargo, procederemos a continuación a abordar la obra de Alessandro Biggi, privilegiando el fuerte impacto que pensamos pudo generar en ese momento la exposición de una obra de su tipo en un medio de escasa tradición artística como el local.

Alessandro Biggi: Monumentos Muñoz y Casas

Alessandro Biggi fue un artista italiano, originario de Carrara, con una importante trayectoria, en particular en su ciudad de origen¹⁷².

Marcado por la impronta del Neoclasicismo¹⁷³, su obra en la ciudad de Rosario pertenece tanto a la esfera pública como a la privada. Dos monumentos funerarios en la necrópolis de El Salvador -las tumbas de la familia *Muñoz* (fig. 3) y de la familia *Casas* (fig. 4)-, a los que se suman dos monumentos de envergadura -el

Escalante, Navarro, Landó y Mata.

¹⁷² Carrara, famosa por sus canteras de mármol, cobró impulso en el siglo XIX como centro productor de estatuaria, contando hacia 1880 con 19 grandes talleres de elaboración artística del mármol, a lo que se sumaban pequeños talleres artesanos, de dimensiones más pequeñas. Estos grandes talleres eran dirigidos por artistas destacados, en su mayoría profesores de la Academia de Bellas Artes de Carrara. Uno de ellos fue dirigido por Alessandro Biggi. Este escultor realizó obras no sólo de carácter funerario, sino también de carácter público, como el Monumento a Mazzini, en la ciudad de Carrara, inaugurado en el año 1892. En Argentina existe obra de su autoría, no sólo en la ciudad de Rosario, sino también en Buenos Aires. En el cementerio de la Recoleta, la tumba de Marco Avellaneda presenta la figura del prócer de pie, sobre un alto pedestal, evocando su fructífera incursión en la esfera de los monumentos públicos. Otra tumba digna de mencionarse es la de Fabián Ledesma, también perteneciente a los años 1880. Un ángel custodio, de considerables dimensiones, deposita flores sobre una urna funeraria.

¹⁷³ Sin querer extendernos en un tema tan vasto como es el *Neoclasicismo* en Europa, y en el caso de Italia, el protagonismo de un artista de proyección internacional como lo fue Antonio Canova, es pertinente recordar que en la ciudad de Carrara, de donde era oriundo Alessandro Biggi, hubo una fuerte tradición neoclásica. Uno de los aportes clave en el desarrollo de esta vertiente artística fue el escultor florentino Lorenzo Bartolini, quien de muy joven tuvo la oportunidad de frecuentar el ambiente parisino del neoclasicismo de David e Ingres. Este artista fue profesor por algunos años de la Academia de Bellas Artes de Carrara, dejando discípulos luego de su paso por esta institución.

monumento a la Independencia (fig. 5) inaugurado en el año 1883,¹⁷⁴ y el *monumento a Garibaldi*¹⁷⁵ (fig. 6)-.

En un estilo neoclásico, y realizada en mármol de Carrara, la tumba de la familia *Muñoz* consta de una forma piramidal cubierta con una tela, rematada por una corona de flores y dos palomas¹⁷⁶. En la parte inferior de la pirámide, dos ángeles se sitúan a ambos lados. Un ángel sostiene con una mano la pesada tela a fin de observar un medallón ovalado¹⁷⁷ con los retratos del matrimonio Muñoz. Este ángel, con fisonomía de niño –que nos recuerda los *putti* de proveniencia clásica-, sostiene con la otra mano una antorcha invertida.¹⁷⁸ El otro ángel que flanquea la escena, con sus manos entrelazadas, dirige su mirada al cielo, invocando una plegaria en honor de los difuntos. Aquí podríamos asimilar estas figuras angélicas a los topoi *del ángel de la memoria*, y del *ángel de la plegaria*.¹⁷⁹ Sin embargo, en nuestro caso podemos percibir sensibles variaciones de estos temas, que denotan una componente, sino

¹⁷⁴ Este monumento, encargado a Biggi en 1881, es inaugurado el 9 de julio de 1883, siendo Deolindo Muñoz el Jefe Político de la ciudad de Rosario. Esta obra puede ser enmarcada en un período de la historia política del país –la generación del ochenta- de construcción de la nacionalidad, que apela al pasado del país a partir de la gesta de Mayo. En la esfera artística se manifiesta en la búsqueda de acentos de expresión de la vida criolla y una temática arraigada en lo nacional. En la escultura prevalece la representación de los próceres fundadores y los elementos simbólicos y alegóricos que se constituyen en formas legitimadoras de la identidad nacional.

¹⁷⁵ Este monumento, arribado al puerto de Rosario en 1885, tardará varios años en encontrar su lugar definitivo. Emplazado por primera vez en el año 1890 en la Logia Unión, será trasladado sólo en el año 1906 al Parque Independencia, donde se ubica en la actualidad. Para conocer las vicisitudes de este monumento, ver Montini, Pablo, “El mármol del escándalo: batallas políticas en torno al monumento de José Garibaldi. Rosario 1880-1906”, texto inédito.

¹⁷⁶ Desde la antigüedad, la paloma, animal consagrado a la diosa Venus, es símbolo del amor carnal. la representación de dos palomas arrullándose, alude precisamente al comportamiento afín de estas aves con la manifestación de la afectividad humana. (F. Revilla. *Diccionario de Iconografía y Simbología*, op. cit.). En nuestro caso hay una concreta alusión al amor conyugal del matrimonio Muñoz.

¹⁷⁷ Este medallón tiene claras reminiscencias de la antigua *imago clipeata*, de origen romano. De forma circular, este medallón que a veces adoptaba la forma de una concha marina, tenía en su interior la imagen del difunto, imagen que era llevada a los cielos por Victorias, Cupidos o Estaciones, Vientos, Centauros o Nereidas. (Erwin Panofsky, *Tomb Sculpture*, op. cit.).

¹⁷⁸ La antorcha invertida, imagen hondamente ligada a la muerte, es de antigua data. Este motivo asociado al momento de la partida hacia el inframundo, aparece en algunos sarcófagos de época romana, ya sea sostenido por la figura de Cupido o de la Muerte. Podemos citar nuevamente el sarcófago de Prometheus, en el museo Capitolino de Roma, donde aparece Cupido con este atributo (E. Panofsky, *Tomb Sculpture*, op. cit.).

¹⁷⁹ En la segunda mitad del siglo XIX, el arte funerario de Italia (nuestro principal referente iconográfico y estilístico) presenta una iconografía angélica ya consolidada. Las imágenes del *ángel de la muerte*, que puede asumir el papel de *custodio* de la tumba, el *ángel de la memoria*, el *ángel de la gloria*, el *ángel con la trompeta del juicio*, y el *ángel del acompañamiento* o de la consolación, son los tipos más frecuentes, sumándose a estas imágenes ángeles con *símbolos de la pasión*, o con la *eucaristía*. (Sborgi, Franco, *Staglieno e la scultura funeraria ligure tra Ottocento e Novecento*, op. cit.)

anticlerical, al menos no devotamente cristiana¹⁸⁰. Por otra parte, la presencia de un motivo de origen pagano como el de la pareja de tórtolos, y la ausencia del símbolo emblemático del cristianismo –la cruz– parecen reforzar esta idea.

Deolindo Muñoz¹⁸¹, comitente de esta obra, rosarino representante del pensamiento liberal local, intervino activamente en la política, habiendo sido Presidente del Concejo Deliberante en el año 1879, Jefe político de esta ciudad en 1882-83, y ministro de gobierno en el año 1884. Fue, además, propietario del *diario El Municipio*¹⁸², publicado entre los años 1887-1911.



(fig. 3, monumento Muñoz, fotografía V.N.)

¹⁸⁰En la mayoría de los casos el *ángel de la plegaria* aparece arrodillado, rezando en actitud ensimismada, a diferencia de esta escena donde el ángel aparece sentado, en actitud menos reverente.

¹⁸¹Deolindo Muñoz (1845-1912) fue un defensor de los intereses de la nueva élite rosarina, liberal y anticlerical, y promotor de la autonomía de la ciudad, en franca oposición al poder conservador y clerical de la élite santafesina, asentada en el gobierno provincial.

¹⁸²Este diario matutino fue dirigido durante sus veinticinco años de existencia por Deolindo Muñoz. De hondo contenido político, fue el primer diario del interior que circuló por las calles de Buenos Aires.

Muñoz tomó contacto con Biggi en los ochenta, años en que el rosarino tuvo una gran participación en la esfera política local. Es interesante señalar que Alessandro Biggi, un republicano comprometido, fue un miembro activo en la política de su comunidad. Habiendo formado parte de la Federación Republicana de Carrara, ocupó por el período de cuatro años (1899-1903) el cargo de Intendente de su ciudad.¹⁸³



(fig. 4, monumento Casas, fotografía V.N.)

Sobre un ataúd ornamentado con relieves de motivos clásicos, una mujer joven, reclinada, con un pecho al descubierto, contempla por última vez a su hijo, quien es tomado de sus brazos y conducido al cielo por un ángel de rasgos masculinos. Esta escena, perteneciente a la tumba de la familia *Casas*, está realzada con el uso de un pedestal. La obra en su conjunto está íntegramente realizada en mármol de Carrara.

La escena presenta un tono general idealizante. La serenidad de las figuras, absolutamente despojadas de cualquier arrebato emocional, sumado a otros recursos

¹⁸³ Precisamente, la inauguración del Monumento a Mazzini en la ciudad de Carrara responde a luchas ideológicas que nos recuerdan –en un contexto diferente– las “dificultades” operadas en su momento en torno a la inauguración del Monumento a Garibaldi, en esta ciudad.

del artista, como la vestimenta de los personajes, el uso del sarcófago¹⁸⁴ como lecho, y en especial la presencia del ángel, acentúan este clima idealizante.

El ángel que completa la escena, o el ángel del *acompañamiento*, conducirá al niño al cielo. Esta figura celestial, joven, de rasgos masculinos, sostiene firmemente al niño. Sus alas desplegadas muestran el instante anterior en que levantará vuelo, a fin de conducir al niño al paraíso. La túnica del ángel muestra parcialmente el torso y los brazos, recordándonos nuevamente la rigurosa formación académica de la que el artista es deudor.

La figura del ángel, indudablemente viril, con el paso del tiempo irá cambiando. Años más tarde veremos cómo la figura del ángel se feminiza, particularmente con la influencia del *simbolismo* que toma a la mujer como la figura clave de su pensamiento. “Las complejas significaciones (...) que la cultura simbolista otorga a la imagen de la mujer –principio generador de la vida, pero al mismo tiempo inescrutable portadora de misterio; emblema de la sensualidad y del Eros, pero también melancólico signo de la fugacidad de la belleza- hacen que ella aparezca como expresión privilegiada de un pensamiento sobre la muerte.”¹⁸⁵



(fig. 5, Monumento a la Constitución,
fotografía V.N.)



(fig. 6, Monumento a Garibaldi,
fotografía V.N.)

¹⁸⁴ Podemos citar diversos ejemplos, donde el sarcófago opera, o bien como lecho de muerte, o como pedestal donde se ubica al difunto en otra posición que no sea acostado. Podemos citar, a modo de ejemplo, la tumba *Isabella Rolla* en el cementerio de Staglieno, del escultor oriundo de Carrara, Giovanni Isola, donde la difunta aparece recostada sobre un sarcófago.

Años más tarde, y con el advenimiento del realismo, el uso del sarcófago será reemplazado por la representación del lecho de muerte.

¹⁸⁵ Franco Sborgi, “*Staglieno e la scultura funeraria ligure tra Ottocento e Novecento*”, op. cit., p. 181.

Otros artistas contemporáneos a Fontana

Hasta aquí hemos analizado algunos breves ejemplos de la arquitectura y estatuaria anteriores a la irrupción en escena de Luigi Fontana. A partir de aquí procederemos a analizar algunos ejemplos contemporáneos a la obra de nuestro artista. Cuatro casos paradigmáticos, que nos permitirán visualizar en la necrópolis la convivencia de diversos estilos, en un período signado por el eclecticismo.

Los principios del historicismo serán abordados en tres ejemplos. El primero de ellos –la capilla de la familia Castagnino- en su vertiente *italianizante*. Una estética característica de la arquitectura decimonónica de nuestro país, y que en la ciudad de Rosario marcará con fuerte impronta la arquitectura pública y privada, prolongándose aún iniciado el siglo XX.

El segundo ejemplo –la capilla Ibarlucea- nos permitirá visualizar la adopción de los principios del *academicismo francés* en el medio local. Alejandro Christophersen, arquitecto emblemático de los modelos de la escuela de *Beaux Arts* en nuestro país, es el artífice de esta obra.

El tercer ejemplo –el panteón de la Sociedad Italiana de Socorros Mutuos “Unione e Benevolenza”-, estará enmarcado en la estética finisecular del norte industrial italiano. Una síntesis de lenguajes diversos dará como resultante una obra de marcado eclecticismo.

Finalmente, analizaremos el monumento funerario de la familia Recagno, constituido por un conjunto escultórico inscripto en la estética simbolista. El artista piamontés Leonardo Bistolfi, uno de los máximos exponentes de esta corriente, es su autor. El abordaje de esta obra nos permitirá adentrarnos en la estética del *liberty*, de marcado influjo en la obra de Fontana.

Italo Meliga y Juan Bosco: Capilla Castagnino

En el contexto del eclecticismo historicista, Rosario fue un centro emblemático. Cultura esencialmente aluvional, donde los continuos aportes de las diversas nacionalidades le fueron imprimiendo un carácter plural, esta ciudad en fluido proceso de intercambio fue tomando forma.

Ciudad abierta y permeable como pocas, su arquitectura revela este espíritu cosmopolita. No obstante la diversidad de influjos, con casi absoluto predominio de lo europeo, la particular receptividad hacia lo italianizante en la arquitectura rosarina

de la segunda mitad del siglo XIX dejó profunda huella en esta ciudad en un sinnúmero de ejemplos.

Diversos factores confluyen en aquel momento. Al contexto nacional, donde lo italiano era eje rector no sólo en la arquitectura –recordemos su enorme influjo en la plástica y otras expresiones culturales en el transcurso del siglo XIX, aunque decreciendo hacia la última porción de ese siglo, en que el gusto por lo francés comenzó a ganar terreno- se sumó la presencia en continuo crecimiento de peninsulares en esta ciudad, con altos porcentajes poblacionales. A este fenómeno se incorpora, de manera casi natural, la presencia de profesionales de este origen, varios de ellos asentados definitivamente en esta ciudad, siendo los artífices de una arquitectura de neto perfil italiano.

En el apogeo de este período italianizante, Italo Meliga fue un referente de singular importancia.¹⁸⁶ Nacido en Tavigliano, Novara en el año 1859, este ingeniero, graduado en Torino,¹⁸⁷ se radicó en la ciudad, transformándose en uno de los profesionales clave en el desarrollo edilicio de Rosario de fines del XIX y principios del XX. Ocupó el cargo de *Ingeniero Municipal* durante varios años. Posteriormente se asoció al ingeniero Bosco¹⁸⁸, con quien realizó la capilla funeraria que luego analizaremos. Tuvo activa participación en la vida social de la comunidad italiana. Fue miembro de la “Unione e Benevolenza”, siendo nombrado *socio honorario* en momentos en que Luigi Fontana era su presidente.¹⁸⁹

Recordemos algunos edificios paradigmáticos de este ingeniero: El Hotel Italia¹⁹⁰ –del año 1890, hoy sede del Rectorado de la Universidad Nacional de

¹⁸⁶ Otros profesionales de origen italiano fueron Juan Bosco, Francisco Petrarca, Adelchi di Francesco Ballestrero, Catello Muratgia y Felipe Censi. Además, algunos constructores del mismo origen fueron Juan Bautista Gaggero, Ludovico Cicotti, Antonio Brindisi, Alexander Maspoli, Antonio Caro Pasquale, Remigio Mazzuchelli, etc. (Ramón Gutiérrez y Graciela Viñuales, *Evolución de la Arquitectura en Rosario 1850-1930*, Rosario, Facultad de Filosofía de la Universidad de Rosario, mimeo, 1977)

¹⁸⁷ Datos extraídos del *Libro de Matrícula de Socios* de la Sociedad “Unione e Benevolenza”.

¹⁸⁸ Juan Bosco, nacido en Raconigi en 1852, llegó a la Argentina treinta años más tarde, trabajando como ingeniero en jefe de la empresa Lavalle-Medici. Realizó un estudio de canalización del río Salado y del puerto de Ajó, en la provincia de Buenos Aires. Posteriormente se trasladó a Rosario, asociándose a Italo Meliga. Sus obras más importantes en el medio local, de neto acento italianizante, fueron las Casas de Comas, en la calle Santa Fe y Belgrano y desaparecidas al momento de efectuarse las obras del Monumento a la Bandera, y la Logia Masónica Unión. (Ramón Gutiérrez y Graciela Viñuales, *Evolución de la Arquitectura en Rosario 1850-1930*, op. cit.)

¹⁸⁹ Libro de Matrícula de Socios de la “Unione e Benevolenza”.

¹⁹⁰ Albino Pagliano solicitó a Meliga la realización de un hotel en esta ciudad. Este empresario envió al ingeniero a Europa, a fin de analizar las características de los hoteles, y poder luego aplicar sus conocimientos adquiridos en el proyecto local. El Hotel Italia fue, en su momento, uno de los grandes

Rosario-, la mansión Pinasco¹⁹¹ –ubicada en Bulevar Oroño y Córdoba, hoy desaparecida- y el Edificio Castagnino –del año 1896, ubicado en Maipú esquina San Juan, un edificio caracterizado por la profusión decorativa en su amplia fachada-¹⁹².



(fig. 7, capilla Castagnino, fotografía V.N.)

La capilla Castagnino (fig. 7) es una obra de espíritu ecléctico de evidente impronta italiana, pero presentando una gran libertad en el uso de los lenguajes. De planta cuadrangular, este edificio presenta en su alzado dos niveles claramente separados. Sobre el nivel inferior del edificio, constituido por un pórtico que se repite en sus cuatro lados, emerge una torre de reminiscencias medievales de carácter singular. Un almohadillado en bandas en el muro del nivel inferior le otorga robustez al edificio, alivianando el muro en el nivel superior a través del uso de ventanas

hoteles del país. (Ramón Gutiérrez y Graciela Viñuales, *Evolución de la arquitectura en Rosario 1850-1930*, op. cit.)

¹⁹¹ Esta obra la realizó conjuntamente con el Ing. Bosco. (*Ibid.*)

ciegas. El arco de medio punto, uno de sus motivos principales, está presente tanto en el pórtico como en las ventanas del nivel superior. Sobre estas ventanas, una guarda con un motivo de arcos continuos y círculos en su interior vuelven sobre un topos característico de esta fachada. Los dentículos, pequeñas formas cúbicas que se suceden rítmicamente, son otro motivo reiterado en este edificio.



(fig. 8, capilla Castagnino, fotografía V.N.)

Una ornamentación densa, definida, geométrica, con volúmenes netos, evidencia una paulatina incorporación de las pautas modernistas. El pórtico principal, de reminiscencias románicas, presenta un arco sostenido por dos columnas, en cuyo tímpano (fig. 8) un relieve en mármol con la imagen del patriarca de la familia, rodeado por una corona de laureles en bronce, genera un contraste cromático intenso. Esta imagen, donde el difunto aparece a la manera de los grandes personajes de la antigüedad clásica, patentiza el *sentido de autoconmemoración* propio de la élite. El laurel, símbolo de la inmortalidad y de las glorias humanas en este mundo, propone una lectura unívoca del difunto, incorporándolo a la galería de hombres ilustres de la sociedad rosarina de entonces.

En el dintel y jambas de la puerta un relieve imita trabajos de calado, con un motivo de círculos lobulados¹⁹³, en cuyos interiores unas cruces completan el diseño.

¹⁹² El edificio Castagnino, constituido por un local en la planta baja y vivienda en la planta alta, fue encargado por José Castagnino.

¹⁹³ Los círculos lobulados recuerdan al desarrollo de este mismo motivo en el Palacio Castagnino, tanto en el pretil como reemplazando a los balaustres de los balcones del piso superior.

Diversos símbolos de procedencia cristiana se observan en esta obra: el *Alfa* y el *Omega*¹⁹⁴, y la cruz, motivo que se repite en diversos lugares del edificio.

José Castagnino, comitente de la obra, encarga al ingeniero Meliga el proyecto del mausoleo. Hijo de inmigrantes genoveses, su padre Juan se dedicó a la actividad comercial, amalgamada con la navegación fluvial, como otros *paesani* de la época.

José Castagnino fue una personalidad destacada en el ámbito local. Dedicado al comercio desde muy joven¹⁹⁵, fue socio de varias empresas, como “Castagnino y Pinasco” –empresa que formó con su primo Luis Pinasco, y que duró 23 años- y más tarde “Castagnino y Cía”, empresa que fundó junto con su hermano-.¹⁹⁶

“El Sr. Castagnino fue uno de los fundadores del Hospital Italiano, del que fue presidente durante ocho años (...). Fundó, y es Director, de la Cía de Seguros La Rosario (...) y es Presidente de la Cía. Sud Americana de Seguros.”¹⁹⁷ Fue socio fundador del Jockey Club, fue Concejal y Presidente del Concejo Deliberante de la Municipalidad de Rosario. Fue presidente del Banco Provincial de Santa Fe y contribuyó a la formación de la Liga del Sur.¹⁹⁸

Casado con Rosa Tiscornia¹⁹⁹, dama rosarina de destacada acción en entidades de bien público de la época, murió en el año 1917.

Alejandro Christophersen: Capilla Meliton de Ibarlucea

Los Ibarlucea fueron una antigua familia santafesina de origen criollo²⁰⁰, de destacada participación en la vida social y política de Rosario. Melitón de Ibarlucea, el comitente de esta obra, fue propietario hasta 1921 de una importante vivienda de

¹⁹⁴ Letras primera y última del alfabeto griego, con sentido de principio y fin. En la iconografía cristiana, Dios, entendido como principio y fin de todo, es representado a través de este símbolo.

“Yo soy el alfa y el omega, el principio y el fin, dice el señor Dios, el que es, el que era, y el que ha de venir, el Todopoderoso” (*Apocalipsis 1, 8*)

¹⁹⁵ “Empezó a ganarse la vida a los catorce años, y 18 meses más tarde se asoció con el Sr. Berizzo, y bajo la razón social Berizzo y Castagnino, empezaron a trabajar como comerciantes generales” (R. Lloyd, *Impresiones de la República Argentina en el siglo XX*, op. cit., p. 635.)

¹⁹⁶ “Las magníficas oficinas de la compañía situadas en la esquina de las calles Maipú y San Juan (el edificio construido por Italo Meliga al que ya nos hemos referido) son de su pertenencia, y posee varios edificios en la ciudad, además de dos estancias.” (*Ibid.*, p. 635)

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 635.

¹⁹⁸ Sebastián Alonso y Margarita Guspi Terán, *Historia genealógica de las primeras familias italianas de Rosario. Siglos XVIII y Siglo XX hasta 1870*, Rosario, Graphic Team, 2003.

¹⁹⁹ Rosa Tiscornia fue la impulsora de la construcción del Museo Municipal, donando en homenaje a su hijo Juan Bautista, fallecido joven, la colección de obras que en vida él había reunido.

²⁰⁰ Alicia Megías, *La formación de una elite de notables dirigentes*. op. cit., p. 64.

estilo italianizante frente a la plaza 25 de Mayo²⁰¹ de esta ciudad, hoy parte de lo que constituye el museo *Estevez*. Fue Presidente del Concejo Ejecutor del Municipio de Rosario en el año 1876²⁰², e integrante del primer Directorio del Banco de Santa Fe.

Este imponente mausoleo, de impronta francesa, fue realizado por el arquitecto Alejandro Christophersen.²⁰³ Su obra se inscribe en el espíritu de la *École des Beaux Arts* de París, uno de los ámbitos de mayor irradiación del eclecticismo historicista.

Alejandro Christophersen, uno de los principales exponentes de esta vertiente, fue el artífice de una vasta producción. Arquitectura religiosa, oficinas y edificios comerciales, bancos y especialmente viviendas particulares fueron los diversos tópicos en los que este artista desarrolló su obra.²⁰⁴ Arquitecto y también pintor, fue un profesional de vasta actuación institucional y pública. Impulsor de la creación de la Escuela de Arquitectura dependiente de la Universidad de Buenos Aires, fue también socio fundador de la Sociedad Central de Arquitectos.

Hacia el año 1898, Christophersen realiza el panteón de la Sociedad Española de Socorros Mutuos, en el cementerio de la Chacarita. Años después –en 1905–, se erigirá el monumento funerario del General Alvear, en el cementerio de la Recoleta. De líneas geométricas, está constituido por “dos grandes pilones (que) sostienen un arquitebe y enmarcan una doble puerta de bronce. Cruces latinas, guirnaldas de laureles y el nombre del prócer, todo en relieve, decoran este trilito. Completa el esquema compositivo un hemicíclo posterior, adornado con una guarda de grecas y contiene un nicho con la urna”²⁰⁵.

La capilla Melitón de Ibarlucea (fig. 9), de raíz ecléctica, presenta un espíritu diferente. El tono general de las obras de estos años en la necrópolis de *El Salvador*

²⁰¹ La plaza 25 de Mayo fue el núcleo original de Rosario. Desde sus primeros años y en décadas posteriores, en torno a esta plaza se emplazaron edificios públicos y privados de importancia.

²⁰² Pedro Sinópoli, “El Museo Estévez”, en *Revista de la Bolsa de Comercio de Rosario*, Año XL, N° 1462, Abril de 1994.

²⁰³ Alejandro Christophersen, arquitecto noruego nacido circunstancialmente en Cádiz (su padre era cónsul), formado en la Escuela de Arquitectura y Escenografía de la Real Academia de Bellas Artes de Amberes, en los años 1885-86 continúa su educación en la escuela de Bellas Artes de París. (Alejandro Crispiani, *Alejandro Christophersen y el desarrollo del eclecticismo en la Argentina*).

²⁰⁴ Sólo por mencionar algunos edificios, que se han transformado en casos paradigmáticos, podemos citar la Residencia Anchorena (hoy Cancillería), la residencia Devoto, la Bolsa de Comercio, la Iglesia Ortodoxa Rusa, la iglesia de Santa Rosa de Lima, la residencia Leloir (hoy Circolo Italiano), varias sedes del Banco de la Nación Argentina, el Hospital de Niños, todos ellos emplazados en la ciudad de Buenos Aires.

²⁰⁵ Victor Villasuso y Carlos Francavilla, *Cementerio de la Recoleta: desentrañando sus lugares*, Junta de Estudios Históricos de la Recoleta, Buenos Aires, 1993.

responde a los principios del eclecticismo historicista, no obstante con una escasa representatividad de la estética del academicismo francés, prevaleciendo el gusto italianizante, los modelos clásicos greco-romanos o los diversos exotismos. En este entorno, este mausoleo se destaca por responder en forma acabada a la estética de la *Ecole des Beaux Arts*, de París.

Una capilla de planta cuadrada, con una portada que avanza sobre el muro y que se repite en sus lados restantes, es coronada por una bóveda claustral, que evoca una mansarda. Un muro de almohadillado en bandas, le otorga robustez y consistencia al edificio.



(fig. 9, capilla Meliton de Ibarlucea, fotografía V.N.)

La portada (fig. 10) se encuentra rematada por un arco carpanel, en cuyo tímpano se expande una cartela con la leyenda *PAX*. El arco es sostenido por dos ménsulas, debajo de las cuales aparecen dos relieves en forma de antorchas

invertidas. En la puerta de acceso, realizada en bronce, dos coronas de laurel²⁰⁶ repiten el motivo circular²⁰⁷ que también aparece en el friso que rodea al edificio.

El uso del granito gris martellinado para todo el edificio, incluida la cubierta, tiende a darle un aire de sobriedad al conjunto. Las antorchas invertidas, la inscripción *Pax* en el tímpano, la gran cruz en el coronamiento son indicadores claros de la función de este edificio.



(fig. 10, capilla Meliton de Ibarlucea, fotografía V.N.)

Además de esta obra, Christophersen realiza dos importantes encargos en esta ciudad. Uno de ellos es la mansión Pinasco, hoy sede de la Universidad Nacional de Rosario, y la otra, frente a la plaza Pringles²⁰⁸, es hoy sede de la Defensoría del

²⁰⁶ La corona de laurel, asociada a la conmemoración de los difuntos, puede ser rastreada ya en algunos sarcófagos del cristianismo temprano. En su libro *Tomb Sculpture*, Panofsky reproduce varios ejemplos que presentan este motivo.

²⁰⁷ El círculo es una figura perfecta que evoca la indiferenciación, la eternidad, el cielo. En este contexto, este símbolo aludiría al universo de lo divino, lo eterno, hacia donde se dirige el alma luego de la muerte, en contraposición a la esfera de lo terrenal y finito.

²⁰⁸ José Mario Bonacci, "Momentos arquitectónicos", en *Historias de Aquí a la vuelta*, N° 23, Rosario, Ediciones de Aquí a la Vuelta, 1990.

pueblo. Según Gutiérrez, la arquitectura de Christophersen en Rosario pertenece a un período dentro de su obra de neto corte academicista, “disecando casi la propuesta académica y limitando su resultante a un modesto exponente borbónico, o imperio, donde su mayor mérito radica en las proporciones y la escala”.²⁰⁹

Panteón de la Sociedad Italiana de Socorros Mutuos

Desconocemos el nombre del artífice del proyecto original (lám. 7), aunque no es difícil inferir que éste fuera adquirido en Italia (lám. 7), en ocasión del viaje de algún miembro del Consejo Directivo.

En agosto del año 1902, luego de un llamado a licitación para la construcción de dicho Panteón, fue designado Amilcare Male para llevar adelante tal obra. No obstante, surgieron sensibles diferencias entre los integrantes de la Comisión Directiva al momento de ser adjudicada la obra a este constructor, siendo una de las voces más fervientemente opositoras la del ingeniero Meliga, profesional de respetada trayectoria en el rubro y en la comunidad italiana. Un presupuesto notoriamente bajo,²¹⁰ y la propia indefensión del constructor, quien solicitó la eximición de su presentación al momento de ser abiertos los sobres, fueron los argumentos más sólidos de este ingeniero²¹¹. Salvando innumerables dificultades y diferencias entre Amilcare Male y la Comisión Directiva, el Panteón fue finalmente finalizado.

Coincidente con el gusto imperante en Italia en el cambio de siglo, esta arquitectura de espíritu modernista presenta además algunos resabios historicistas, donde se funden elementos egipcios, griegos y renacentistas.

²⁰⁹El arquitecto Gutiérrez, a pesar de su postura crítica hacia la obra de Christophersen en esta ciudad, sobre todo comparándola con la obra de este arquitecto en Buenos Aires, resalta algunas cualidades, como el manejo de proporciones y ritmos compositivos, aplicable especialmente a la mansión Pinasco. Además, reflexiona acerca de las posibles limitaciones en el orden económico y en la disponibilidad de capacidad técnica y artesanal en el medio local. Finalmente, Gutiérrez rescata la existencia de obras de un arquitecto de la talla de Christophersen, en un medio menos favorable al desarrollo de la arquitectura de influencia francesa, a diferencia de lo ocurrido en la ciudad de Buenos Aires, donde el gusto francés fue predominante durante décadas, no sólo en la arquitectura. (Ramón Gutiérrez, Graciela Viñuales, *Evolución de la Arquitectura en Rosario. 1850-1930*, op. cit.).

²¹⁰ EL costo total fue de \$ 9300.- Seduta Straordinaria 11 Agosto 1902, Libro de Actas del Consejo Administrativo, Agosto 1899-abril 1906.

²¹¹ El Ingeniero Meliga trajo a colación las propias palabras del Sr. Male, quien, en ocasión de ser abiertos los sobres, solicitó la eximición de su presentación, situación que la comisión no le permitió, y que auguraba las dificultades que se presentarían en torno a la obra. (Seduta Straordinaria del 11 Agosto 1902, Libro Actas Consejo Administrativo Agosto 1899-Abril 1906)

Una volumetría geometrizable, de líneas rectas y perfiles angulosos, da como resultante una arquitectura maciza, rotunda. Su configuración de tronco piramidal, característica de la producción funeraria italiana de la primera década del siglo XX, plantea una arquitectura que se desarrolla en altura, con una superposición de volúmenes que culminan en una lámpara votiva.

La tendencia historicista se percibe especialmente en la variada iconografía, en la que grecas, mascarones y grutescos conviven con símbolos cristianos como la cruz en sus diferentes formas, o el crismón²¹². Su pórtico presenta como coronamiento una urna semicubierta por un lienzo, motivo de antigua data cuyo simbolismo alude a la última morada.

Leonardo Bistolfi: Monumento Recagno

Pablo Recagno, comitente de esta obra, nació en Rosario en 1861²¹³. Hijo de Santiago Recagno, inmigrante genovés instalado en esta ciudad en 1858, estudió en el Colegio Nacional de Génova, -práctica común en esta generación de inmigrantes exitosos, que enviaban a sus hijos a educarse en la patria de origen- regresando luego de algunos años para participar como socio de la empresa familiar, fundada en 1863. Esta firma importadora de mercaderías, principalmente alimentos, hacía la distribución por todo el interior del país.²¹⁴

La tumba fue realizada en el año 1927²¹⁵. La cripta, labor de la firma *Fontana, Scarabelli, Cautero y Cia*, es un sencillo prisma recubierto con granito gris. Sobre esta suerte de *pedestal* se desarrolla una escena, constituida por dos figuras femeninas, obra del escultor italiano Leonardo Bistolfi (fig. 11).

²¹² Símbolo de Cristo, compuesto por las dos primeras letras de Xristos, X (*ji*) y P (*ro*).

²¹³ Sebastián Alonso y Margarita Guspi Terán, *Historia genealógica de las primeras familias italianas de Rosario. Siglo XVIII y siglo XIX hasta 1870*, op. cit.

²¹⁴ Una descripción de la empresa del año 1910, decía lo siguiente: “La firma de Recagno Hnos, tiene una historia larga y honorífica, habiendo estado íntimamente relacionada con el desarrollo comercial de Rosario durante mucho más de medio siglo (...) El cargamento traído por el primer vapor que vino directamente desde Europa a Rosario, les fue consignado a ellos (Recagno Hermanos). Ahora reciben consignaciones directas semanales de América del Norte y de Europa, principalmente quizás de Génova. Proveen toda clase de mercaderías a los pequeños almacenes de campo y se podría decir que muchas casas actualmente prósperas deben su existencia, a las condiciones ventajosas y el largo crédito que les concedieron los Sres. Recagno Hnos (...) Sus ventas importan más de 5.000.000 de pesos anuales. Son agentes en Rosario del Fernet Branca (y otras marcas) (...) Importa su propia marca de aceite de olivas, la cual obtuvo el primer premio en la exposición de Turín en 1898 (y continúa haciendo una descripción de las diversas actividades de esta próspera empresa). Reginald Lloyd, *Impresiones de la República Argentina en el siglo XX*, op. cit., p. 669.

²¹⁵ En aquel momento, los restos de los suegros de Pablo Recagno fueron los primeros en ser depositados allí.

Ubicada en el segundo ensanche del cementerio, fue una de las primeras tumbas situadas en esta área. Una interesante perspectiva (se encuentra en la intersección de las calles 5 y 10) permite una visualización del conjunto a una considerable distancia. Por otra parte, la proximidad con el *Monumento a Juana Blanco* –obra de Lucio Fontana- jerarquiza aún más esta zona de cruce de calles.



(fig. 11, monumento Recagno, detalle grupo escultórico, fotografía V.N.)

Obra única de Bistolfi en *El Salvador*, podemos imaginar la repercusión que ha podido tener en el medio artístico local, la adquisición de una obra de estas características. Al momento de su finalización, podemos leer en una prestigiosa revista de arquitectura de la época, una reseña crítica sobre esta obra (fig. 17), que comienza de la siguiente manera: “La Necrópolis Del Salvador, rica ya en monumentos costosos y artísticos, cuenta ahora con uno más por su valor y riqueza; viene a dar una *nota alta* entre ese número de obras arquitectónicas y esculturales consagradas a la veneración y recuerdo de nuestros muertos”.²¹⁶

Recordemos algunos datos biográficos de este artista. Bistolfi, nacido en 1859 en Casale Monferrato, se instala en Milán en el año 1875, para estudiar en la Academia Brera. En esta ciudad, además, toma contacto con los artistas de la

²¹⁶ El resaltado es mío. Palabras extraídas del artículo “Mausoleo Pablo Recagno”, en *El Constructor Rosarino*, Año III N° 46, Rosario, Organo oficial de la Sociedad de Ingenieros, Arquitectos y Constructores de obras y anexos, Agosto de 1927.

*Scapigliatura*²¹⁷. La obra del escultor Giuseppe Grandi²¹⁸, uno de sus integrantes, deja profunda huella en Bistolfi. Un modelado vibrante, de formas abocetadas, coherente con las búsquedas iluministas del grupo, fue la propuesta renovadora de Grandi, abriendo camino a lo que años más tarde se manifestaría tanto en el estilo *liberty*, con la figura de Bistolfi como uno de sus máximos exponentes, como en el impresionismo, encarnado en la figura de Medardo Rosso.²¹⁹



(fig. 12, monumento Recagno, vista posterior, fotografía V.N.)

En el año 1880 Bistolfi se traslada a Torino, donde prosigue sus estudios en la Academia Albertina. Allí abre su taller, realizando su primera obra funeraria en 1880. A partir de entonces su obra se centrará en esta temática. Bistolfi marcará en Italia el gusto dominante en la escultura funeraria entre fines del siglo y las primeras dos décadas del *Novecento*.

¿De qué forma nuestro comitente, don Pablo Recagno, toma contacto con Leonardo Bistolfi? Creemos que por intermedio de Fontana. En una de sus frecuentes visitas al taller de la calle Rioja, don Recagno pudo ser aconsejado por Fontana para

²¹⁷ La *Scapigliatura* es un movimiento artístico y literario, cuyo término en dialecto milanés significa “despeine”, en alusión a un estilo de vida inconformista y bohemio. (Robert Rosenblum y H.W. Janson, *El arte del siglo XIX*, Madrid, Akal Ediciones, 1984).

²¹⁸ Giuseppe Grandi (1843-1894) Escultor y pintor nacido en Ganna, educado en el verismo milanés. Su *Monumento a los cinco días*, en Milán, iniciado en el año 1881 e inaugurado poco tiempo después de su muerte, es su obra maestra. Otras obras son Beccaria (1871), Il paggio di Lara (1873), L’edera (1880). También pertenecen a su producción dos obras emplazadas en el *Cimitero Monumentale* de Milano, uno de ellos, una efigie en bronce dedicada a la memoria de Paolo Gorini, y el otro, un medallón en bronce en la tumba de Teresa Curioni Testa.

²¹⁹ Adriana Van Deurs y Marcelo Renard, *La escultura italiana del Museo Nacional de Bellas Artes*, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2001.

contratar a Bistolfi.²²⁰ No olvidemos que el contacto entre ambos artistas pudo provenir de los años de estudiantes en la academia Brera. Esta obra, entonces, no sólo se vuelve significativa por su valor artístico, sino que además pone en evidencia la capacidad de Fontana de operar como *nexo* entre la comitencia local y otros artistas pertenecientes a una misma tradición cultural, en este caso un artista con proyección internacional.

Meses después de finalizada la obra, Pablo Recagno junto con su esposa realizan un largo viaje por Estados Unidos y Europa y, estando en la ciudad de Torino, él visita el estudio de Leonardo Bistolfi para llevarle los planos del panteón y un ejemplar de la Revista *El Constructor Rosarino*, con el comentario sobre la obra del artista que mencionáramos en el párrafo anterior.²²¹

“Exaltar a los humanos y a las cosas como realidades existentes aún más allá de los límites de la vida material ha sido siempre (...) el ideal fundamental de la obra de Bistolfi, también cuando esta no fuese destinada a celebraciones funerarias”.²²² Realizada en mármol de Carrara, esta obra (fig. 18) presenta dos mujeres que parecen emerger de la oscuridad de la tumba. En estas dos figuras alegóricas, la vida y la muerte se dan cita. La *vida* –expresada en la materialidad del cuerpo de la joven, que parece llevar sobre sí los pesares de la propia humanidad- y la *muerte* –materializada en la figura de la mujer togada, liberada su alma de los tormentos de la vida, y elevada a una instancia superior- (fig. 12).

La joven presenta una posición aún vuelta sobre sí misma, esclava de su propia corporalidad, aunque evidencia un movimiento de paulatina incorporación en su figura, siguiendo a su vez los pasos de la mujer que la antecede. Esta figura, que marca un rumbo a seguir, se ha incorporado definitivamente, liberándose de su condición humana, y dirige su mirada hacia lo alto. Aquí se expresa de manera clara y en perfecta síntesis la idea del *tránsito* entre la vida y la muerte, entendida esta última como una instancia superior, liberadora de las ataduras del cuerpo.

Estas dos figuras exentas parecen aflorar de la losa horizontal de mármol. Hay un fuerte contraste de *textura* entre la superficie tersa, pulida de estas dos

²²⁰ En un ameno diálogo con la nieta de Pablo Recagno, Pepita Perkins, ella recordaba las frecuentes visitas de su abuelo al taller de Fontana.

²²¹ Datos proporcionados por la nieta de Pablo Recagno, quien gentilmente me leyó un párrafo del Libro de Viajes de su abuelo del año 1928, donde constaba que en aquella oportunidad, su abuelo no pudo entrevistarse personalmente con Leonardo Bistolfi, por hallarse éste en viaje a Roma, dejándole los planos y la revista a su hijo Lorenzo.

²²² Artículo “Mausoleo Pablo Recagno”, en *El Constructor Rosarino*, op. cit.

esculturas y. la superficie rugosa, inacabada de la losa horizontal. Esta suerte de contrapunto entre la piedra en bruto y la materia transformada en forma artística, es utilizada por Bistolfi en otras oportunidades.²²³

La presencia de la figura femenina en la obra de este artista, en consonancia con el espíritu *simbolista* de la época, nos trae el recuerdo de otras obras suyas, como la tumba *Bauer*,²²⁴ donde la figura femenina, grácil y de líneas curvas y fluidas, nuevamente protagoniza la escena.

En el cementerio de la Recoleta, de la ciudad de Buenos Aires, se hallan dos obras de este artista: las capillas funerarias Gath²²⁵, y Massone²²⁶. En ambos casos, y a pesar de los diversos temas que él ha presentado, hay ciertos recursos que aparecen en forma recurrente, privilegiando las formas curvas y las figuras femeninas, con toda la sensualidad que emana de ellas.

Bistolfi fue un artista profundamente innovador, abriendo camino a nuevas formas expresivas. Llamado el *poeta de la muerte* por el lirismo de sus composiciones, su obra dejó huella en toda una generación. El protagonismo de la figura femenina y sus complejas significaciones vinculadas a la muerte, propio de la estética simbolista, encontró en este artista uno de sus más acabados exponentes.

Es pertinente preguntarnos acerca de la posible influencia de Bistolfi sobre la obra de Luis Fontana. Un testigo de su obra, joven estudiante en los años '20 que trabajó como aprendiz en su taller, define años más tarde a nuestro artista, como a un “férreo clasicista, bistolfiano de ley”²²⁷.

Sin embargo, Fontana se mantiene dentro de una línea más conservadora, más ligada al verismo *ottocentista* milanés, a pesar de haber incorporado algunos elementos propios del lenguaje simbolista. Sus esculturas no pierden el carácter de retrato, aún sus obras de los años veinte.

²²³ Aquí podemos recordar la obra de Bistolfi “La belleza de la montaña”, existente en el Museo Nacional de Bellas Artes, en la ciudad de Buenos Aires. Para un exhaustivo análisis de esta obra, ver Adriana Von Deurs y Marcelo Renard, *La escultura italiana del Museo Nacional de Bellas Artes*, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2001.

²²⁴ Cementerio de Staglieno, Génova.

²²⁵ Este es el panteón de la familia fundadora en Buenos Aires de la famosa tienda Gath y Chaves. Aquí Bistolfi realiza cuatro relieves, que desarrollan los siguientes temas: Lágrimas, Oración, Resurrección e Infinito.

²²⁶ Este panteón, también obra de Bistolfi, perteneció a un inmigrante italiano, fundador de un laboratorio químico. Consta de un relieve continuo que rodea íntegramente al panteón.

Cronología de la obra de Luigi Fontana

Hemos optado por un abordaje cronológico de la obra de Fontana, estableciendo tres períodos en la misma. El primero, correspondiente a los años noventa; el segundo, desde 1900 hasta 1914; y el tercero, en los años veinte. También señalaremos la importancia de dos obras, el Mausoleo Pinasco y la tumba del propio artista, por considerarlas a ambas *promotoras* del cambio de rumbo en su obra –éstas se sitúan cronológicamente en dos momentos estratégicos, en que se producen cambios de períodos-. Más allá de los riesgos de establecer una lectura lineal, consideramos que la periodización es una herramienta útil para establecer un criterio de organización de su producción.

Primer período 1891-1899: Algo más que un espíritu ecléctico

Los primeros años de Fontana en Rosario son de experimentación, de conocimiento de los materiales y sus posibilidades expresivas; prevalecen entonces sus producciones en la técnica de la talla en mármol. En este período Fontana constituye su taller, sin la participación de Scarabelli, quien será incorporado en el nuevo siglo. Son éstos, años de vívidos recuerdos de su lugar de origen. Milán y la cultura lombarda, las enseñanzas en la Academia Brera, las visitas al *Cimitero Monumentale*. Años en que no es difícil establecer en las obras los préstamos e intercambios con otros artistas lombardos.

En tal sentido, la obra de este período no presenta un carácter de originalidad como la que vendrá en los años siguientes. Algunas de sus obras, particularmente las primeras, son reproducciones de obras lombardas con sutiles variaciones. No obstante, estos préstamos e influencias de obras y artistas son inherentes a su postura frente al arte y a la tradición itálica. Fontana, a lo largo de su carrera artística buscó, como uno de sus objetivos más caros, el poner en valor la tradición itálica. En Fontana estos modelos operaron como una suerte de espejo, en el que él se reconoce como parte integrante de una cultura y como continuador de esa corriente con la que se identifica. Por eso podemos considerar la obra de este período como un trabajo no innovador desde el punto de vista de la originalidad de sus temas y formas de representarlo, sin embargo se percibe una solidez en el oficio, un conocimiento de las

²²⁷ Antonio Pasquale, “Lucio Fontana”, en *Biografías y recuerdos*, op. cit.

técnicas y manejo de los materiales, que adquiere más valor en un medio en el que escaseaban artistas e instituciones formadoras.

En este período comienza a incursionar en la técnica del vaciado en bronce. Técnica compleja, de múltiples y precisos requerimientos técnicos, donde nada queda librado a la improvisación. Los bustos de Eudoro Díaz (lám. 8) y de Domingo Benvenuto son sus primeros ensayos en la materia. Años después, el mausoleo Pinasco marcará el comienzo de una nueva etapa, con un dominio pleno de la técnica en gran escala.

Es éste un período de marcado eclecticismo, que también caracteriza la producción funeraria lombarda del período, en el que coexisten influencias de las épocas más diversas. La arquitectura neoegipcia, el Renacimiento italiano, Roma, el mundo árabe, el Medioevo, todos ellos se dan cita en el espacio de la necrópolis.

Hacia los últimos años del siglo, comienzan a aparecer los primeros indicios de una estética *liberty* que dominará la escena del siguiente período. Recordemos el mausoleo de la familia Pesoa, con su actitud anticlásica.

Capilla Rouillon

Esta obra, la más antigua de nuestro artista en el cementerio de *El Salvador*, fue el encargo de una familia de origen francés, perteneciente a la burguesía rosarina. A Bernardo Rouillón, fallecido en el año 1890, su esposa dedica este mausoleo.²²⁸

De planta rectangular, esta capilla presenta un espíritu *ecléctico*. Exteriormente consiste en una forma prismática, ornamentada con bandas horizontales de mármol bicolor en sus paños murarios²²⁹. Sin embargo, la obra presenta algunas dificultades en la articulación de la volumetría externa con el pórtico, resultando éste una suerte de elemento adosado (fig. 13).

²²⁸ Según datos aportados por la señora Susana Rouillón, su bisabuelo Bernardo, nacido en 1851 en Montevideo fallece en la ciudad de París. Estando en viaje de negocios con su esposa e hijos, muere antes de cumplir los cuarenta años. Agustín Rouillón, primer inmigrante de la familia y padre de Bernardo, se instala en Montevideo. Años después, la familia se traslada a la ciudad de Rosario. Entre sus numerosas actividades, Bernardo fue gerente de la casa Rouillon, Marini y Cia., fue presidente de la Bolsa de Comercio, Consejero titular del Banco Nación, presidente del Banco Constructor Santafesino, y de la Compañía de Seguros “La Rosario”. (Datos extraídos de: Sebastián Alonso y Margarita Guspi Terán, *Historia genealógica de las primeras familias italianas de Rosario*, op. cit.)

²²⁹ Estas bandas bicolores recuerdan la tradición románico toscana. Sin embargo, es muy probable que en el uso que Fontana hace de este recurso haya una evocación del Famedio y de las Galerías Porticadas del *Cimitero Monumentale* de Milán. Estas bandas, además, son características de algunas de las obras de Fontana correspondientes al primer período.

El pórtico está conformado por dos pares de columnas que sostienen un hastial de forma triangular. Por debajo, un arco conopial enmarca un relieve con el rostro de Cristo. Sobre el hastial, una virgen corona el conjunto. A ambos lados del mismo, dos lámparas encendidas completan este remate. Una extraña síntesis de elementos provenientes de lenguajes diversos dan como resultante esta capilla que será única en su tipo.

De formas femeninas, un *ángel de la gloria*, situado en la escalinata de acceso, acerca una flor al difunto (fig. 14). El ángel, vestido con una túnica de pliegues acartonados, preanuncia el ángel de la *Tumba Ortiz*, dos años posterior.



(fig. 13, capilla Rouillon, pórtico, fotografía V.N.)

El Monumento Giovanni Maccia, una de las obras más tempranas del *Cimitero Monumentale* de Milán –del año 1869– presenta rasgos similares, evidenciando la deuda de nuestro artista para con ella (fig. 15). Esta obra, situada en

una galería porticada²³⁰, consiste en un pórtico de columnas pareadas, las que sostienen un frontis rematado por la imagen de la Virgen. A ambos lados de ella, dos figuras femeninas simbolizan la *Fe* y la *Esperanza*. En el arco conopial, un busto del difunto parece preanunciar una tipología tan propia de Fontana años más tarde: el busto enmarcado en un arco sobre la puerta de acceso al mausoleo. Sobre la escalinata, una madre con dos niños que se dirigen hacia la puerta –imagen que alude a la participación del difunto en la creación de una Obra destinada a la asistencia de madres y niños pobres en Milán- trae irremediabilmente a la memoria el “cortejo fúnebre” del monumento funerario devenido paradigma en su género del siglo XIX: el *Monumento de María Cristina de Austria*, de Canova, en Viena.²³¹

El predominio del mármol en las esculturas y en el revestimiento de los muros, caracterizará la obra de Fontana de los años noventa. A diferencia de estos años, en la década siguiente utilizará nuevos materiales y texturas.



(fig. 14, ángel,
capilla Rouillon, foto V.N.)



(fig. 15, Monumento Giovanni
Maccia, Milano)

²³⁰ A diferencia de otros países europeos, los cementerios italianos se caracterizan por poseer un diseño que recuerda a los claustros medievales.

²³¹ Ginex-Selvafolta, *Il Cimitero Monumentale di Milano*. op.cit.

Monumento Ortiz

La tumba *Ortiz*, erigida en un lugar estratégico de la necrópolis, es una de las obras más antiguas de nuestro artista (fig. 16). Ubicada sobre la vía principal frente al pórtico de ingreso, esta tumba despierta interés en el visitante, particularmente por presentar una tipología única. Con un planteo diferente a sus obras posteriores, este monumento rompe con la monotonía del paisaje a su alrededor, donde predominan las tumbas en forma de capilla.

Basándonos en la documentación correspondiente al monumento, la cripta subterránea habría sido construida en el año 1922, fecha que corresponde al *Permiso de Construcción*. Firmado por el arquitecto Leopoldo Scharvos, su costo asciende a \$ 4.508- m/n. Faltan los planos del proyecto. El nombre de Luis Fontana está ausente en la documentación existente, tanto en lo que se refiere al proyecto como a la ejecución de obra.

En la actualidad, existe una capilla subterránea. Por encima de ella, se presenta un grupo escultórico en mármol firmado por Luis Fontana, donde el propio artista ha asentado la fecha de ejecución de esta obra, que es el año 1893.



(fig. 16, monumento Ortiz, fotografía V.N.)

A pesar de estas supuestas contrariedades cronológicas, una fotografía del año 1895 despeja toda duda. A la derecha de la calle principal, se yergue la tumba, del mismo modo en que la vemos hoy.²³²

²³² Podemos inferir, a partir de esta fotografía, que la tumba fue construida íntegramente por Fontana (incluida la cripta) hacia el año 1893, y que la documentación existente en el *Archivo del Cementerio* se hizo, como en otros casos, varios años después, a fin de sanear esta falta.

Un *ángel de la gloria* deposita flores en la tumba del difunto²³³. El difunto es evocado por un busto de proporciones importantes, de carácter verista, apoyado sobre una lápida donde aparece grabado su nombre: Juan M. Ortiz. Detrás de la escena emerge una enorme cruz que actúa como telón de fondo del conjunto.

Esta escena evoca un conjunto similar existente en el *Cimitero Monumentale*, de Milán. El *Monumento Cavi Bussi* (fig. 17), realizado por el escultor lombardo Enrico Butti²³⁴, en el año 1880, tiene similitudes formales y temáticas evidentes con la obra de Fontana. Nuevamente nos hallamos ante la imagen de un ángel, no ya un *ángel de la gloria* -no sostiene flores-, pero sí de la *evocación* o la *memoria*. Hay una similitud en la posición en que se encuentra este ángel (las alas desplegadas, los brazos despegados del cuerpo, la túnica, la cabeza inclinada hacia delante) al lado de la tumba del difunto, cuya lápida también contiene el nombre inciso. No obstante la ausencia del busto del difunto, la escena está enmarcada por una gran cruz que emerge por detrás de este conjunto.



(fig. 17, Monumento Cavi Bussi, Milano)

En el año 1879, esta obra, realizada en yeso, fue expuesta para la muestra anual de la Academia Brera²³⁵, y al año siguiente fue tallada en mármol, para la tumba *Cavi Bussi*. La posibilidad de que nuestro Fontana haya tenido contacto, sino

²³³ Ver el *topos* del *ángel de la gloria* en la Tumba Bussaglia.

²³⁴ Enrico Butti, oriundo de Viggiú, nace el 3 de Abril de 1847, en el seno de una familia de artesanos. Su vida artística está íntimamente vinculada a las actividades de la Academia Brera, de Milán. Allí realiza sus estudios, exponiendo obras de su autoría en la institución, en diversas oportunidades. En tres ocasiones le es otorgado el premio *Principe Umberto*. Desde el año 1893 es designado profesor de escultura de aquella Academia. Hacia 1913 abandona su actividad docente, retornando a su lugar de origen, donde construye su taller y su gipsoteca, dedicándose en los últimos años de su vida a la pintura. Muere en Viggiú, el 21 de Enero de 1932. (Datos extraídos de *Enrico Butti: Vita e opere*)

con el artista, al menos con su obra, se evidencia, de manera elocuente, en la *Tumba Ortiz*.

Monumento Zubelzú

Recostado sobre un pedestal que soporta un obelisco, un ángel sostiene una trompeta. El Juicio Final²³⁶ se acerca. Con un gesto enérgico, el ángel invoca a los difuntos a que se levanten de sus tumbas.



(fig. 18, monumento Zubelzú, fotografía V.N.)

²³⁵ En dicha ocasión, esta obra, denominada “El Angel de la Evocación”, obtuvo el premio Príncipe Umberto.

²³⁶ Este motivo, intrínsecamente ligado a la iconografía cristiana –el ángel que sostiene la trompeta para anunciar el fin de los tiempos- tiene su fundamento teológico en la descripción del Evangelio de San Mateo sobre el Juicio Final. “Entonces aparecerá en el cielo la señal del Hijo del hombre, y entonces todos los pueblos de la tierra se golpearán el pecho, y verán venir al Hijo del hombre sobre las nubes del cielo con gran poder y majestad. El cual enviará a sus ángeles, que a voz de trompeta sonora congregarán a sus escogidos de las cuatro partes del mundo, desde un extremo a otro del cielo”. (*Mt.*, 24, 30-31).

En la iconografía funeraria de la época el *ángel con la trompeta del Juicio Final* es un topos recurrente. Dominando la escena, es habitual encontrarlo situado en el punto más elevado del conjunto, en la cubierta de las capillas funerarias. No obstante, estamos ante un ejemplo singular, en el que la figura del ángel se apoya sobre un obelisco que opera visualmente como fondo de la escena.

En esta obra se dan cita dos símbolos provenientes de orígenes diversos. El ángel del Juicio, de tradición cristiana, con el obelisco²³⁷, de tradición pagana.

La vertical, con sus implicancias de elevación, trascendencia, sublimación, se expresa claramente en este símbolo de antigua data.

Nuestro obelisco, monumento vertical por excelencia, se yergue sobre un pedestal sobreelevado, verticalidad acentuada con el uso de un basamento escalonado. Es posible que el símbolo situado en la parte superior del obelisco sea una forma simplificada de la rosa de los vientos -instrumento utilizado en navegación para determinar los puntos cardinales-. La presencia de este símbolo puede sugerir una analogía de la vida del hombre con la de un barco en ultramar, cuyo rumbo certero es establecido por el navegante a partir de este instrumento.

Es ésta una de las obras más tempranas de Luis Fontana, del año 1894. La cripta fue construida por el Maestro Mayor de Obras Juan Razori a partir de octubre de 1893. La obra firmada y fechada al pie del conjunto despeja toda duda acerca de la intervención de nuestro artista en este monumento.²³⁸

El uso del mármol de Carrara en la figura del ángel, es coincidente con la obra de Fontana de este período. El granito gris martellinado, utilizado para revestimiento del obelisco, será uno de los nuevos materiales incorporados por nuestro artista a partir de esta fecha.

²³⁷ El obelisco, forma característica del Antiguo Egipto, es incorporado a Occidente, en especial en el período Barroco. Recordemos los usos que hace Bernini de este motivo en fuentes y monumentos en la ciudad de Roma. En el Neoclasicismo, particularmente en el período napoleónico, este motivo se consolida, ampliándose su vigencia como símbolo funerario en todo el siglo XIX. (Federico Revilla, *Diccionario de Iconografía y Simbología*, op. cit.)

²³⁸ Una *Memoria Explicativa*, presentada por Juan Razori al momento de efectuarse la obra, describe las características de la cripta -dimensiones, materiales, técnicas-. El último párrafo hace una referencia al monumento realizado por Fontana. Dice lo siguiente "Se colocarán dos columnas de fierro fundido con vigas y tirantes necesarios como lo indica el plano, para sostener el Monumento que lleva en la parte superior".

Una intervención muy posterior en esta tumba, del año 1930, esta vez en manos de Scarabelli y Cautero, nos habla de la vigencia de este taller, aún sin la presencia de Luis Fontana en la Argentina.

El comitente, Antonio Zubelzú, comerciante y propietario de tierras²³⁹, perteneció a una familia de origen español, que en los años 50 y 60 del siglo XIX fue considerada una de las más importantes de Rosario.

Monumento Frugoni

Sobre un pedestal (fig. 19) se desarrolla una escena, en la que Eva llora la muerte de su hijo Abel. La madre de la humanidad aparece de pie, dirigiéndose a Dios en sus ruegos (fig. 20). Abel, yacente sobre un lecho cubierto de amapolas, aparece sumido en el sueño eterno, del que nadie despierta²⁴⁰. El brazo exánime, motivo dominante en esta escena²⁴¹, refuerza la noción de irreversibilidad de la muerte. Por debajo de esta escena, en el podio, un anciano alado con una guadaña en sus manos y una clepsidra a su lado, alegoría del *Tiempo*, permanece sentado, en actitud meditativa.²⁴² Dos bustos del matrimonio Frugoni, de carácter verista, se encuentran situados a ambos lados del *Tiempo*.

²³⁹ Alicia Megías, *La formación de una elite de notables-dirigentes*, op. cit., p. 69.

²⁴⁰ El motivo de las amapolas, flores emblemáticas del eterno descanso, tiene una gran antigüedad. Podemos aquí evocar algunos ejemplos de diferentes épocas, a fin de mostrar la vigencia de un tema de tan larga data. Panofsky, en su libro *Tomb Sculpture*, cita un sarcófago de época romana, donde el difunto aparece representado con un ramo de amapolas en su mano derecha (Sarcófago de Prometeo, Museo Capitolino, Roma). Otro ejemplo que podemos recordar es la célebre tumba de Giuliano de Medicis, en la sacristía nueva de San Lorenzo, Florencia, donde la figura de la *Noche* tiene a sus pies un ramo de amapolas.

²⁴¹ El brazo exánime es un recurso utilizado en diversos momentos de la historia del arte, cuyos ejemplos más tempranos pueden ser rastreados en los *Descendimientos* flamencos, desde Roger Van der Weyden hasta Van Dyck. En el siglo XIX, el pintor neoclásico David apela nuevamente a este recurso, pero no ya en una escena de contenido religioso, sino de claro signo político como es la *Muerte de Marat*.

²⁴² A partir del Renacimiento y en el período Barroco, la alegoría del *Tiempo* es representada por la figura de un anciano alado y desnudo, que empuña una hoz o una guadaña, llevando además otros atributos, como el reloj de arena, la serpiente o el dragón mordiéndose la cola. Puede también aparecer la esfera del mundo con los signos del zodiaco.

No obstante, en la Antigüedad clásica la imagen del Tiempo no presenta tales características, sino que, tal como lo describe Panofsky en su cuidadoso estudio sobre la historia de la imagen del *Padre Tiempo* (Erwin Panofsky, “El Padre Tiempo”, en *Estudios sobre Iconología*, Madrid, Alianza Editorial, 2002) este desarrollo es posterior. Habrá que buscar los rasgos de la figura moderna del Tiempo no tanto en las representaciones del mismo como el Kairos clásico (o la *Oportunidad*, que hace hincapie en la noción de fugacidad e inasibilidad del tiempo), sino más bien en la figura del Kronos o Saturno romano. El más viejo de los dioses, en la imagen del anciano portando la hoz, como patrón de la agricultura.

Según Panofsky, la Edad Media constituye un momento clave en el desarrollo de la imagen. Saturno, identificado con un planeta, fue visto entonces como el generador de las grandes catástrofes. Su influencia astrológica representaba las peores desgracias para los nacidos bajo ese signo. Personaje de características siniestras, fue asociado con la vejez, la pobreza y la muerte. El carácter repulsivo y destructor también aparece en su faceta de devorador de sus propios hijos. A la imagen de Saturno se incorporan las alas sobre su espalda, a la manera de un demonio temible y devorador.

En el siglo XV, este demonio destructor se relaciona cada vez más con la imagen de la Muerte, compartiendo incluso algunos de sus atributos, como son la hoz o el reloj de arena. El Barroco, con su acento puesto en la transitoriedad de la vida, patentiza en diversos programas iconográficos esta

Considero que Fontana en esta oportunidad presenta un programa iconográfico de una cierta complejidad. Teniendo en cuenta que ésta es una de sus obras más tempranas, esta característica le agrega un plusvalor a la misma.



(fig. 19, monumento Frugoni, fotografía V.N.)

Partiendo del relato del *Génesis* acerca de la muerte de Abel en manos de su hermano Caín, nuestro artista presenta una reflexión más general sobre la muerte y el pecado. Por una parte, Abel representa al primer muerto de la humanidad, por otra parte, Caín representa al primer hombre nacido, pero especialmente, al primer asesino. Caín y Abel simbolizan el primer choque de contrarios: el bien y el mal, donde el mal vence. Aún sin estar presente, la figura de Caín señala el prototipo de la responsabilidad humana sobre los propios actos. La presencia de Eva, figura vista

hermandad entre la Muerte y el Tiempo. La tumba del papa Alejandro VII, de Bernini, puede ser considerada figura emblemática de ese momento.

Avanzado el siglo XIX, la imagen del Tiempo presentará un nuevo modelo, más reflexivo, desprovisto de cualquier connotación macabra o abiertamente intimidatoria, característico del período

durante siglos como la “inductora” al pecado de la condición masculina, acentúa este carácter condenatorio al que es arrastrada toda la estirpe humana, luego del pecado original.²⁴³

La *expulsión del Paraíso*, episodio del *Génesis* inmediatamente anterior al del primer homicidio, en el que la primera pareja humana pierde su condición de inmortalidad para ellos y su descendencia, es otro tema sobre el que Fontana volverá en dos oportunidades, en la representación del motivo del *Angel Custodio del Paraíso* (Tumbas Pinasco y Olivera Cisnetto). En la tumba Frugoni, aún sin citarlo en imagen, parece volver nuevamente sobre el mismo, mostrando las miserias humanas –la muerte, el dolor, en definitiva, la felicidad perdida– luego de la Expulsión. Precisamente en la alegoría del *Tiempo* (fig. 21), nos es recordado nuevamente este apartamiento de la condición de inmortalidad del hombre. Esta figura alegórica “siega” la vida con su guadaña de manera inexorable.



(fig. 20, monumento Frugoni, *Eva llora la muerte de Abel*, fotografía V.N.)

La proximidad física de los bustos de los difuntos con esta alegoría lleva al topos de la muerte a un plano de concreta actualidad. Despojada de un espíritu conmemorativo, esta tumba plantea una lectura diferente. Con carácter aleccionador, la figura del *Tiempo* evoca la proximidad de la muerte y la imposibilidad de conocer el momento en que ésta se hace presente. Los dos bustos del matrimonio parecen

anterior. La figura se presentará entonces con una nueva actitud, meditando ante la tumba, invitando al visitante, quizás, a reflexionar sobre la propia realidad.

²⁴³ Federico Revilla, *Diccionario de Iconografía y Simbología*, op. cit.

sugerir al visitante la necesidad de estar preparado para su llegada, en una concepción de claro contenido doctrinario religioso.

Completando su significado, un epitafio reza: “La justicia de Dios creó a la muerte”. Aquí Fontana por primera vez presenta la figura de un dios en carácter de Dios de la Justicia, tema sobre el que volverá años después, con un nivel de reflexión más amplio y profundo, en la capilla funeraria de la familia Gueglio.



(fig. 21, monumento Frugoni, el *Tiempo*, fotografía V. N)

Esteban Frugoni, comitente de la obra, fue un inmigrante italiano nacido en Lavagna, provincia de Génova. Arribó a Rosario hacia 1852, perteneciendo al primer grupo de inmigrantes ligures que se dedicó al comercio vinculado a la navegación fluvial²⁴⁴. Sin embargo, su llegada a América es anterior, hacia el año 1840, habiendo

²⁴⁴ Rosario, en la década del cincuenta, vive un proceso de expansión demográfica y crecimiento económico, proceso que va de la mano de la coyuntura política nacional. La Confederación Argentina, en época de Urquiza, con su decreto de *libre navegación de los ríos*, favorece ampliamente a las provincias del litoral. En el circuito fluvial del río Paraná, el tráfico comercial cobra un importante impulso, en especial gracias al aporte de este grupo de inmigrantes de origen ligure, cuya actividad principal, la navegación, se complementa con la construcción de pequeñas embarcaciones y el comercio en pequeña escala. Estos extranjeros se instalan en distintas poblaciones en la costa del río, siendo Rosario un lugar clave, por su ubicación privilegiada como puerto de ingreso al resto del país. Los años en que Buenos Aires se mantendrá separada de la Confederación, serán un factor de impulso para el posterior desarrollo de Rosario y su puerto.

sido Comandante de la escuadra naval del Río de la Plata²⁴⁵. Tuvo un importante almacén al por mayor en esta ciudad, dedicándose a la comercialización e importación de alimentos²⁴⁶. La empresa, que llegó a poseer cuatro barcos con los cuales transportaba la mercadería desde Europa, Estados Unidos, y otros puertos de América, fue una de las principales distribuidoras por todo el país.²⁴⁷ Este inmigrante italiano tuvo además una fuerte participación en la vida institucional local. Fue consejero del Banco Italiano de Rosario, presidente del Hospital Italiano, de la “Unione e Benevolenza”²⁴⁸, de la Cámara de Comercio Italiana y del Club Fénix (1888). Fue cuatro veces concejal municipal entre 1876 y 1882 e intendente en 1890²⁴⁹. Fue nombrado *Caballero de la Corona de Italia* en 1895, por su destacada labor hacia la comunidad italiana.²⁵⁰ Murió en el año 1901.

Capilla Aldao

Cercana al pórtico de la necrópolis, sobre la vía principal, esta capilla (fig. 22) del año 1896 es erigida a la memoria de Camilo Aldao, muerto en el año 1892. Los Aldao, familia de origen santafesino, aunque no rosarino²⁵¹, se destacaron por su accionar en la esfera pública. Camilo, hacendado y político, fue gobernador de la provincia y fundador de numerosas colonias en el interior de Santa Fe²⁵².

Un mausoleo de poca altura, coronado por una gran cruz, presenta un exterior sólido. Un almohadillado rústico, en bandas, acentúa el carácter de túmulo del edificio. Contrastando con los paños murarios en talud de la fachada, el pórtico presenta una ornamentación de gusto arcaico. Dos columnas de fuste liso y capitel corintio sostienen un arquitrabe recto, que se encuentra ornamentado con una banda de diseño geométrico. Este pórtico, presentado casi como una “curiosidad

²⁴⁵ Datos extraídos de *Historia genealógica de las primeras familias italianas de Rosario*, op. cit..

²⁴⁶ Ya en el año 1854, Esteban Frugoni figura en la nómina local de comerciantes (María C. Facciano de Zinny, “Los comerciantes de Rosario (1852-1860)”, en *Revista Histórica* N° 5, Año II., Buenos Aires, Mayo-Diciembre de 1979)

²⁴⁷ Sebastián Alonso y M. Margarita Guspi Terán, *Historia Genealógica de las primeras familias italianas de Rosario. Siglo XVIII y siglo XIX hasta 1870*, op. cit.

²⁴⁸ Stefano Frugoni fue prácticamente uno de los socios fundadores, ingresando el 12 de mayo de 1861, dos semanas después de realizada la primera reunión. Como nota de color, en ese mismo año, una de las reuniones de la comisión directiva fue realizada en su domicilio particular. Esto fue común en las primeras épocas de creadas estas asociaciones, hasta tanto no dispusieran de un local propio. (*Verbali delle sedute del Consiglio Direttivo*, S.I.de M.S. “Unione e Benevolenza” 1861-1878).

²⁴⁹ Alicia Megías, *La formación de una élite de notables-dirigentes*, op. cit., p. 207.

²⁵⁰ Sebastián Alonso y Margarita Guspi Terán. *Historia genealógica de las primeras familias italianas de Rosario*, op. cit.

²⁵¹ Alicia Megías, *La formación de una élite de notables-dirigentes*, op. cit., p. 64.

²⁵² Una de estas antiguas colonias actualmente lleva su nombre.

arqueológica”, muestra el espíritu ecléctico de la época, que también caracteriza la obra de Fontana de los años noventa.



(fig. 22, capilla Aldao, fotografía V.N.)

Capilla Pereira

La capilla funeraria Pereira (fig. 23) es otro claro ejemplo del eclecticismo dominante. En una conjunción de elementos de lenguajes de proveniencias diversas, nuestro artista articula un pórtico de orden clásico sobre un mausoleo de reminiscencias egipcias. Diversidad de estilos, diversidad en los materiales, diversidad en las texturas. La vía principal de la necrópolis opera como un catálogo de estilos, tan ecléctico como sea posible. Nuestro artista, a partir de la diversidad, intenta otorgarle un perfil cosmopolita a la necrópolis, consiguiendo, no obstante, un carácter único en cada obra, la que presentará un planteo estético diferente de las demás, permitiendo que nos aproximemos en cada caso al gusto de los comitentes.

Inaugurado en el año 1897, su pórtico de neta impronta romana contrasta con una caja muraria compacta que presenta un muro en talud, característico de la arquitectura egipcia, como así la gola que corona el conjunto. En franco contrapunto con la superficie porosa del granito gris, el pórtico de mármol de Carrara aparece a la manera de una *cita*. Dos columnas de capitel compuesto y fuste liso, sin acanaladuras, sostienen un arquitrabe profusamente ornamentado con grutescos.

Estos relieves de formas caprichosas pero en simetría presentan motivos vegetales, destacándose la forma de una cesta con algunas frutas y las emblemáticas amapolas, que puede leerse como un símbolo de la abundancia. Curiosamente, se han producido algunas modificaciones en el diseño de los relieves, ya que en el proyecto original no aparece esta cesta, pero sí se incluye una clepsidra alada, símbolo del tiempo –y de la vida- que fluye con rapidez, la que ha sido suprimida en la obra definitiva.



(fig. 23, capilla Pereira, fotografía V.N.)

Un triángulo ornamentado con flores de acanto remata este pórtico, sobre cuyo techo a dos aguas se perfilan acróteras en ambos extremos y en el vértice del mismo (fig. 24).



(fig. 24, capilla Pereira, detalle pórtico, fotografía V.N.)

Capilla Costa

En esta obra (fig. 25), nuestro artista recurre al uso de un lenguaje anclado en el gótico²⁵³. Las capillas Wernicke –1905- y Pessan –1912-, ambas situados sobre la calle principal en la parte antigua de la necrópolis, también se inscribirán dentro de esta vertiente.

Una capilla pequeña, esbelta, se encuentra rematada por una cubierta en forma de chapitel octogonal y cuatro pináculos en sus ángulos. La capilla adquiere mayor altura por el uso de un podio, con una gran escalinata que comunica al pórtico principal. Un ángel de grandes proporciones corona el conjunto. Este ángel, erguido, con las manos juntas en actitud de oración, se apoya sobre una cruz situada detrás de sí, presentando a través de este motivo singular, una clara alusión a la Crucifixión. La portada, expandida sobre el muro, adquiere la dimensión de un gran vitral que avanza hasta los dos pilares de los ángulos.

²⁵³ El Neogótico, movimiento que en Europa se desarrolla a fines del siglo XVIII y todo el XIX, se origina en Inglaterra –recordemos algunos ejemplos memorables tempranos en arquitectura, como *Strawberry Hill* o *Fonthill Abbey*-. Una obra enmarcada en esta vertiente, que nos interesa especialmente por su género –memorial- pero muy posterior a estos dos ejemplos, es el *Albert Memorial* –1872-, proponiendo un modelo que fue muy difundido en Europa y más allá del Atlántico. En la Argentina, el neogótico se desarrolla como una vertiente más dentro del historicismo de fines del siglo XIX y principios del XX. La natural alianza de este estilo con el pensamiento cristiano, ha llevado a un gran desarrollo del mismo en numerosas iglesias y dependencias eclesiásticas de todo el país. A modo de ejemplo, podemos citar la Catedral de la Plata y la Basílica de Luján como empresas de gran envergadura, realizadas a partir de los años ochenta del siglo XIX.

La familia Costa es originaria de la Liguria, Italia. Angel Costa llega a Buenos Aires en 1815, regresando a Italia años después. Su hijo Domingo, nacido en Lavagna en 1826, se instala en Rosario en 1845, donde se dedica al comercio de importación, ferretería y ramos generales. Realizó también, como otros compatriotas, importantes inversiones inmobiliarias en esta ciudad.²⁵⁴ Fuertemente vinculado a la comunidad inmigrante en la ciudad de aquellos años, fue socio de la “Unione e Benevolenza” en noviembre de 1861, año de su fundación.

Este mausoleo, del año 1897, evidencia una fuerte ligazón del artista con su propio pasado y la tradición de la que es deudor. Sin producir mayores innovaciones, su producción se mueve en un repertorio de recursos previsible. Podemos afirmar que los años noventa son para nuestro artista un período de consolidación de sus habilidades y saberes, y que las obras de este período ponen de relieve el dominio de la técnica, aunado a un diseño más bien conservador, que no se aleja demasiado de las pautas estético-culturales de su tiempo.



(fig. 25, capilla Costa, fotografía V.N.)

Monumento Grandoli

No conocemos la fecha exacta de realización de esta tumba, sin embargo podemos establecer una aproximación, entre 1897, año de la muerte de Floduardo

²⁵⁴ Datos extraídos de Sebastián Alonso y Margarita Guspi Terán, *Historia genealógica de las primeras familias italianas de Rosario*, op. cit., p. 77.

Grandoli, y no más allá de 1900, ya que conserva los rasgos propios de la obra del primer período de nuestro artista.

El monumento (fig. 26), íntegramente realizado en mármol, presenta un basamento sobre el cual emerge una *columna partida*. Por delante de ella, el retrato del difunto completa la escena. El fuste presenta un relieve, en el que un ramo de olivo y otro de palmas se entrelazan por uno de sus extremos.



(fig. 26, monumento Grandoli, fotografía V.N.)

El olivo, árbol de la diosa Atenea, es símbolo de la sabiduría, prudencia y civilización, valores atribuidos a esta diosa y que, por extensión, son aplicados al político Grandoli. Además, en la tradición cristiana este símbolo conlleva otro significado, el de la *paz*, derivado del relato bíblico del Diluvio, cuando Noé percibe que las aguas comienzan a bajar, a partir del ramo de olivo que le lleva la paloma. Es decir, que el castigo divino hacia la humanidad ha finalizado.²⁵⁵ Es muy probable que

²⁵⁵ Federico Revilla, *Diccionario de Iconografía y Simbología*, op. cit.

ambos significados se hayan entrelazado, con el propósito no sólo de destacar en esta oportunidad las “virtudes” del hombre público, sino con el fin de plantear una actitud de pacificación ante posibles formas de violencia –recordemos que este político fue asesinado en circunstancias de turbulencias políticas-. Por otra parte, la palma, atributo de los mártires cristianos, vuelve sobre el tema del asesinato, proponiendo una lectura en la que la figura del político es asimilada a la de los antiguos cristianos. El martirio simboliza la lucha del bien sobre el mal, en la que el mártir entrega su propia vida para que el bien triunfe.

Floduardo Grandoli ocupó diversos cargos en el medio local. Dos veces Jefe Político de Rosario, fue asimismo Intendente.²⁵⁶ Perteneció a una de las familias más antiguas de Rosario, con una importante participación en la vida económica e institucional de la región.²⁵⁷

Capilla Benvenuto

Esta capilla (fig. 27) de planta central se halla recubierta en granito gris martellinado. Una bóveda de cuatro plementos con una enorme cruz corona el conjunto. Por debajo de la cornisa, un friso continuo con relieves de motivos circulares y cruces griegas en su interior, circunda el edificio. En sus cuatro lados, arcos apuntados son sostenidos por sendas columnas “empotradas” en sus ángulos, resolución muy miguelangelesca que nos recuerda las columnas del vestíbulo de la Biblioteca Laurenziana en Florencia, cuyas columnas se encuentran incluidas en el muro, y que evidencia, como tantos otros ejemplos de nuestro artista, esa permanente mirada hacia el arte italiano.

Sobre la fachada principal surge por primera vez un elemento distintivo. En el tímpano del arco, un busto del difunto inaugurará una tipología que nuestro artista adoptará como sello personal en la necrópolis de *El Salvador*, y que se prolongará avanzada la primera década del nuevo siglo. Este nuevo diseño de pórtico consiste en un arco sostenido por dos columnas que enmarcan la puerta de ingreso al mausoleo,

²⁵⁶ Datos de Sebastián Alonso y Margarita Guspi Terán, *Historia genealógica de las primeras familias italianas de Rosario*, op. cit.

²⁵⁷ Esta familia es descendiente de Pedro Pablo Grandoli, nacido en la Isla de Malta, radicado en Buenos Aires en el siglo XVIII, y dedicado al comercio. La rama rosarina de esta familia comienza con Miguel Grandoli, estanciero de la región. Entre los hijos de Miguel Grandoli, se encuentran Floduardo, Cleto Mariano –héroe de la batalla de Curupaytí en la guerra con el Paraguay- y Octavio –intendente, Jefe político de Rosario, cofundador de la Liga del Sur y diputado nacional- (Datos de

y en cuyo tímpano se destaca el retrato del difunto. La adopción de este modelo en los mausoleos Pinasco, Boero, Bettini, Semino y Murphy, nos hablan de una amplia aceptación del mismo por parte de la comitencia de Fontana. Más aún, la consolidación de este modelo y las variaciones surgidas en torno a él, nos permiten pensar en nuestro artista como en una figura clave en la formación del gusto de entonces, en el espacio restringido pero altamente significativo del arte funerario.²⁵⁸



(fig. 27, capilla Benvenuto, fotografía V.N.)

Sebastián Alonso y Margarita Guspi Terán, *Historia genealógica de las primeras familias italianas de Rosario*, op. cit.)

²⁵⁸ Podemos mencionar este panteón, como un ejemplo de lo que Bialostocki denominó *fuerza de gravedad iconográfica*. Recordemos que este modelo no sólo fue adoptado por el propio Fontana en varias oportunidades, sino que podemos ver su influencia en otros artistas de la necrópolis. Recordemos el panteón de la familia Castagnino, con el retrato del difunto enmarcado en un arco de medio punto.

Este retrato de Domingo Benvenuto (fig. 28) está realizado en bronce. No obstante, nuestro artista también recurrirá a otros materiales, como en el panteón Bettini cuyo busto está tallado en mármol.



(fig. 28, capilla Benvenuto, busto, fotografía V.N.)

Nuevamente nos hallamos ante un recurso de larga tradición en la península itálica. Ampliamente desarrollado en el mundo romano, el retrato realista hunde sus raíces en el arte etrusco. Originado en el ámbito del arte funerario, hay una clara intención de definir con el mayor verismo los rasgos del personaje retratado. Aquí no podemos dejar de mencionar las urnas funerarias etruscas que contenían las cenizas, presentando en su parte superior un remate que adquiría la forma de la cabeza del difunto. Estas urnas serían el modelo original del busto, cuyo nombre provendría de *bustus*, quemado, y prepararían al retrato realista de la época romana.²⁵⁹ En esta clara vertiente *realista* del arte funerario etrusco, tampoco podemos dejar de citar los sarcófagos, en cuya parte superior era representado el difunto en posición reclinada.

El arte romano, heredero de esta tradición, lleva el retrato a una de sus máximas expresiones. En el culto privado de los romanos a sus *manes* o espíritus de los antepasados, vemos nuevamente esa búsqueda por retratar al difunto con la mayor fidelidad posible. Hay un conocido relato del historiador griego Polibio, quien en el siglo II a.C. describe las prácticas rituales de las familias patricias, donde las imágenes obtenidas de los moldes tomados sobre el rostro del difunto eran llevadas en las procesiones funerarias por los familiares del difunto. Un ejemplo paradigmático es la imagen en mármol de un patricio romano sosteniendo los bustos de sus antepasados, escultura que se halla en el *Museo Capitolino* de la ciudad de

²⁵⁹ L. Hautecoeur, *Historia del arte*, tomo I, Madrid, Guadarrama, 1965, p. 226.

Roma, y que ilustra de forma elocuente estas prácticas acaecidas en el mundo romano.

Retornando a Fontana y su obra, es posible establecer una línea de continuidad que una expresiones tan alejadas en el tiempo y originadas en contextos tan diversos. La filiación entre el retrato romano de los *manes* y el retrato de los comitentes de nuestro artista, fundadores de las familias “patricias” locales, muestra una intencionalidad clara del artista y del grupo social que hace uso de esta tradición. No olvidemos que en la mirada hacia el pasado siempre hay una elección deliberada. Y es precisamente en las obras donde esta tradición es puesta en valor.

Capilla Baglietto



(fig. 29, capilla Baglietto, fotografía V.N.)

La familia Baglietto, de origen genovés, se dedicó al comercio y la navegación de la cuenca del Plata. Instalados en los primeros tiempos en Uruguay, los hermanos Antonio, Luis y Juan fundaron más tarde en la ciudad de Rosario la empresa Baglietto Hermanos.²⁶⁰ Este mausoleo, construido en los años 1898-99, fue erigido a la memoria de su padre.

De inspiración neorrenacentista, esta capilla (fig. 29) presenta una planta central. Una bóveda de ocho paños corona el conjunto. Un pedestal sobreeleva el conjunto, acentuando las proporciones esbeltas del mismo. En los cuatro vértices, el muro presenta sus ángulos rebajados. Integramente recubierta en mármol de dos colores –en una nueva evocación de la policromía característica del *Monumentale*– sus muros presentan un almohadillado en bandas.

En este mausoleo es llamativa la ausencia del bronce, aún en sus elementos ornamentales. La puerta de acceso en arco de medio punto es realizada en hierro. Sobre el arquitrabe, símbolos cristianos bajo la forma de relieves reproducen el *crismón*²⁶¹ y las letras *alfa* y *omega*²⁶². Sobre el cornisamento, y siguiendo la línea de los ángulos rebajados, el artista coloca unas antefijas en sus cuatro ángulos con un diseño de palmetas estilizadas.

Capilla Pesoa

Este mausoleo, del año 1900, se halla emplazado en una zona alejada de las vías más importantes. Cercano al monumento Frugoni, se encuentra ubicado en una calle secundaria, próximo al muro perimetral del cementerio.

El mausoleo (fig. 30), construido por encargo de los hermanos Felipe y Juan Pesoa, plantea una resolución compacta. Un importante basamento otorga solidez al edificio. Cuatro arcos de medio punto en sus cuatro lados sostienen una cúpula. Los arcos se encuentran realzados con guardas ornamentales, donde el motivo de la cruz se presenta en rítmica repetición.

El protagonismo del arco de medio punto plantea un claro nexo con la tradición romana y su arquitectura. Mas aún, la fachada con su arco como motivo dominante actualiza el sentido conmemorativo de los antiguos *arcos de triunfo*

²⁶⁰ La señora Silda Angela Balestrini, nieta de Juan Baglietto e hija de Rosa Baglietto de Balestrini, nos proporcionó esta información. Entre otros datos, recordaba el nombre del barco de su abuelo que transportaba mercaderías por el Paraná, llamado *La Emilia*.

²⁶¹ Ver Panteón de la Sociedad Italiana de Socorros Mutuos.

²⁶² Ver Panteón Castagnino.

romanos. En este mausoleo familiar sus difuntos son evocados a través de una forma monumental de gran desarrollo en el curso de la historia de Occidente.

Esta actitud de recuperación del pasado por parte de Luigi Fontana no se contradice a su vez con la gradual aceptación de los nuevos estilos. Pocos años después, veremos cómo Fontana incorpora los nuevos lineamientos del *liberty*, estilo predominante en el Norte de Italia en el cambio de siglo. En esta obra temprana, no obstante percibimos una intención de proponer algunos cambios de rumbo. Unas columnillas pareadas, pequeñas en relación con el conjunto, sostienen los arcos, planteando una explícita variación de las proporciones. El alejarse de las proporciones clásicas evidencia una nueva postura del artista, mostrando ya una clara sintonía con el *art nouveau* italiano²⁶³.



(fig. 30, capilla Pessoa, fotografía V.N.)

²⁶³ En ocasión de analizar el mausoleo de Manuel Arijón, procederemos a abordar el lenguaje del *liberty* en el Norte italiano.

Una cruz de diseño en círculos, rematando el mausoleo, se condice con este nuevo espíritu.

El pórtico presenta una puerta de bronce y cristal, con antorchas invertidas, clásico motivo ligado a la muerte. El tímpano se halla ornamentado con una cruz y ramas de laurel. Guirnaldas de amapolas y rosas²⁶⁴ entrelazadas, en bronce, completan la ornamentación de la fachada.

Segundo período 1900-1914: Consolidación de un estilo

Es éste el período de mayor producción de Fontana. Artista plenamente afianzado, su cuantiosa obra nos habla de una posición consolidada en el medio local. La capilla Pinasco definitivamente consagra una nueva tipología en la producción funeraria de Fontana. El arco con busto del difunto en el pórtico de acceso será un recurso muy utilizado por nuestro artista, en especial en el transcurso del primer decenio del nuevo siglo.

En este período se percibe en general un eclecticismo más atenuado. Sin embargo, aún se presentan algunas obras que responden a una postura historicista, como las capillas Wernicke y Pessan, inspiradas en el neogótico.

No obstante, la impronta modernista de procedencia lombarda es predominante. Uno de los ejemplos más tempranos es la puerta en bronce de la capilla Elizalde, presentando ejemplos acabados de este estilo en su entera concepción en los mausoleos de Manuel Arijón, Acetune Boggiano y Ciro Echesortu.

La escultura del período oscila entre un verismo *ottocentista* para los retratos de los difuntos, y un *liberty* innovador, con una fuerte presencia de la figura femenina. Una suerte de “contrapunto” de estilos que responde a necesidades interpretativas diferentes.

²⁶⁴ La rosa es un símbolo muy rico, con una pluralidad de significados. En Occidente es la flor simbólica más empleada. En la iconografía cristiana, la rosa se ha relacionado con la sangre de Jesús y también con sus llagas. Además, es símbolo mariano, de la discreción y finalmente, del amor. Vinculada a la muerte, la rosa simboliza la victoria y el renacimiento. Debido a este simbolismo, desde la antigüedad clásica se depositaban rosas sobre las tumbas. “Los antiguos llamaban a esta ceremonia *rosalia*; todos los años, en el mes de mayo ofrecían a los manes de los difuntos manjares de rosas” (Pors, 222) (Jean Chevalier, *Diccionario de los Símbolos*, ed. Herder, Barcelona, 1986).

El año 1900 y un caso paradigmático: la capilla Pinasco

Mil novecientos es un año clave en la producción de Fontana. A la progresiva consolidación de su imagen como escultor reconocido en el medio, se suma el encargo del mausoleo de la familia Pinasco.

Santiago Pinasco, inmigrante de origen ligur, se instala en Rosario hacia el año 1850. Funda un pequeño almacén naval que, con el correr de los años, se vuelve una importante empresa importadora de múltiples productos de Europa y Estados Unidos. Hacia el año 1910, los Pinasco eran considerados “los mayores comerciantes importadores de la ciudad”.²⁶⁵ En el año 1868 Santiago Pinasco regresa a su patria de origen, sin embargo su negocio fue continuado por sus dos hijos, Luis y Santiago.



(fig. 31, capilla Pinasco, fotografía V.N.)

Luis dirige la empresa hasta 1897, año en que fallece²⁶⁶. La capilla (fig. 31) que analizaremos está, precisamente, dedicada a su memoria.

Con este significado de *regeneración*, la rosa ha sido reproducida en innumerables ocasiones, formando parte del repertorio iconográfico funerario del siglo XIX y principios del XX.

²⁶⁵ Reginald Lloyd, *Impresiones de la República Argentina en el siglo XX*, op. cit., p. 667.

²⁶⁶ Luigi Pinasco, nacido en Lavagna el 1 de mayo de 1845, fue hijo de Giacomo y Rosa Castagnino. Fue presidente de la Sociedad Italiana “Unione e Benevolenza” en nueve oportunidades (años 1878, 1879, 1884, 1885, 1887, 1889, 18890, 1892 y 1894). Fue nombrado *Cavaliere della Corona d'Italia*.

Luego de ese año, su hermano Santiago toma el mando de la empresa, dedicándose también a numerosas actividades de orden público. Concejal de la ciudad de Rosario en 1898, intendente en tres oportunidades y diputado nacional en dos períodos, sus actividades en la esfera pública fueron diversas²⁶⁷. Enviado a Europa por la Legislatura de la provincia para negociar la Deuda Municipal, vicepresidente del Banco de la Provincia de Santa Fe a la vuelta de su viaje, este argentino hijo de italianos fue paradigma de una generación de hombres destacados que conformaron la élite rosarina, cuyas cualidades más relevantes fueron, el *éxito en los negocios*, que derivó en el desarrollo de considerables fortunas –el mito de *hacer la América* hecho realidad- acompañado al *ejercicio de la actividad política local*²⁶⁸.

En el año 1906, siendo intendente Santiago Pinasco, se inaugura la estatua de Garibaldi en el parque Independencia.²⁶⁹ En esa oportunidad, Santiago Pinasco declaraba: “Desde hoy, todas las naciones, todas las colectividades extranjeras, saben que en el Rosario de Santa Fe pueden perpetuar la memoria de sus sabios, sus héroes, sus libertadores y sus filántropos, de todos aquellos ilustres extintos que honren a la humanidad, a la justicia y a la ciencia y hayan hecho méritos para llegar a la posteridad sus nombres.”

“Vengan monumentos, venga la idea en el arte, porque esto embellece, purifica los sentimientos y levanta los corazones”.²⁷⁰

Santiago Pinasco pronuncia este discurso cuatro años después de finalizada la construcción del mausoleo familiar. Recordemos que en la esfera de la monumentalización privada, los valores individuales de la clase burguesa también se

El 26 de setiembre de 1897 muere en esta ciudad. Sus restos fueron depositados en forma temporaria en el panteón de la familia Frugoni, anteriormente analizado, hasta la construcción del panteón familiar. Este “préstamo” evidencia un cercano grado de amistad entre ambas familias.

(Datos extraídos del *Libro N° 1 de Matrícula de Socios de la Sociedad Italiana de Socorros Mutuos “Unione e Benevolenza”*)

²⁶⁷ Nacido en la ciudad de Rosario, y a diferencia de su hermano Luis, su actuación en la “Unione e Benevolenza” fue prácticamente nula.

²⁶⁸ Alicia Megías, *La formación de una elite de notables-dirigentes. Rosario, 1860-1890*, op. cit.

²⁶⁹ Hacia fines del siglo XIX y principios del XX, principalmente ante la necesidad de constituir la *identidad nacional*, en nuestro país se da un proceso de gran demanda de estatuaria pública, de perfil netamente propagandístico. La proliferación de monumentos conmemorativos, en la que se destacan las cualidades de los considerados *héroes nacionales*, se manifiesta principalmente en la ciudad de Buenos Aires. Este fenómeno se intensifica con el advenimiento del Centenario. Por otra parte, las comunidades extranjeras –principalmente la comunidad francesa, la italiana y la española-, en su afán de evidenciar los aportes a esta joven nación, también erigen monumentos. La hermandad entre pueblos y la puesta en valor de los propios héroes de su país de origen, serán los tópicos más frecuentes. En la ciudad de Rosario, este proceso también se percibe, aunque con menos intensidad. La erección de la estatua de Garibaldi fue llevada a cabo gracias a la gestión de la comunidad italiana de esta ciudad.

vuelven ejemplares. Creo que aquí hay ciertas “resonancias” que marcan un horizonte común entre *monumentalización pública*, y *monumentalización privada*. “Perpetuar la memoria de (...) los ilustres extintos”, otorgándoles un sentido de ejemplaridad, es un objetivo compartido.

Veintisiete años después, la imagen de esta capilla es la utilizada por la *firma Fontana, Scarabelli y Cía* para publicitar los trabajos de esta empresa.²⁷¹ Indudablemente, la elección de este panteón nos habla de una imagen representativa de la necrópolis, fuertemente arraigada en el imaginario social (lám. 9).



(fig. 32, capilla Pinasco, escultura fachada, fotografía V.N.)

Su arquitectura presenta un inconfundible carácter clasicista. La escultura, cuidadosamente integrada a la arquitectura, evidencia un gran dominio del oficio, particularmente en la figura de la mujer. Recostada en la fachada de la tumba, la viuda (fig. 32) se presenta con un ramo de flores olvidado sobre el regazo, evidenciando una actitud de abandono. En el ramo de flores no faltan rosas,

²⁷⁰ Diario *La Capital*, Martes 12 de Junio de 1906, p. 8.

²⁷¹ En diversos números de la Revista *El constructor rosarino*, revista editada por el Órgano oficial de la Sociedad de Ingenieros, arquitectos, y afines, del año 1927, esta publicidad ocupa media página.

amapolas ni crisantemos²⁷². En el tratamiento de esta figura, vemos un gesto *simbolista* del escultor, ya que si bien el vínculo con la *realidad* no se ha perdido, se complejizan y amplían los posibles significados de la figura femenina. Esta figura contrasta con la severidad del busto de Pinasco, figura emblemática de la comitencia burguesa de Fontana en esta ciudad.



(fig. 33, coronamiento del mausoleo Pinasco, fotografía V.N.)

El busto de Pinasco (fig. 33), de tono realista, se encuentra enmarcado en un tímpano semicircular que remata el pórtico. Este recurso, cuyo antecedente podemos ver en la tumba Benvenuto, consolida lo que a partir de ese momento puede ser considerada una *tipología* en la arquitectura funeraria de Fontana, consistente en la utilización de un pórtico coronado por un arco semicircular, donde se coloca el busto del difunto, a pesar de presentar ciertas variaciones en cada uno de los casos en que es utilizado. En nuestro caso, columnas de fuste liso y capitel compuesto sostienen el arco, siendo aquellas una especie de estilización de carácter modernista del orden compuesto de proveniencia clásica.

²⁷² Ver *Tumba Bussaglia*.

Un ángel *custodio del Paraíso cerrado* (fig. 33), de carácter combativo – posee la espada, símbolo del triunfo del bien sobre el mal- corona el mausoleo²⁷³. Apoyando una de sus manos sobre un féretro²⁷⁴ de importantes dimensiones, y sosteniendo con la otra mano la espada, este ángel custodia la tumba. Sin embargo, sus formas femeninas, gráciles y curvas, evidencian nuevamente el espíritu Liberty que impregna este conjunto. La sinuosidad del cuerpo, la adherencia de los paños, la curvatura de sus alas, presenta una plasticidad que nos conduce al motivo warburguiano de la ninfa. Una plasticidad que, además, plantea un fuerte contraste con la severidad de la arquitectura²⁷⁵.

Es esta una obra en la que la *integración* de las artes es idea rectora. La arquitectura, la escultura de bulto, los magníficos relieves de las puertas, la ornamentación, todo elemento participante está concebido en función de una totalidad, cobrando sentido sólo en su visión de conjunto.

Monumento Salvá

Sobre un gran pedestal, un baldaquino cobija un busto del difunto (fig. 34). Ubicado en una calle transversal, a escasos metros de la vía principal, y próximo a las tumbas Costa y Pinasco, esta tumba de carácter claramente conmemorativo sitúa al difunto dentro de la galería de “prohombres rosarinos”.

Un busto de carácter realista retrata a Melquiades Salvá (fig. 35). La viuda dedica esta tumba a la memoria de su marido, obra en la que también participan “sus amigos”, como reza en un epitafio. Construida en diciembre del año 1900 por Luigi Fontana, esta tumba será reformada en 1937 por el arquitecto Cautero, continuador junto con Scarabelli del taller de nuestro artista.

²⁷³ El ángel custodio nos lleva nuevamente al episodio del *Génesis*, donde luego de haber sido expulsados del Paraíso Adán y Eva, por el pecado cometido, un querubín con espada de fuego es colocado por Dios para custodiar el camino que conduce al árbol de la vida. La narración que sigue a la expulsión será, precisamente, la muerte de Abel en manos de su hermano Caín, tema que nos conduce a la tumba Frugoni.

²⁷⁴ El féretro es un motivo inédito en la obra de Fontana. En Milán, Gaetano Moretti, arquitecto y profesor de la Academia Brera, autor de numerosas obras funerarias en el *Cimitero Monumentale*, lo tomó como un motivo recurrente en sus obras.

²⁷⁵ Este ángel recuerda el mismo motivo representado en la tumba Cisnetto-Olivera, en el cementerio de la Recoleta de la ciudad de Buenos Aires (lám 10). Obra posterior a la tumba Pinasco, con más de una década de diferencia entre ambas, la tumba Cisnetto presenta en su pórtico un magnífico ángel custodio, al que le imprime más movimiento. Nuestro artista logra especialmente el movimiento por las pañerías, y también por las alas. Una de ellas está plegada sobre su espalda, y la otra se encuentra colocada en posición horizontal, contrariando toda posible representación tradicional de esta figura.

El diseño se caracteriza por un juego de formas simples, con escasa ornamentación. Un cupulín rematado por una cruz, apoyado sobre una forma cúbica, constituye este dosel, el cual es sostenido por cuatro columnillas. Una casi absoluta monocromía prevalece en este conjunto revestido en granito gris, sólo interrumpido por el blanco mármoleo del busto del difunto.

El modelo de tumba con baldaquino tuvo una gran difusión en la Europa de la segunda mitad del siglo XIX. El *Albert Memorial*²⁷⁶ de la ciudad de Londres consolidó esta tipología, presentando un planteo monumental en sus dimensiones y diseño.



(fig. 34, monumento Salvá, fotografía V.N.)

Con un manifiesto sentido *retrospectivo*, esta tumba propone al visitante el reconocimiento de un ciudadano cuyas acciones en el ámbito de lo público fueron consideradas modelo para las nuevas generaciones. Melquiades Salvá, magistrado de

²⁷⁶ El *Albert Memorial*, del año 1872, fue erigido por la reina Victoria en memoria de su esposo, presentando la forma de un imponente baldaquino neogótico, bajo cuyo dosel se sitúa una escultura

extensa trayectoria en el ámbito local y provincial,²⁷⁷ formó parte de esta selecta élite, alcanzando el prestigio a través de una reconocida actividad profesional.

También su viuda, Celestina Echague de Salvá, tuvo una presencia notable en el ámbito institucional local. Fue una de las fundadoras de la *Sociedad de Misericordia Asilos Maternales*, institución creada en 1893, en la que también participó su hija Isabel Salvá de Molina. Esta institución tuvo como objetivo principal el proveer de recursos a la niñez desprotegida²⁷⁸. Recordemos que en esta época las Sociedades de Beneficencia fueron una importante vía de canalización de la caridad privada. Propiciadas por la clase dirigente, fue el género femenino el encargado de fundar, presidir y administrar tales instituciones.



(fig. 35, monumento Salvá, busto, fotografía V.N.)

Capilla Semino

Es esta una obra grandilocuente (fig. 36), perteneciente a una de las familias más poderosas del medio local. Los Semino, familia de origen italiano, fundaron la primera planta harinera de la provincia, continuando con esta actividad por seis generaciones. Marcelino Semino, fundador en esta ciudad del molino *La Estrella* en

que evoca al rey Alberto. De imponentes dimensiones, este conjunto se halla sobreelevado, accediéndose a él a través de una gran escalinata.

²⁷⁷ Abogado nacido en Santa Fe en 1828, muerto en 1896. Fue concejal en 1863, convencional para la reforma de la Constitución promulgada ese año; fue en 1864 juez de primera instancia, en 1876 fue Ministro de Gobierno, fue también fiscal de Estado en Entre Ríos y presidió la Cámara de justicia de esa provincia. En 1890 presidió la convención reformadora de la Constitución, y en 1891 fue asesor municipal de Rosario. Presidió el Partido Liberal. (Diego Abad de Santillán, *Gran Enciclopedia de la Provincia de Santa Fe*, Buenos Aires, Ed. Ediar, 1967)

el año 1865, era originario de Génova. Instalado en Rosario, con el transcurrir de los años acumuló una considerable fortuna.²⁷⁹ A la muerte temprana de Miguel, uno de sus hijos, Marcelino encargó la construcción de este mausoleo familiar.²⁸⁰



(fig. 36, capilla Semino, fotografía V.N.)

Aún desconociendo la fecha de construcción²⁸¹, debemos situarla antes de 1903, año en que Marcelino fallece. Nos inclinamos a pensar que fue realizada en forma casi simultánea con la capilla Pinasco. Ubicada sobre la vía principal de la necrópolis, en la intersección con la calle transversal N° 7, y frente a la capilla Pinasco, ofrece un interesante contrapunto con ella.

²⁷⁸ Juan Alvarez, *Historia de Rosario (1689-1939)*, op. cit., p. 424.

²⁷⁹ Marcelino Semino fue paulatinamente delegando la dirección de la empresa familiar en sus hijos. Carlos, el mayor, la dirigió hasta 1904, año de su muerte, habiendo sido miembro de la Cámara de Comercio e importante colaborador en instituciones de beneficencia. Su hermano Juan se hizo cargo de la empresa, instalando además un molino en Carcarañá, silos y una fábrica de derivados de la harina y cremería. (Sebastián Alonso y Margarita Guspi Terán, *Historia genealógica de las primeras familias italianas de Rosario*, op. cit.)

²⁸⁰ *Ibid.*

²⁸¹ El Archivo del Cementerio de *El Salvador* carece de la correspondiente carpeta técnica.

Esta obra se desarrolla en altura, presentándose como una yuxtaposición de formas geométricas, con un coronamiento en forma de torre, dándole un aspecto de fortaleza. Sobre ella, una lámpara encendida, realizada en bronce, reemplaza la característica cruz que suele coronar muchas de las obras de Luigi Fontana.



(fig. 37, capilla Semino, detalle coronamiento del pórtico, fotografía V.N.)

Diversos elementos ornamentales en bronce hacen alusión a formas simbólicas de tradición cristiana. La cruz es acompañada con un ramo de palmas, como símbolo de la victoria del cristianismo. El Crismón, emblema de Cristo, las letras *Alfa* y *Omega*, Dios como principio y fin de todo, también se cuentan en la trama ornamental de la fachada. La clepsidra alada, símbolo de origen no cristiano, que tuvo amplia difusión en la iconografía funeraria decimonónica tanto en Europa como en América, también es incluida aquí. Esta antigua alegoría del tiempo que fluye con rapidez, no obstante tuvo mayor vigencia en el medio local en las décadas anteriores, desapareciendo en forma definitiva en el curso del siglo siguiente.

En su arquitectura percibimos una serie de recursos que nos recuerdan obras anteriores, como las columnas empotradas en los ángulos, las bandas horizontales y el uso de dos tonos diferentes de piedra. El pórtico está constituido por un dintel recto sostenido por dos columnas, las que presentan su fuste acanalado y un exquisito capitel, en el que puede apreciarse el diseño de una media rueda dentada, símbolo que alude a la *industria*. Este pórtico es coronado en su clave por un busto del fundador del tronco familiar en América (fig. 37). Un sutil rebaje en la losa por detrás de esta escultura, de forma curva, insinúa una forma de nicho que tiende a darle un soporte espacial a la imagen. En otros mausoleos, veremos cómo este recurso es resuelto en forma más explícita, a través de la incorporación de un nicho,

que contiene y destaca el retrato de los nuevos *pater familias* en el medio local. Basta recordar las capillas Pinasco o Bettini como paradigmas de este tipo.²⁸²

Varias placas recordatorias pueden verse adosadas a los muros, todas ellas posteriores a la construcción del mausoleo. Conmemorando la actividad desarrollada por los descendientes de Marcelino Semino en la empresa familiar, estas placas no hacen más que reafirmar una vez más las virtudes de la élite –trabajo, progreso, riqueza–, virtudes siempre ejercidas por la rama masculina de la familia.²⁸³ No obstante, el rol público que le cabía entonces a las mujeres –la beneficencia– es también puesto de relieve en este mausoleo. Josefa Ariola de Semino, esposa de Carlos Semino, fue presidenta de la *Sociedad Protectora de la Infancia Desvalida*. Con el ejercicio de una actividad de bien público, añadió a su familia política el brillo de una tarea entonces reconocida.

Monumento Muzzio

Esta tumba se halla situada en una zona jerarquizada por su proximidad al pórtico de ingreso. Contigua a la capilla Rouillón, esta tumba sin embargo presenta un diseño más sencillo (fig. 38). Sobre un basamento en forma de un prisma rectangular, a la manera de una mesa de altar, se eleva una cruz de enormes dimensiones. Integramente recubierto en el granito gris martellinado característico de las obras de este período, esta obra presenta algunos detalles de ornamentación realizados en bronce.

La presencia de formas circulares y romboidales que conforman el diseño geométrico de la cruz plantea ya una clara tendencia de nuestro artista hacia el modernismo. En una fecha que podemos considerar aún temprana, como es el año 1901, Fontana presenta un diseño que de alguna forma contiene el germen de lo que pocos años después desarrollará en otras obras de su autoría, donde se advierte ese fuerte nexo artístico con el arte lombardo del cambio de siglo.

En el plano adjunto a la *Memoria Descriptiva* se percibe la presencia de una escultura femenina que finalmente no fue realizada en la obra definitiva (fig. 43).

²⁸² El panteón Benvenuto, primer ejemplo en desarrollar esta tipología, aún no resuelve muy felizmente el problema del espacio para el retrato, ya que éste se encuentra por delante de un muro plano.

²⁸³ La empresa Molino Carcarañá le rinde homenaje a Juan Semino, fallecido en el año 1934, mediante una placa recordatoria. El rostro del difunto aparece inscripto en un clipeo circular, por debajo de él dos trabajadores se estrechan la mano. Este relieve fue realizado por D. Palau, escultor rosarino quien se inició en el taller de Fontana y Scarabelli.

Desconocemos el motivo por el cual no se realizó, no sabemos si esto fue originado por una causa de orden estético o de orden presupuestario. Sin embargo, es pertinente hacer algunos comentarios sobre ella, porque observamos una iconografía coincidente con otras obras de nuestro artista, como es el protagonismo de la figura femenina.



(fig. 38, monumento Muzzio, fotografía V.N.)

Una joven, sentada sobre la tumba, dirige la mirada hacia la cruz (lám. 11). En este ejemplo advertimos nuevamente algunos rasgos de una estética *liberty* que comienza a ganar terreno, donde la mujer adquiere una particular relevancia, como figura que concentra en sí una pluralidad de significados. El *dolor* por la pérdida del ser querido, el *recuerdo* en su presencia ante la tumba y el *homenaje a los difuntos*, todos estos temas se entretajan en torno a la figura femenina.

En nuestro caso, la presencia de la cruz propone una interpretación de contenido cristiano en la que la esperanza en la vida ultraterrena es uno de los puntales de la fe.

La tumba fue realizada por encargo de Angel Muzzio, inmigrante de origen piamontés instalado en sus primeros años en la ciudad de Buenos Aires. Aprovechando las rutas fluviales del Paraná, este italiano se dedicó al comercio, importando y exportando mercaderías de procedencias diversas. Años más tarde, y ya instalado en la ciudad de Rosario, fundó un negocio que con el correr de los años fue uno de los más importantes del rubro.²⁸⁴ Este inmigrante, llegado a Rosario a mediados del siglo XIX, formó parte de lo que podría considerarse una primera “oleada” de italianos que se instala en el medio local, y que se dedica a la actividad comercial y fluvial de transporte de mercaderías, logrando en pocas décadas una gran expansión de sus negocios aunada a una sólida posición social. Asimismo, tuvo una activa participación en la vida de la comunidad inmigrante en esta ciudad, habiendo participado de la creación de la Sociedad Italiana “Unione e Benevolenza”, en abril de 1861.²⁸⁵

Monumento Tiscornia

Personalidades relevantes de la vida social, política y económica de entonces fueron inhumados en los espacios estratégicos de esta necrópolis. La tumba de Pedro Tiscornia (fig. 39), a pocos metros del pórtico de acceso, sobre la calle transversal, no obstante presenta una sencillez en su propuesta, que contrasta con el lujo y el despliegue ornamental de otros mausoleos.

²⁸⁴ Hacia 1910, nuestro viajero inglés decía lo siguiente respecto de la firma Angel Muzzio e Hijos: “El gran éxito alcanzado en el viaje que el finado, Sr. Angel Muzzio, hizo por el río Paraná en un pequeño bote de vela, condujo a la fundación del floreciente negocio que ahora existe en Rosario, bajo el rubro de A. Muzzio e Hijos. El finado Sr. Angel Muzzio era natural de Susa (Italia), vino a la Argentina en 1849, y abrió una pequeña herrería en Buenos Aires. En 1858 fletó un barco de vela y trajo a Rosario un cargamento de carbón de Cardiff, hierro y maderas. Un barco de guerra brasileño que remontaba el río Paraná, le compró el carbón y no tuvo dificultad en vender en seguida el hierro y la madera. Todo este negocio lo hizo en el transcurso de unos pocos días, y el iniciador de esta empresa quedó tan satisfecho con el resultado financiero y tan seguro de la prosperidad futura del puerto, que cuando volvió a Buenos Aires, compró los géneros necesarios y se volvió inmediatamente a Rosario, para establecer permanentemente su comercio en la ciudad. Abrió un pequeño almacén al por menor en la calle de Córdoba, en el que vendía sobre todo maderas, artículos de hierro y sal. Sucedió lo que él había imaginado, el negocio creció rápidamente. (...) Sus intereses se extendieron aún más con la apertura de un nuevo departamento para maquinaria industrial y agrícola. (...) Traen maderas de Estados Unidos, Córdoba, Santa Fe y Chaco, para poder abastecer la demanda que tiene para artículos de ferretería, la casa importa de Inglaterra, hierro ondulado en grandes cantidades, y de Bélgica, muchas barras y lingotes, vigas y planchas de hierro. Tiene toda clase de artículos esmaltados en sus almacenes importados de Europa y Norte América, y especializa en la importación de herramientas inglesas y americanas. La casa fabrica en sus propios edificios muchos km de cercas de alambre, e importa toda clase de maquinaria industrial y agrícola.” (R. Lloyd, *Impresiones de la República Argentina en el siglo XX*, op. cit., pp 666-667).

²⁸⁵ Angel Muzzio fue socio fundador. (Libro de Actas N° 1 1861-78 “Verballi delle sedute del Consiglio Direttivo”, S. I. de M.S. “Unione e Benevolenza”)

Pedro Antonio Tiscornia, su comitente, encarga a Fontana la realización de esta tumba, la que se construye en el año 1903. Este inmigrante de origen ligur, nacido en Chiavari en 1829, ejemplifica nuevamente este primer grupo de inmigrantes visionarios, de fuerte participación en la vida económica y social local. Fue miembro de la *Comisión de Obras Públicas* de la Corporación Municipal de Rosario, la que buscó estimular el crecimiento y la concreción de obras para la ciudad. Fue además miembro del Concejo Deliberante en 1875, y tres años después fue nombrado Presidente del Consejo Ejecutor. Y, como inmigrante deseoso de consolidar su posición de prestigio también entre sus compatriotas, fue miembro de la Comisión Directiva de la Asociación “Unione e Benevolenza”²⁸⁶, siendo también su presidente durante más de un período. Participó en la realización del Hospital Italiano Garibaldi, y fue además miembro de la Comisión Pro Monumento a Garibaldi. En el año 1892, fue condecorado con la Cruz de Caballero de la Corona de Italia.



(fig. 39, monumento Tiscornia, fotografía V.N.)

²⁸⁶ Libro de Actas N° 1 1861-1878 “Verbali delle sedute del Consiglio Direttivo”, S. I. de S. M. Unione e Benevolenza.

Tuvo diversos emprendimientos de tipo económico, entre los cuales se cuentan la creación de la Sociedad Molinera Marcos Juárez, en el año 1896. En 1889 fundó la sociedad “Compañía de Tramways del oeste” junto con Esteban Tiscornia. En la ciudad de Rosario fundó la fábrica de velas y jabones “La Rosario”. Además poseía una estancia llamada Santa Cecilia, donde en 1887 emprendió la tarea de colonizar la zona, en la actual ciudad de Marcos Juárez.²⁸⁷

La tumba, de diseño muy austero, plantea un juego de rectas y curvas. Se halla revestida en un mármol gris martellinado. Una cruz enlazada con una guirnalda de amapolas y crisantemos, guardas de formas vegetales, y una lámpara encendida, son los pocos elementos realizados en bronce que ornamentan esta tumba.

Monumento José Arijón

De manera casi simultánea con la anterior, Fontana realiza una tumba para la familia de José Arijón (fig. 40). Presentando un modelo similar, esta construcción plantea un diseño simple. Este monumento se encuentra emplazado en la vía principal de la necrópolis, contrastando con los imponentes mausoleos que lo flanquean –las capillas Pinasco y Meliton de Ibarlucea-.²⁸⁸

Revestida en granito gris martellinado, esta tumba es coronada por una gran cruz. El motivo también aparece en rítmica repetición, en diversas guardas que ornamentan el conjunto.

Se destaca, además, un relieve en bronce, sin firma, -desconocemos el taller donde se realizó- al menos dos décadas posterior a la construcción de la tumba. Dedicado a la memoria de José Arijón, muerto en el año 1923, este inmigrante es recordado por “sus amigos” como un “noble patriota y filántropo”, expresando el epitafio una vez más la actitud autoconmemorativa de la clase burguesa y la vigencia de ciertos valores, que se refuerzan con las imágenes que acompañan el texto.

En una suma de elementos alegórico-simbólicos, en este relieve coexisten el retrato del difunto en la consagrada forma de clipeo oval, enmarcado por una corona de laureles, con figuras alegóricas a su alrededor: el *trabajo* -hombres arrastrando una carreta-, el *Progreso* -la rueda dentada-, la *Ciencia* -un hombre con un libro abierto- y la *veneración* al difunto. En un plano lejano, la inclusión de unos barcos

²⁸⁷ Datos extraídos de Sebastián Alonso y Margarita Guspi Terán, *Historia Genealógica de las primeras familias italianas de Rosario. Siglo XVIII y siglo XIX hasta 1870*. op. cit.

que navegan en el horizonte y la vista desde el río de la catedral de Rosario con su enorme cúpula, emblema de la ciudad, aluden a su apogeo y a la función del río como vía de tránsito e intercambio comercial. Más aún, esto refiere a la propia trayectoria de este inmigrante, cuya fortuna se debió también a la actividad portuaria.



(fig. 40, monumento José Arijón, fotografía V.N.)

José Arijón, nacido en 1852, llegó a estas tierras en el año 1866. Natural de Galicia, este inmigrante en sus primeros años trabajó en la empresa de su hermano Manuel Arijón, dedicada principalmente a la exportación de alfalfa, para luego asociarse con él. Años más tarde se separa, desarrollando a partir de entonces este negocio en forma individual.²⁸⁹

Poseedor de grandes extensiones de tierra en Rosario y sus adyacencias, su fortuna se desarrolló sobre la base del negocio inmobiliario, a lo que sumó la

²⁸⁸ El costo total del mausoleo de José Arijón fue de \$ 10.589, cifra que contrasta con los \$ 28.000 del panteón de Luis Pinasco. No obstante, el precio de los terrenos fue el mismo.

²⁸⁹ Oportunamente analizaremos el mausoleo de Manuel Arijón, situado también en la calle principal, aproximadamente a unos 50 metros de la tumba de su hermano José.

adquisición de un embarcadero al sur de la ciudad, destinado al uso de la actividad comercial exportadora e importadora de entonces.²⁹⁰

Hacia el año 1910, José Arijón era considerado “uno de los más grandes propietarios de la ciudad”.²⁹¹ El relato de Lloyd lo describe como un inmigrante que en pocos años logró un crecimiento económico vertiginoso, alcanzando el tan ansiado ascenso social. Fue “Concejal Municipal, miembro de la Junta del Banco Constructor Santafesino, Presidente de varias sociedades españolas locales y miembro de las Juntas de Administración de numerosas compañías industriales y agrícolas.”²⁹² La presencia notoria en la vida pública de la ciudad, cualidad clave de la nueva élite rosarina, define un rasgo importante en la vida de este inmigrante.

Capilla González



(fig. 41, capilla González, fotografía V.N.)

²⁹⁰ Recordemos que sólo a partir del año 1902 el puerto de Rosario se unificó, superando las dificultades que hasta ese momento se dieron como consecuencia de la existencia de una docena de diferentes instalaciones de embarque, con sus tarifas y características propias. Uno de estos embarcaderos fue, precisamente, de José Arijón. (Eduardo Hourcade, “Rosario, ciudad-puerto en el siglo XIX”, en *La Historia de Rosario. Economía y Sociedad*, Rosario, Homo Sapiens Ediciones, 2001.)

²⁹¹ Dentro del negocio inmobiliario de entonces, la posesión y explotación de viviendas colectivas –el clásico *conventillo*– que albergaba a cientos de inmigrantes en condiciones de hacinamiento y malas condiciones sanitarias, fue un negocio muy “rentable”. Ejercido por no pocos miembros de la elite, paradójicamente algunos de ellos también de origen inmigrante, no faltaban apellidos como los Semino, Castagnino, Pinasco, Recagno, Grandoli, y otros, dentro de los propietarios. El conventillo del español José Arijón, llamado “los 400 cuartos”, fue tristemente célebre por las condiciones precarias que presentaba, albergando a 370 personas en 95 habitaciones. (Rafael Oscar Ielpi, *Vida cotidiana. Rosario 1900-1930*, Rosario, Ed. La Capital)

La capilla de la familia González –perteneciente en la actualidad a la familia Elizalde-, de planta cuadrangular, está revestida exteriormente de granito martellinado (fig. 41).



(fig. 42, capilla González, fotografía V.N.)

Esta obra puede aún inscribirse dentro de la línea de los *revivals*. De reminiscencias egipcias y desprovista casi totalmente de cualquier tipo de moldura en su exterior, salvo la curvatura de la gola, sus muros presentan una superficie despojada, con rebajes en sus cuatro ángulos.

La caja muraria contrasta con la puerta de ingreso (fig. 42), donde parece aflorar la fantasía y creatividad de nuestro artista. Sobre una superficie de vidrio transparente, un fluir de hojas, tallos y flores en bronce fundido que se entrelazan, forman un diseño de exquisita calidad. En la parte inferior, amapolas y azucenas, en ritmo ascensional, se elevan hacia un árbol de la vida²⁹³ que se desarrolla en la parte

²⁹² Reginald Lloyd, *Impresiones de la República Argentina en el siglo XX*, op. cit., p. 635.

²⁹³ El árbol, símbolo común a diversas culturas, presenta una pluralidad de significados. No obstante, prevalecen las nociones de *eje del mundo* y de vinculación de los tres planos concebibles por el hombre. Su forma vertical lo transforma en eje, estableciendo a su vez una relación entre los tres mundos –el submundo, a nivel de la raíz, el mundo terrenal, a nivel del tronco, y el mundo celeste, hacia donde se dirigen sus ramas–.

superior de la puerta. Este árbol se extiende en forma de cruz, estableciéndose correspondencias simbólicas entre ambos²⁹⁴. Sobre la puerta, el dintel presenta una hilera de siete estrellas²⁹⁵. A los lados de la puerta, dos lámparas enmarcan el pórtico, de las cuales emergen formas vegetales.

Es importante señalar los nuevos aportes presentados en esta obra. Con un inconfundible sello *art nouveau* en su pórtico de ingreso, la caja muraria sin embargo aún permanece atada a la vertiente historicista del siglo precedente.

Capilla Maini

Este mausoleo, del año 1907, de líneas severas, plantea una visión ecléctica de impronta neoegipcia; no obstante da también lugar a una gradual incorporación de la sensibilidad modernista. Un cuerpo prismático en forma de pirámide truncada, con muros lisos en sus lados, presenta un pórtico con arco de medio punto en su fachada principal (fig. 43).

Las columnillas que sostienen el pesado arco del pórtico llaman inmediatamente la atención de quien observa su fachada. Estas presentan la porción superior del fuste en forma visible, no obstante la parte inferior parece “insertarse” en una forma prismática con molduras diversas. Las columnas truncadas reaparecerán en otros ejemplos, como en el mausoleo Manin. Podemos considerar la capilla Pesoa como el antecedente de este motivo en tanto plantea una explícita alteración de las proporciones de sus columnillas. En una suerte de reinterpretación

En esta noción de árbol como eje del mundo está implícita la idea de ordenamiento de la existencia visible alrededor suyo, noción que conduce a la de *árbol de la vida*, cuya plasmación visual podemos recordar en tiempos muy tempranos de la historia, en la iconografía mesopotámica.

El arte cristiano desarrollará este tema en diversos momentos, como por ejemplo en el arte románico, apareciendo nuevamente este tema en épocas posteriores, donde surgirá la identificación de árbol de la vida con la de la cruz de Cristo. Federico Revilla, en su *Diccionario de Iconografía y Simbología*, presenta la *Crucifixión* de Massaccio en el Políptico de Pisa como un ejemplo de este tipo. (Federico Revilla, *Diccionario de Iconografía y Simbología*, op. cit.)

²⁹⁴ Existe una identificación del árbol de la vida con la cruz de Cristo y la idea de la Redención que, en la iconografía cristiana, ha llevado en numerosos casos a representar la cruz bajo la forma de árbol de la vida. (Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Colombia, Editorial Labor, 1994).

²⁹⁵ La estrella con su pluralidad de significados, ha sido reconocida por diferentes culturas como sede de seres superiores, y por ende, símbolo de lo espiritual, lo que supera la esfera humana. También puede simbolizar las almas de los difuntos. El cristianismo la ha incorporado como símbolo mariano, a partir de la Edad Media.

El número siete es símbolo de la totalidad y la perfección, también del acabamiento de un ciclo. Recordemos este número en planos de la existencia y en diversas entidades simbólicas: los siete planetas, los días de la semana, las notas musicales, los órdenes angélicos, los grados celestiales, las virtudes. (Federico Revilla, *Diccionario de Iconografía y Simbología*, op. cit.).

de los órdenes clásicos, se mantienen los elementos básicos constitutivos (capitel, fuste, base), pero se modifica cada uno de ellos, llevándolos a límites impensados. Esta actitud del artista de indagar acerca de la propia tradición, sin negarla, pero sin caer en una aceptación sumisa de ella, se irá acrecentando con el tiempo.

El pórtico posee un arco ornamentado con un relieve de cruces y círculos. La puerta está realizada en hierro forjado.



(fig. 43, capilla Maini, fotografía V.N.)

El mausoleo, del año 1907, es construido por orden de Teresa Badano, viuda de José Maini. José Maini, oriundo del Piamonte, se instala en Rosario en 1856, dedicándose a la ebanistería y carpintería. Desempeñó cargo públicos en la Municipalidad de Rosario, como concejal y presidente. Fue también miembro de la Comisión Edilicia y de Higiene de esta ciudad. Falleció en 1890²⁹⁶.

Finalmente, es posible que estas siete estrellas refieran a la visión de Juan en el *Apocalipsis* (Ap. 1, 16), en la que Cristo sostiene siete estrellas en su mano, en alusión a las siete Iglesias. (Jean Chevalier, *Diccionario de los Símbolos*, op. cit.)

²⁹⁶ Sebastián Alonso y Margarita Guspi Terán, *Historia genealógica de las primeras familias italianas de Rosario*, op. cit.

Capilla Murphy

Esta capilla presenta algunas analogías formales con la capilla de la familia Baglietto. Construida en el año 1907 por encargo de Eduardo Murphy (fig. 44), es dedicada a la memoria de su tío.



(fig. 44, capilla Murphy, fotografía V.N.)

De planta cuadrangular y cubierta por una bóveda de cuatro plementos, culmina con una cruz de considerables dimensiones.

La verticalidad de la capilla se ve contrarrestada por un juego de horizontales marcadas no sólo en los muros, sino también en la cubierta. El mármol en dos tonos diferentes, blanco y gris, se presenta bajo la forma de bandas, las que cubren todo el exterior de dicha capilla. Un motivo que aparece con una cierta insistencia en las dos primeras décadas de la obra de Fontana, y que evidencia una fuerte ligazón con la estética del *Cimitero Monumentale*, referente indiscutido a lo largo de su producción.

Es esta una arquitectura luminosa, de superficies pulidas. La geometría del prisma, de líneas rectas, se ve contrarrestada por la portada que plantea un diseño novedoso en la obra de nuestro artista. A manera de formas ondulantes, modeladas,

este “tímpano” de espíritu modernista, presenta en su interior un retrato del difunto en relieve. La portada está realizada en mármol blanco, cuyo diseño fluido contrasta con la contundencia y geometría de la caja muraria.

Esta obra marca un rumbo diferente, a partir del cual nuestro artista abandonará definitivamente la tipología de la capilla con pórtico en arco de medio punto y retrato del difunto en su tímpano, para instalar en el gusto local nuevas formas imbuidas de una nueva sensibilidad.

Capilla Carreras

No tenemos datos certeros acerca de la fecha de construcción de esta capilla²⁹⁷, no obstante podemos situarla promediando la primera década del novecientos (fig. 45). De sólida construcción, esta tumba presenta un espíritu *art nouveau*. La magnífica ornamentación en bronce en su pórtico de ingreso evidencia un perfecto dominio de nuestro artista en la técnica de la cera perdida, a la par de una composición muy cuidada.

Un pesado arco carpanel corona la fachada. Sobre el arco, un relieve que sigue la curvatura del mismo presenta una banda con una rítmica secuencia de cruces griegas. Una cruz de mayores proporciones, con el rostro de Cristo²⁹⁸ en la intersección de ambos brazos, aparece inscrita por debajo del arco. El sólido arquivitrabe que rodea el edificio, es interrumpido a la altura del pórtico de ingreso por dos formas macizas –que evocan la forma de la columna estípite- sobre cuyos “capiteles” se presentan dos relieves en bronce con el rostro de dos querubines. La puerta de ingreso, realizada en bronce fundido, presenta un conjunto de ángeles

²⁹⁷ El archivo de la necrópolis de *El Salvador* no posee la carpeta técnica correspondiente.

²⁹⁸ Desde los primeros tiempos del cristianismo, fue necesario crear un tipo iconográfico del rostro de Cristo, acorde con la doctrina de la Iglesia. Fueron algunas imágenes –clasificadas en *aquerópicas*, es decir las no hechas por la mano del hombre y obtenidas por impresión del rostro, y las llamadas *querópicas*, o realizadas por un escultor o pintor- los supuestos “retratos” de Cristo, que sirvieron como punto de partida de este sorprendente desarrollo iconográfico, a lo que se sumó el aporte de algunas tipologías de la antigüedad clásica (por ejemplo *el moscóforo*)

Los rostros de Cristo de los primeros siglos del arte cristiano fueron imberbes. De forma gradual, a partir del siglo IV el rostro imberbe fue reemplazado por el barbado, “porque expresaba mejor la majestad del Dios encarnado”.

El tipo ario fue adoptado en preferencia al semítico, en un proceso de idealización de la figura de Cristo, operada en la Edad Media. Este proceso se consolida en el Renacimiento con la incorporación del ideal de belleza griego, y es a partir de entonces que la imagen de Cristo se verá siempre asociada a la belleza exterior, como signo de la belleza interior. (Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, Tomo I, Vol. 2, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996).

niños, intercalando entre estas figuras algunos motivos vegetales como hojas y amapolas, cuyo diseño fluido parece “flotar” sobre la superficie de vidrio transparente.



(fig. 45, capilla Carreras, fotografía V.N.)

Sobre el lado derecho de la puerta, un grupo escultórico de importantes dimensiones, que nos recuerda en su disposición a la viuda de la tumba Pinasco, presenta el tema del *ángel de la consolación* (fig. 46). El ángel señala con su dedo el reino de los cielos, lugar próximo de encuentro con el difunto. La viuda dirige su mirada en dirección al más allá, intentando incorporarse. En su mano izquierda lleva una cruz –símbolo de la Fe que la sostiene en los momentos difíciles- y, en un efecto de gran ilusionismo, se sujeta con su mano derecha al marco de la puerta. El ángel la rodea por detrás, actuando de contención física y espiritual de la viuda. Este ángel, de formas femeninas, se presenta casi suspendido en el aire, mostrando una de sus alas desplegadas y sus pies levemente elevados del suelo. Un juego de oblicuas que confluye en los rostros de la viuda y el ángel, acentúa el dinamismo de esta obra.

En el ejemplo que nos ocupa se presenta el rostro de Cristo con los rasgos adoptados por el arte de Occidente a partir del siglo V y vigente hasta nuestros días: barba bífida, cabellera larga dividida en la



(fig. 46, capilla Carreras, detalle fachada, fotografía V.N.)

Una multiplicidad de símbolos cristianos –las letras Alfa y Omega, la cruz, el rostro de Cristo, los ángeles- a lo que suma la imagen de la viuda con la cruz, nos hacen pensar en ésta como una de las tumbas de Fontana de contenido más explícitamente doctrinal.

Capilla Manuel Arijón

Podemos afirmar que esta obra ha sido concebida íntegramente en el espíritu del *art nouveau*.

Recordemos que en arquitectura, el *art nouveau* se desarrolla en los últimos años del ochocientos y los primeros del novecientos. Dentro de sus planteos generales, el *art nouveau* propone una ruptura con el academicismo y el historicismo decimonónicos, incorporando materiales y técnicas de la revolución industrial, y adoptando un repertorio ornamental flexible, principalmente motivos florales. Este estilo muestra su fe en la modernidad y en el futuro.

En Italia toma la denominación de *liberty* o *floreale*.²⁹⁹ En consonancia con el desarrollo industrial operado hacia 1900, la ciudad de Milán se convierte en uno de los polos principales de desarrollo de este estilo. La exposición de artes aplicadas

coronilla por una raya, rostro ovalado.

realizada en la también industrializada Torino, en el año 1902, marcó un hito en la consagración del *liberty* en esta región.



(fig. 47, capilla Arijón, fotografía V.N.)

A las espléndidas obras arquitectónicas de la ciudad de Milán, se suma también otro importante repertorio en su área de influencia. Los lugares de veraneo de la burguesía industrial, como el lago Maggiore o el de Como, o pequeños poblados como Varese, fueron también escenario propicio para la expansión de este estilo. Recordemos que en Varese, lugar de origen de Fontana, hubo obras que hoy son consideradas emblemáticas, como el Hotel de Campo dei Fiori, de Giuseppe Sommaruga.³⁰⁰

Por otra parte, esta burguesía construyó sus mausoleos en el Cimitero Monumentale, impregnando a la necrópolis de un espíritu *liberty* único.³⁰¹

²⁹⁹ En obras anteriores, nos hemos referido a la escultura *liberty*.

³⁰⁰ Giuseppe Sommaruga (1869-1917) estudió arquitectura en la Academia de Brera. Reconocido como uno de los principales exponentes del estilo *liberty*, y contemporáneo de nuestro Fontana, este arquitecto realizó numerosas obras para la burguesía industrial milanesa, dentro de las cuales se destacan los *palazzi* y los mausoleos familiares. El *palazzo* Castiglioni, en Milán, es una obra paradigmática de este estilo.

³⁰¹ En el *Cimitero Monumentale* se encuentran obras de arquitectos *liberty* de renombre, como Giuseppe Sommaruga (panteón Moretti, panteón Sommaruga Biffi), Ulisse Stacchini (panteón Beaux,



(fig. 48, capilla Arijón, detalle guarda con amapolas, fotografía V.N.)

En nuestra necrópolis, la capilla de Manuel Arijón revela la incorporación de la estética modernista en el diseño arquitectónico mostrando, además, la plena aceptación de este estilo por parte de la nueva burguesía local.

Esta capilla reviste un carácter monumental (fig. 47). La arquitectura presenta un juego de formas geométricas puras, compactas, que se articulan entre sí, las que contrastan con un motivo vegetal en altorrelieve, consistente en una espesa guarda de amapolas³⁰² (fig. 48). Desarrollado a media altura de los muros exteriores, este motivo se repite en el coronamiento, en una guarda análoga, de donde emerge una cruz de gran porte.

Un basamento de textura rústica nos recuerda la preferencia por lo arcaico por parte de algunos arquitectos lombardos contemporáneos a Fontana. En la necrópolis de Milán hay numerosos ejemplos donde los arquitectos se valen del uso de la piedra muy texturada. Recordemos, además, que pocos años después, Fontana utilizará este recurso en su propio panteón, pero en esta oportunidad para todo el exterior.

Un pórtico de líneas severas -donde aparece un motivo de tres bandas paralelas, en forma vertical, que veremos años después en la capilla Echesortu- enmarca una puerta de diseño acorde al estilo predominante del mausoleo.

Este mausoleo presenta, por primera vez en la obra de nuestro artista, una suerte de contrapunto entre la bidimensionalidad de los muros y las zonas densamente ornamentadas –particularmente las bandas de amapolas- que operarían como una posible respuesta, por parte de nuestro artista, al siempre vigente problema de la articulación entre arquitectura y escultura.

Capilla Acetune Boggiano

En el marco de una arquitectura *liberty*, esta obra está constituida por formas geométricas que se vinculan entre sí (fig. 49). Sin embargo, la rigidez de este

panteón Pinardi) y diseñadores como Alessandro Mazzucotelli, famoso por sus puertas de hierro forjado (panteón Verga, panteón Marazzi Castiglioni).

³⁰² Ver el significado de las amapolas en Tumba Frugoni.

mausoleo es suavizada por las ondulantes líneas, que se presentan como un motivo recurrente, agrupadas en tres bandas en posición vertical, las que parecen “derramarse” sobre las sólidas formas prismáticas. Un juego de formas rígidas y ondulantes, único en la obra de nuestro Fontana. La verticalidad de estos ornamentos es equilibrada a través del uso de tres bandas horizontales, que circundan el edificio.

La *edicola Pinardi*³⁰³ del arquitecto Ulisse Stacchini, parece haber sido un referente clave de nuestro artista, al momento de diseñar este mausoleo.



(fig. 49, capilla Boggiano, fotografía V.N.)

El pórtico, recubierto de mármol negro, presenta como único ornamento dos coronas de laureles. Por encima, un relieve en bronce alude al tema de la muerte y resurrección de Cristo, estableciendo a través de la leyenda “El consuelo y la paz por el dolor y la cruz”, una analogía entre la muerte de Cristo y la del hombre.

El relieve presenta distintos niveles de profundidad, incorporando en un mismo espacio dos temas que por lo general se presentan separados: la *Crucifixión* y

³⁰³ Este panteón, del año 1903-05, se encuentra en el *Cimitero Monumentale* de Milán. Obra clave dentro del *liberty* milanés, presenta volúmenes “blandos”, que contrastan con la dureza de la piedra utilizada, el granito. (Ginex-Selvafolta, *Il Cimitero Monumentale di Milano*, op. cit.)

la *Aparición de Jesús a María Magdalena*.³⁰⁴ En un plano lejano, sobre el Gólgota, se observa la silueta de las tres cruces, Cristo y los dos ladrones crucificados con él. En un plano cercano, un grupo de mujeres llevan aromas para embalsamar a Jesús – María Magdalena, María madre de Santiago y María Salomé-, mientras, en un primerísimo plano, María Magdalena, arrodillada, de perfil, dirige sus brazos hacia la figura de Cristo, figura que está ausente en el espacio del cuadro, pero que es posible imaginar fuera de él, por la posición corporal que es adoptada por ella. Un recurso muy escenográfico, en el que el artista establece un juego entre la espacialidad del relieve y la del espectador.³⁰⁵

Amapolas en altorrelieve rodean a Magdalena, reemplazando otras formas de vegetación, habituales en las representaciones de este tema, en alusión al *huerto* donde estaba situado el sepulcro de Cristo.³⁰⁶ Podemos considerar la presencia de estas flores como un componente innovador en este tema, recordando además que este fue un motivo muy difundido en la obra de Fontana³⁰⁷.

Monumento Piñeiro

Esta tumba presenta un grupo escultórico realizado en bronce, con un basamento escalonado recubierto en mármol negro que organiza la escena en diversos niveles (fig. 50). En lo alto, una lámpara encendida rinde honor al difunto. Sobre un pedestal, un busto verista del difunto domina la composición. Por debajo de él y a la izquierda se sitúa una mujer con un ramo de flores en el regazo y a la derecha, la figura de un hombre con un instrumento de labranza.

³⁰⁴ La aparición de Jesús a María Magdalena es narrada en el Evangelio de *San Juan*, 20. Conocido en la iconografía cristiana bajo la frase latina *Noli me tangere*, este tema en la historia de las imágenes ha sido representado en las distintas épocas, observándose los primeros ejemplos en el arte medieval. De Giotto a Pontormo, de Tiziano a Maurice Denis, de Fra Angelico a Poussin, las variantes introducidas en torno a este *topos* han sido muchas, aunque todas ellas respetando algunos aspectos provenientes del relato bíblico. La importancia de la figura de la Magdalena en la tradición cristiana cobra en este relato nuevo significado, ya que fue ella la primera persona que vio a Jesús resucitado.

³⁰⁵ Si revisamos el tratamiento del tema *Noli me tangere* en la historia del arte, veremos que siempre aparece la figura de Cristo en escena al lado de María Magdalena, ya sea tratando de alejarla o estableciendo cierto contacto físico, como en el caso de la pintura homónima de Alonso Cano. En realidad, es el óleo de Savoldo sobre este tema el que por primera vez plantea la ausencia de Cristo en la obra, pero estableciendo un juego muy interesante entre los espacios, ya que la Magdalena dirige su mirada hacia el espectador como si allí se situara Cristo, siendo además intensamente iluminado su rostro por una luz “sobrenatural” que proviene precisamente de ese lugar.

³⁰⁶ *Juan*, 19, 41-42.

³⁰⁷ En esta aparente libertad del artista de introducir las flores en este tema, pudo influir el tema de la *Asunción de la Virgen* –tema que presenta muchas analogías con la Ascensión de Cristo- cuando María es elevada en cuerpo por ángeles al cielo, dejando en su tumba, en lugar de su cuerpo, lirios y

El *homenaje a los difuntos*, encarnado en la figura de la viuda que medita frente a la tumba de su esposo, nos trae a la memoria la siempre vigente presencia femenina en el arte funerario de entonces. Esta imagen expresa y sintetiza el ideal simbolista, donde la dimensión del misterio, de la sensualidad y de la belleza se entretajan. Las rosas y crisantemos, sostenidos en forma descuidada por la mujer, evocan un universo simbólico insoslayable.



(fig. 50, monumento Piñeiro, fotografía V.N.)

Nuestro artista ha demostrado a lo largo de su obra una fuerte ligazón con la tradición artística italiana. Sus primeras experiencias se originan en el círculo del arte funerario italiano milanés, a partir de su paso por la Academia Brera y del contacto allí originado con los artistas ya consagrados –algunos de ellos profesores en esta institución- o con los emergentes. No obstante, su contacto trasciende el medio local de la ciudad de Milán, incorporando de otros centros artísticos nuevos temas e ideas. El proyecto original del monumento Piñeiro del año 1910 es similar a la obra

rosas blancas. Según San Juan Damasceno, de ellas emanaba un delicioso perfume. (L. Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, op. cit.)

definitiva, pero presenta algunas diferencias en la figura femenina, la que también se encuentra sentada frente a la tumba de su marido, sin sostener flores en su regazo y con el rostro levemente girado (lám. 12). Hay en este proyecto una copia casi fiel de una escultura realizada por el escultor italiano Santo Saccomanno para la tumba *Lavarello*, del año 1890, en el cementerio de Staglieno de la ciudad de Génova. Saccomanno, figura emblemática del arte funerario italiano de fines del *ottocento*, fue asimismo uno de los grandes artistas de Staglieno.³⁰⁸ Reconsiderando esta obra, podemos ver en esta escultura una suerte de *variación* sobre una temática ya propuesta décadas antes por este artista italiano de indiscutida trayectoria.



(fig. 51, monumento Piñeiro, el Trabajo, fotografía V.N.)

A la derecha del busto del difunto se sitúa la figura alegórica del *Trabajo* (fig. 51), encarnada en la imagen de un campesino con un rastrillo en sus manos. Con la mirada dirigida hacia el retrato del difunto, este trabajador del campo establece una pausa en su actividad para rendirle también su homenaje. A sus pies, el símbolo del *Progreso*, -el progreso industrial, bajo la forma de una rueda con alas-, pone de relieve las aspiraciones de una época. Lo acompañan flores a su alrededor -amapolas y rosas-. El campesino se presenta descalzo, con el torso desnudo, con un cuerpo moldeado por el trabajo físico.

Finalmente, ramas de laurel –símbolo de la inmortalidad- se enroscan en una barandilla de metal que circunda el monumento, con el epitafio “requiem aeternam”, invocando un eterno descanso para el difunto.

³⁰⁸ Precisamente por esta obra y otras más que presentan un tema similar (Tumba *Carlo Erba*, 1883, Tumba *Acquarone*, 1899, ambas en Staglieno), Saccomanno es considerado uno de los artistas que produce un claro viraje del *realismo* hacia formas que preanuncian el *simbolismo*. (Franco Sborgi, *Staglieno e la scultura funeraria ligure tra Ottocento e Novecento*, op. cit.)

La imagen del campesino remite a una sociedad enraizada en el trabajo rural, donde los utensilios son los instrumentos de mediación entre el hombre y la tierra. El rastrillo puede sugerir tanto la etapa de *siembra*, ocasión en la que el campesino se sirve de este instrumento para limpiar la tierra de malezas y piedras, como la etapa de *cosecha*, en la que este instrumento es utilizado para juntar las mieses una vez efectuada la siega. No obstante, la presencia de una bolsa de semillas en la cintura del campesino, amarrada por detrás, nos inclina a pensar en la etapa de siembra.

Aquí observamos una idealización de la figura del campesino con relación a su trabajo. El trabajador, nuevo héroe de la modernidad, se presenta a la manera de un moderno Hércules. La fuerza y a su vez la dignidad emanada de este trabajador lo transforman en el nuevo héroe popular.³⁰⁹

La actividad agrícola, a su vez, es considerada una de las principales promotoras del progreso en la región, de la mano de las nuevas industrias ligadas a la producción agropecuaria. El proceso operado en esta provincia, donde la inmigración masiva se instala fuera de los centros urbanos, fundando colonias y dedicándose a la actividad rural, trae aparejado un vertiginoso desarrollo de la región, aunado a un creciente desarrollo industrial. A comienzos del siglo XX la industria ligada al campo se manifiesta en nuevos emprendimientos como frigoríficos, molinos, curtiembres, fábricas envasadoras o fraccionadoras, además de la actividad portuaria y el ferrocarril. La burguesía, principal impulsora de este nuevo modelo socioeconómico, transmitirá con una gran fuerza de convicción sus valores, también mediante su arte funerario. La reafirmación de los valores del *trabajo* y del *progreso* son claramente expresados en esta tumba.

Monumento Bussaglia

El monumento Bussaglia, realizado en granito martellinado, consiste en un importante basamento, sobre el cual se asienta una columna partida. Sobre esta suerte de “escenografía”, dos esculturas en mármol presentan un tema bastante frecuente en esos tiempos. Un presupuesto importante, de \$ 26.000, nos habla de una obra de cierta envergadura.

En nuestro país, una *Caridad* le fue encomendada a este artista, para la tumba Ayerza del Cementerio capitalino de la Recoleta.

³⁰⁹ Y si de representaciones del trabajador rural se trata, no podemos olvidar la pintura decimonónica francesa, particularmente la de Millet o Courbet, que han marcado un punto de inflexión en la historia de la representación del trabajador rural.



(fig. 52, monumento Bussaglia, fotografía V.N.)

Recostado sobre el podio y en actitud meditativa, el difunto aparece retratado de cuerpo entero. Crisantemos, rosas y amapolas acompañadas con delicadas ramas de helecho, enmarcan esta figura. El crisantemo, antiguo símbolo de la inmortalidad en la religión taoísta, y también emblema solar debido a sus analogías formales con el sol –disposición radial de los pétalos y color-³¹⁰, aparece en forma recurrente en el arte funerario del siglo XIX y en los primeros años del siglo XX. La rosa es vinculada a la noción de *renacimiento*, de victoria sobre la muerte.³¹¹ Por eso, es frecuente encontrar en la iconografía de la época ofrendas de rosas a los difuntos.

Un ángel, sobreelevado respecto del difunto, lo observa, mientras sostiene entre sus manos una corona de flores. Es el *ángel de la gloria*, destinado a perpetuar las buenas acciones del difunto en su paso por la vida terrena.

³¹⁰ Federico Revilla, *Diccionario de Iconografía y Simbología*, op. cit.

³¹¹ Hemos señalado algunos significados posibles de esta flor en el panteón Pesoa.

Aquí es oportuno detenernos a señalar la fuente principal de esta imagen en el pasado. Fritz Saxl señala a las representaciones de la Victoria como antecedente del ángel, recordando a esta figura en el mundo helénico: “La Victoria que baja veloz del cielo para coronar al vencedor tras la batalla, ya sea lucha armada o competición de poetas o atletas en Olimpia”.³¹² En este ejemplo vemos cómo persisten ciertas representaciones en el curso de los siglos, sin ser modificada la fisonomía general, siendo incorporados no obstante algunos rasgos nuevos. Aquí estamos ante la continuidad de una imagen en el tiempo, con algunas transformaciones que sin embargo son operadas en relación con nuevas circunstancias históricas.

El ángel, de rasgos femeninos, presenta una túnica de telas pesadas, característico en la obra de nuestro artista. Por detrás de la figura del ángel, una columna partida señala la fragilidad de la vida que se trunca en el momento más inesperado.³¹³

Monumento Franco

En esta tumba, un busto del difunto aparece situado sobre un pedestal de granito (fig. 53). Un ángel de rasgos femeninos lo observa, mientras en su mano sostiene una cruz que presenta al difunto. Su sentido evocador de la Pasión y Muerte de Cristo, propone un cierto *paralelismo* entre su muerte y la del hombre.³¹⁴

Realizados ambas en mármol de Carrara, estas esculturas sin embargo presentan diferencias notorias en su tratamiento, lo que vuelve al conjunto un tanto inarticulado (fig. 54). A la imagen realista del difunto, la fluidez de la figura del ángel presenta un sugestivo contraste. Síntesis de dos vertientes distintas –la romántico-naturalista, y la *liberty*-simbolista-, esta tumba nos permite imaginar los requerimientos de una comitencia de espíritu conservador, que escoge para sí una imagen aún impregnada de las pautas culturales del siglo precedente, aceptando no

³¹² Fritz Saxl, “Continuidad y variación en el significado de las imágenes”, en *La vida de las imágenes*, op. cit.

³¹³ En la antigüedad clásica, el motivo de la columna con sentido conmemorativo, ha sido utilizado en múltiples casos. Recordemos, por ejemplo, la columna Trajana, en cuya base se conservan las cenizas de este emperador romano, y en cuyo fuste se desarrollan los hazañas militares.

La columna partida, en cambio, pertenece a una época mucho más cercana a nosotros. En clara alusión a la antigüedad clásica, sin embargo ésta es percibida desde una perspectiva inaugurada por el *romanticismo*. Aparece la noción de ruina, con una visión nostálgica del pasado.

Recordemos en Buenos Aires, en el cementerio de la Recoleta, los ejemplos más emblemáticos de columnas. La tumba del Almirante Brown –columna de fuste completo- y las tumbas de Dominguito Sarmiento, y también la de la familia de Peralta Ramos –columna partida-.

³¹⁴ Franco Sborgi, *Staglieno e la scultura funeraria ligure tra Ottocento e Novecento*, op. cit, p. 344.

obstante el nuevo gusto vigente en los países latinos de Europa para las imágenes que acompañan a sus muertos, por ejemplo los ángeles.

En nuestro caso, el ángel presenta una actitud de amorosa observancia hacia el difunto. Esta nueva actitud nos está anunciando la llegada de lo que Sborgi³¹⁵ ha presentado como una nueva concepción de la muerte, en la que nuevas relaciones se establecen. En este escenario, el misterio, el sensualismo y el erotismo cobran protagonismo, bajo la forma de nuevos actores, o la de viejos actores reformulados. Nuestro ángel, totalmente distanciado del modelo decimonónico, nos presenta, aunque mitigado, un topos propio del espíritu simbolista: *eros* vinculado a la muerte.



(fig. 53, monumento Franco, fotografía V.N.)

Ante estos nuevos planteos consideramos que es adecuado presentar al ángel como una forma *mixta*, es decir como una imagen que ha adquirido algunos de los rasgos propios de la “ninfa” de Warburg. La feminización de la figura, el sensualismo, el movimiento, son rasgos que caracterizan a nuestro ángel y que además son comunes a la *pathosformel* warburgiana.

Por otra parte, la plena vigencia del *trabajo* como uno de los valores profesados por la nueva burguesía local, es puesta en escena bajo la forma de un epitafio, en el que además se sintetiza el dolor de la familia por la partida del difunto:

³¹⁵ *Ibid.*

“Triste destino de una existencia laboriosa que la inexorable parca tronchó arrebatándote al amor de tu esposa y al cariño de tus hijos”.



(fig. 54, monumento Franco, detalle, fotografía V.N.)

Monumento Grassi

Sobre una superficie de granito rosado, un relieve en bronce presenta un contraste cromático intenso. Un contraste que además se percibe en el plano de lo formal. A la sobria geometría de la arquitectura, el relieve presenta un dinamismo por demás elocuente. El *homenaje a los difuntos*, tema que ha tenido un amplio desarrollo en la escultura decimonónica en Italia, aquí también se da cita, en la imagen de una joven que deposita flores sobre la tumba en honor al difunto (fig. 55).

Aquí se subraya la sensualidad de la joven, cuya túnica adherida al cuerpo deja adivinar la silueta femenina. Sosteniendo un inmenso ramo sobre su pecho, la joven coloca flores sobre la lápida del difunto. Abundan las rosas³¹⁶, no obstante las amapolas, símbolo recurrente en la iconografía de nuestro Fontana, también están presentes. Por detrás de la joven, un lienzo a merced del viento adquiere un movimiento circular, enmarcando su cabeza y hombro derecho. La redondez del hombro descubierto, acentúa la sensual candidez de la joven.

³¹⁶ Es oportuno recordar la figura de la *Primavera*, en el cuadro homónimo de Botticelli, quien se presenta esparciendo rosas.



(fig. 55, monumento Grassi, fotografía V.N.)

El movimiento del lienzo, fluido y suelto, que acompaña y enmarca la figura, revela una impronta modernista, propia del simbolismo y del *art nouveau*. En el mausoleo Cisnetto-Olivera, obra también de Fontana en el cementerio de la Recoleta de Buenos Aires, el *ángel custodio* situado a la izquierda del pórtico de ingreso presenta similitudes formales. Por detrás de él, un lienzo de forma envolvente y circular reproduce la redondez de la cabeza del ángel, recordándonos el mismo movimiento circular de la tumba Grassi.

El parentesco formal con la obra de Bistolfi, artista clave de la estética simbolista italiana, es indudable. Podríamos atrevernos a afirmar que esta es una de las obras más *bistolfianas* de Fontana. Recordemos el dominio magistral del artista piamontés en el uso de los paños envolventes.³¹⁷

En esta obra (fig. 56) nos encontramos ante el motivo warburgiano de la *ninfa*. No obstante, también podemos encontrar este motivo en la obra de Bistolfi, como así también estableciendo un recorrido por la escultura funeraria del *liberty*. No olvidemos el papel clave que ha tenido en esta corriente la figura femenina, con su ideal de juventud y belleza, como dadora de vida y como representación de la muerte.³¹⁸ Mujeres gráciles, etéreas, con sus cabellos al viento y sus vestimentas

³¹⁷ El monumento Raisini, de Leonardo Bistolfi, en el *Cimitero Monumentale* de Milán, presenta similitudes formales significativas con la tumba Grassi. En ambos casos estamos ante una figura femenina de perfil que rinde homenaje al difunto, enmarcada su cabeza y torso por una forma envolvente. Ambas fueron realizadas en el mismo año.

³¹⁸ Es pertinente pensar que tal *intensidad* en la imagen de la mujer en el arte funerario simbolista traduce una multiplicidad de significados que se imbrican. Dadora de vida y al mismo tiempo

leves expresan un movimiento no sólo corporal, sino que traducen un movimiento anímico, una intensidad vital que nos conduce, de forma casi inevitable, a la ninfa warburguiana.



(fig. 56, monumento Grassi, fotografía V.N.)

Nuestro artista, partícipe de esta nueva sensibilidad, nos presenta una joven que hereda el espíritu de la ninfa botticelliana. Con su rostro ovalado, la nariz recta y los cabellos parcialmente recogidos, las flores apretadas en su pecho, la vestimenta leve y los paños movidos por el viento, esta nueva ninfa presenta la vitalidad de las *Tres Gracias* en sus rítmicos movimientos y la gracia de la *Primavera* que derrama flores a su paso³¹⁹.

Este monumento de granito y bronce se encuentra ubicado en la zona antigua de la necrópolis, contiguo al espacio que sería dos años más tarde ocupado por el panteón del propio Fontana.

Con un modesto presupuesto -\$7.500 m/n-³²⁰, esta tumba sin embargo presenta una sencillez que no opaca su armónico diseño.

presencia de la muerte con claras implicancias eróticas, su imagen presenta las resonancias de ese *pathos* que Warburg ya anticipa en la figura de la ninfa renacentista, oponiéndose en tal sentido a la visión *apolínea* del Renacimiento de Burckhardt o a la *serenidad* del arte clásico planteada por Winckelmann.

³¹⁹ Nos referimos a las figuras de las Tres Gracias y a la Primavera, representadas en la pintura de Botticelli, *La Primavera*.

³²⁰ Carpeta del Archivo del cementerio de El Salvador.

Capilla Echesortu

Es ésta una arquitectura monumental, sólida, realizada en granito gris (fig. 57). De clara impronta *liberty*³²¹, esta obra presenta formas geométricas definidas que “encastran” entre sí. Hay un predominio de muros planos, con escasas molduras. Próximos al coronamiento, unos curiosos rebajes en los ángulos otorgan al edificio una calidad escultórica. La presencia de ciertos detalles ornamentales, como la guirnalda de laureles y la corona de flores, ambas situadas en el pórtico, nos hablan de la persistencia de motivos de origen clásico, pese a que el planteo general de la obra sea el de tomar distancia de la tradición.



(fig. 57, capilla Echesortu, fotografía V.N.)

Un pórtico revestido en mármol negro otorga un acento de severidad al conjunto. No obstante, el artista plantea un fuerte contraste con la puerta de bronce fundido, cuyo diseño floral es de una plasticidad orgánica y fluida.

³²¹ Recordemos que cuando hacemos referencia a la arquitectura *liberty* de Italia –especialmente de la región lombarda–, ésta presenta ciertas características reconocibles en la obra de nuestro artista (predominio de formas geométricas, influencia de la *Sezession* vienesa, presencia de algunos elementos de la arquitectura clasicista pese a una actitud rupturista hacia la tradición)

La puerta de ingreso (fig. 58) presenta un diseño de flores, tallos y hojas. Amapolas y azucenas³²², agrupadas en ramilletes, crean núcleos de diversa intensidad. Hojas, tallos y capullos de formas estilizadas ocultan las líneas estructurales de las dos puertas, sirviendo de nexo a su vez entre estos centros de convergencia, constituidos por los ramilletes de flores.



(fig. 58, capilla Echesortu, fotografía V.N.)

No obstante la simetría estructural de ambas puertas, la composición intrincada y fluida del universo vegetal que la constituye, revela un cuidadoso y equilibrado diseño y a su vez una perfecta manufactura.

Esta obra, de gran calidad, como así otras obras originarias del taller de nuestro artista, pondrán de relieve el principio rector de integración de las artes, propio de la estética modernista.

³²² La azucena, símbolo mariano, por extensión se ha empleado como símbolo de la pureza. (Federico Revilla, *Diccionario de Iconografía y Simbología*, op. cit.)

Ciro Echsortu, su comitente, fue un activo miembro de la élite rosarina, habiendo participado en la dirección de diversas instituciones locales. Nacido en Rosario en 1852, murió en diciembre de 1921.³²³

Año 1913: Un “Proyecto de cripta para la familia Fontana”³²⁴.

Arribamos a 1913, año en que Fontana construye su propio monumento funerario. Artista consagrado, personaje de gravitación en diversas instituciones de la ciudad, a nuestro artista sólo le resta encontrar su lugar en ésta, la ciudad de los muertos. Y para ello, recurre a lenguajes y formas primitivas, tomando distancia del amplio repertorio que la tradición clásica le proveyó.



(fig. 59, monumento Fontana, fotografía V.N.)

El monumento está constituido por una cripta subterránea sobre la cual se desarrolla una suerte de túmulo de características únicas. Realizado íntegramente en piedra, está conformado por bloques que se ensamblan entre sí. Esta trabazón arquitectónica, sin argamasa, evoca formas y culturas megalíticas. El uso de un muro

³²³ Ciro Echsortu fue presidente de la comisión popular pro puerto de Rosario, de la Bolsa de Comercio, del Club Social, Consejero del Banco Hipotecario Nacional y del Banco de la Nación Argentina. Abogó por la creación de una flota mercante argentina y contribuyó al establecimiento de la enseñanza de la medicina en Rosario. (Diego Abad de Santillán, *Gran Enciclopedia de la Provincia de Santa Fe*, Tomo I, Op. Cit.) Fue, además, poseedor de tierras urbanas y rurales en Rosario y zonas aledañas, de viñedos en Mendoza e industrias madereras en Salta (Silvia Doccola, *El culto a los muertos, su naturaleza y su paisaje*, op. cit.) Fue comitente de una de las residencias particulares más importantes de la época, la denominada *Villa Hortensia*, situada en el barrio de Alberdi, en la actualidad dependencia de la Municipalidad de Rosario.

³²⁴ Así reza en el encabezado del plano original, Archivo del Cementerio de El Salvador.

en talud es coincidente con el espíritu general de esta obra en que la mirada está puesta en culturas pre-clásicas.

Utiliza piedra granítica, de colores gris y rosado, de terminación texturada, martellinada, logrando una apariencia de bloques toscamente tallados.

En ese primitivismo reside su “modernidad”, su posición vanguardista que destina para su propia obra, tomando distancia de la restante producción. Fontana realiza esta tumba con un presupuesto exiguo³²⁵, en la zona antigua del cementerio donde los terrenos son menos costosos, alejado significativamente de los grandes panteones familiares de la élite local.

En el proyecto original (lám. 13) la ornamentación está constituida por un mundo simbólico recurrente: una lámpara encendida y las letras *alfa* y *omega*, que también pueden encontrarse en otras tumbas del artista. En la actualidad, ninguno de estos símbolos se encuentra. En lugar de la llama votiva hay un hornillo soplado por un ángel y un pequeño relieve con un rostro sufriente de Cristo llevando la corona de espinas.



(fig. 60, monumento Fontana, hornillo, fotografía V.N.)

La cruz, signo emblemático del cristianismo, se encuentra sobre la losa horizontal que cubre la tumba, diferenciándose del resto de la superficie por la

³²⁵ La Memoria Descriptiva presenta un costo total de \$ 1050.-

terminación pulida del granito. Aquí el artista plantea una interesante resolución, donde prevalece el principio de ensamblaje de las diversas partes, presentándose el conjunto como un juego acabado de líneas y formas que encastran armónicamente.



(fig. 61, monumento Fontana, fotografía V.N.)

La puerta de acceso a la cripta (fig. 61), ubicada en la cara posterior del túmulo, se halla descentrada, posiblemente por un motivo de índole funcional que sin embargo, se condice con una concepción no clásica de la arquitectura. Su diseño, sin embargo, no es el mismo que el actual. El diseño del proyecto original era el de una doble puerta con una cruz enmarcada en motivos geométricos, a diferencia del actual, que consiste en una puerta donde una cruz griega es rodeada por formas curvas.

Tercer período 1920-1926: Los años veinte en la obra de Fontana

La primera guerra mundial marca un punto de inflexión en la producción funeraria de los países europeos. La pérdida de vidas humanas en un grado superlativo en esta contienda –unos 13 millones de almas– conlleva una nueva percepción ante la muerte. Una muerte en masa organizada por el propio Estado, que en número duplicó el total de caídos en los conflictos bélicos del período 1790-1914³²⁶. En este contexto, el culto cívico de los muertos en guerra cobra una nueva

³²⁶ George Mosse, *Le guerre mondiali. Dalla tragedia al mito dei caduti*. Roma-Bari, Editori Laterza, 2005.

dimensión. Las tumbas y memoriales consagrados a los soldados caídos, originados en el siglo XIX, se multiplican rápidamente en la Gran Guerra. Los hombres que dieron la vida en el campo de batalla son recordados y venerados en cada nuevo aniversario. Más aún, el soldado común se vuelve objeto de culto cívico, y ya no solamente el general, el príncipe o el militar de mayor rango, como había sucedido por siglos. Estamos ante un proceso de reconocimiento, de *democratización*,³²⁷ en el que la muerte iguala a todos los hombres.

Las tumbas y cenotafios de entonces, consagrados a los soldados caídos, presentan una iconografía vinculada a temas clásicos, o a una temática religiosa cristiana. El nexa con la tradición clásica se percibe en el desarrollo de figuras de jóvenes musculosos a la manera de modernos gladiadores. Dentro de la temática religiosa, es frecuente la apoteosis del soldado caído quien es recibido en los brazos de Cristo, como una moderna Piedad.³²⁸

Recordemos que por entonces Luigi Fontana se establece en Milán, regresando a la Argentina en el año 1920. Su vivencia directa de la guerra deja una intensa huella en la producción funeraria de los años veinte. El retrato individual, que tan vivamente caracterizó la obra de Fontana de las décadas anteriores, desaparece por completo. Tumbas y mausoleos a partir de ahora sólo presentan discretamente el apellido de la familia, sin los consagrados retratos de sus miembros fundadores. Más aún, resurgen los temas cristianos vinculados a la Pasión de Cristo, preanunciándose en forma temprana esta tendencia en el Panteón Boggiano, de 1908. Hay una influencia de lo sucedido en Europa, no obstante América vive la guerra en forma indirecta. Se percibe una nueva actitud ante la muerte, que está directamente implicada con un retorno a la espiritualidad producto de la Primera Guerra. Atrás quedó el carácter modélico de la tumba del burgués emprendedor que exhibe sin pudor sus virtudes públicas en símbolos claramente decodificables. La muerte iguala a todos los hombres. Esta “democratización” de la muerte recorre en sentido inverso el camino de acentuado individualismo, consolidado en el período anterior.

³²⁷ Término utilizado por George Mosse en *Le guerre mondiali. Dalla tragedia al mito dei caduti*, op. cit.

³²⁸ El cristianismo jugó un rol clave en la fundamentación de la legitimidad de la guerra. La creencia cristiana en la trascendencia le dio un nuevo sentido al sacrificio y la muerte de los combatientes, estableciendo un paralelismo con la propia Pasión de Cristo. Los temas cristianos de la muerte y la resurrección y los símbolos derivados de ellos dominaron la escena, extendiéndose más allá del ámbito donde se originaron.

En lo referente a la arquitectura, a medida que avanza la década del veinte, se impone la estética del *art déco*. Formas geométricas puras, un marcado sintetismo y una escasa ornamentación son los modelos a seguir. Predominan los colores oscuros y las grandes superficies de mármol negro. El bronce permanece, desapareciendo totalmente el uso del mármol blanco y las tonalidades luminosas dentro de los materiales seleccionados.

Capilla Brusaferrí

El mausoleo es el primero de una serie de obras que corresponden al último período de Fontana en actividad. Por encargo de Adelaida Devoto, el mausoleo fue dedicado a la memoria de Esteban Brusaferrí, su esposo (fig. 62).

En la biografía de este italiano nuevamente nos encontramos ante un relato en el que se entrelazan diversos factores comunes a muchos inmigrantes instalados en Rosario en la segunda mitad del siglo XIX: el origen italiano, el trabajo como motivador de cambios, la prosperidad económica, el consecuente ascenso social. Este inmigrante nacido en Piacenza pero radicado en Milán hasta la partida a América, llegó a la ciudad de Rosario hacia fines de los años '60 del siglo XIX. Habiendo trabajado desde su arribo a esta ciudad en el negocio de *Borelli y Cia*, se hizo cargo del mismo a partir de 1888, cambiando su nombre por el de *Brusaferrí y Cia*. Dedicada en sus primeros años a los efectos navales y ferretería, esta casa amplió su actividad, importando de Estados Unidos, Gran Bretaña y otros países europeos maquinaria industrial, maderas de construcción, artículos de hierro, carbón y acero³²⁹. Hacia 1910, esta casa empleaba alrededor de 200 trabajadores.

La inclusión de la figura de este inmigrante en los relatos del viajero inglés Lloyd,³³⁰ nos muestra el rol activo de Esteban Brusaferrí en la sociedad rosarina de entonces. Más aún, el haber ocupado espacios estratégicos por propio mérito, comenzando “desde abajo” es puesto de relieve por nuestro cronista: “El señor Brusaferrí (...) vino joven a la Argentina, sin recursos ni esperanzas ciertas de ninguna clase. Su prosperidad en la vida la debe enteramente a sus propios esfuerzos, sin ayuda alguna”³³¹. Esa capacidad de ascender socialmente a través del éxito en los

³²⁹ Reginald Lloyd, *Impresiones de la República Argentina en el siglo XX*, op. cit.

³³⁰ *Ibid.*

³³¹ *Ibid.*, p. 671.

negocios, era tanto más valorada, cuando estos inmigrantes que habían llegado a estas tierras no traían consigo otro aporte que su ingenio y ambición personales.³³²

Esteban Brusaferrí fue, además, miembro del Concejo Deliberante de esta ciudad. Su paso por la política local nos recuerda otros tantos inmigrantes que, habiendo dedicado sus esfuerzos a otras actividades –el comercio, las diversas profesiones, el agro- también se desempeñaron ocasionalmente en la actividad pública, en las que surgía la posibilidad de demostrar “habilidades” que fueran públicamente reconocidas y valoradas. Una oportunidad de lograr un reconocimiento público, que en aquel momento estuvo reservada a esta nueva élite de espíritu progresista.



(fig. 62, capilla Brusaferrí, fotografía V.N.)

El carácter de *pionero* de este inmigrante se vislumbra en otras acciones, como en la donación de las tierras para la fundación de un pueblo. Pueblo Esther,

³³² Alicia Megías, *La formación de una élite de notables dirigentes. Rosario, 1860-1890*, op. cit.

localidad situada a pocos kilómetros al sur de la ciudad de Rosario, adquiere su nombre en evocación de una de sus hijas³³³.

No obstante estar ante un claro ejemplo de inmigrante de espíritu pionero, vemos que el mausoleo presenta características de sobriedad. Sólo una placa con su nombre en la fachada indica la pertenencia. La excesiva ornamentación del período anterior da lugar a una nueva medida.

El mausoleo, realizado en el año 1920, presenta una arquitectura cuyos volúmenes tienden a la simplificación, predominando un geometrismo ordenador. Formas compactas, macizas, denotan una solidez estructural. La fachada presenta una sobria ornamentación, en la que una guarda de flores de lis es interrumpida por un pórtico revestido en mármol negro, que acentúa la severidad del conjunto. Se advierten algunos acentos que podemos considerar influidos por la nueva estética *déco*.

Capilla Travella

Eugenio Travella, hijo de Giuseppe y Lucia Bassi, nacido en Gottro, Como, Italia, el 5 de Junio de 1843³³⁴, se establece en Rosario hacia los años 50 con su tío Lucio y su hermano homónimo. La familia Travella fue fundadora de la casa “Hojalatería del Vapor”, dedicada a los rubros quincallería, productos de estaño, zinc, plomo y hojalata, ampliando con los años su actividad.³³⁵ En el año 1906, Eugenio Travella forma parte de la Comisión Directiva de la Sociedad Italiana “Unione e Benevolenza”. Miembro de una élite de origen inmigrante, hizo construir una espléndida casa en estilo *art nouveau* sobre el Boulevard Oroño, vía que fue durante varias décadas asiento de esta clase dirigente.

La arquitectura de esta tumba (fig. 63) presenta una simplicidad volumétrica que le otorga un aire de modernidad y arcaísmo al mismo tiempo. Un juego de volúmenes netos plantea una resolución compacta, severa —el panteón está integralmente recubierto en mármol negro—. Con reminiscencias egipcias, aunque sin

³³³ Sebastián Alonso y Margarita Guspi Terán, *Historia genealógica de las primeras familias italianas de Rosario*. op. cit.

³³⁴ *Libro de Matrícula de Socios*, Sociedad Italiana “Unione e Benevolenza”.

³³⁵ “Comercializaban sanitarios, artículos de iluminación a kerosén, gas y luego eléctricos; artículos de ferretería, maquinarias a vapor, heladeras y toda clase de productos de bazar y menaje importados de Europa y Estados Unidos. Eran proveedores de gas de carburo y fue la primera empresa de la ciudad que hacía instalaciones eléctricas.” (Sebastián Alonso y Margarita Guspi Terán, *Historia genealógica de las primeras familias italianas de Rosario*, op. cit., p. 193)

un desarrollo explícito de los recursos más frecuentes de esta arquitectura, esta obra no obstante presenta una concepción espacial distinta de las obras de Fontana. Evocando, de forma muy velada, el muro en talud de las mastabas y su construcción maciza, esta tumba, original en su entera concepción, es una suerte de rara joya cuya superficie pulida brilla en medio de tumbas de carácter más convencional.



(fig. 63, capilla Travella, fotografía V.N.)

La mirada puesta en mundos “exóticos”, tan propia de la estética de las primeras décadas del nuevo siglo, nos trae a la memoria un hecho significativo en la trama cultural de entonces: el descubrimiento de la tumba de Tutankamón, en el año 1922, en el *Valle de los Reyes*, Egipto. La tumba de este joven faraón, el misterio y la fascinación que su figura despertó en sus contemporáneos, reavivó el interés ya instalado desde los últimos años del siglo XIX en torno a la cultura egipcia, generando nuevas formas inspiradas en estos modelos. Una abundante iconografía se desarrolló entonces en las tumbas de las necrópolis más diversas a ambos lados del Atlántico.

Esta tumba presenta un par de relieves que, junto con una lámpara de bronce coronando el conjunto, dan la única nota de ornamentación a la fachada. A ambos lados de la puerta de ingreso, estos dos relieves triangulares de granito poroso de

color gris, plantean un contraste cromático y de textura con la superficie pulida del mármol negro. Motivos vegetales -amapolas y palmas- conforman estos relieves. La amapola en flor y su fruto –la cápsula de la que se extrae el opio-, hace una clara alusión al sueño de la muerte. La palma, símbolo clásico de la victoria y de la fecundidad, también adquiere carácter de regeneración e inmortalidad³³⁶.

Años después, y en ausencia de Fontana, este modelo será reproducido por los continuadores de su taller, el escultor Scarabelli y el arquitecto Cautero. Los mausoleos de Ernesto Bessone y de Carlos Hernández Riera presentarán similitudes formales coincidentes con el diseño propuesto en la tumba Travella.

Capilla Gueglio

La capilla Gueglio fue realizada en los años veinte. Aún careciendo de documentación que determine con precisión la fecha de su ejecución, es adecuado situarla en este último período que se inicia con el regreso de Luis Fontana a Rosario, hacia 1920, luego de su permanencia por seis años en Italia.

El mausoleo (fig. 64) presenta cuatro arcos apuntados, asentados sobre un sólido basamento. Estos encuadran un amplio relieve en la fachada principal, y vitrales en las dos caras laterales³³⁷. Los paños murarios se extienden por encima de los arcos. La continuidad de los muros es interrumpida por la presencia de un gran óculo en cada uno de los lados, ornamentado con coronas y guirnaldas en bronce. Estos muros concluyen en una suerte de hastial triangular, detrás del cual emerge una bóveda de cuatro paños, coronando el conjunto una gran cruz de la misma piedra gris que los muros.

Los distintos materiales que utiliza nuestro artista -mármol negro pulido en los arcos, granito gris martellinado por encima de ellos- provocan un interesante contraste de color y textura entre los dos niveles, contraste que el artista acentúa con el uso de otros recursos. Los muros, perforados por debajo de los arcos con el uso de vitrales (fig. 65) que operan como cerramientos virtuales, otorgando un carácter de transparencia y luminosidad, contrastan fuertemente con la compacta solidez de la parte superior del edificio, en la que los muros son sólo parcialmente alivianados por la presencia de los óculos. Esta parece ser una muestra de las “audacias” de nuestro

³³⁶ La palma fue también un atributo de los mártires, en alusión a la victoria suprema, y con ello a la vida eterna (F. Revilla, *Diccionario de Iconografía y Simbología*, op. cit.)

³³⁷ El lado opuesto al de la fachada –el de menor visibilidad- presenta un arco ciego.

artista, que lo llevan a plantear, si no rupturas con los lenguajes instalados, al menos interrogantes sobre la lógica que opera en ellos.



(fig. 64, capilla Gueglio, fotografía V.N.)

En este edificio vemos nuevamente la impronta lombarda contemporánea a Fontana. El escultor Enrico Cassi, artista dos años mayor que Luis y diplomado, como él, en la Academia Brera, en los años 1910-1911 realiza una obra en el cementerio Monumental de Milán, con la asistencia del ingeniero Urbano Marzoli.³³⁸ La capilla de la familia Peduzzi, al menos una década anterior a la capilla Gueglio, presenta un diseño equivalente, aunque, como era de esperar, con algunas diferencias.

La capilla de la familia Peduzzi (fig. 67) se asienta sobre cuatro grandes arcos de medio punto, los que encuadran cuatro relieves, desarrollándose hacia lo alto, con cuatro muros tallados en los ángulos, lo que le otorga una apariencia de túmulo. Los

³³⁸ Datos extraídos de Ginex-Selvafolta, *Il Cimitero Monumentale di Milano*, op. cit.

muros presentan cuatro óculos, enmarcados por coronas de bronce, y guirnaldas que unen los óculos entre sí. El conjunto culmina en una urna cineraria parcialmente oculta con un lienzo³³⁹, fundida en bronce. Los relieves en estilo *liberty* adquieren en este conjunto un evidente protagonismo: los temas tratados son *el luto, el dolor, el homenaje a los difuntos y la vigilancia angélica del sepulcro*.³⁴⁰



(fig. 65, Capilla Gueglio, fotografía V.N.)

Mas allá de las coincidencias y diferencias entre ambas capillas, perceptibles a simple vista, es interesante volver sobre un tema en particular, que es el uso de los arcos que estos artistas hacen en uno y otro caso. Frente a la consistencia de los arcos de medio punto de la capilla Peduzzi, sobre los cuales se asienta de manera sólida y estable el edificio, la capilla Gueglio de Fontana plantea una visión diferente, inestable, irresuelta. Una suerte de “falta de coherencia” entre la zona inferior del edificio –los arcos- y la zona superior –el paño murario y la bóveda-, que nuestro artista acentúa con el uso de colores y texturas diferentes, principalmente con la introducción de los vitrales, tema al que ya nos hemos referido.

³³⁹ Según la autora, es ésta una evocación del antiguo simbolismo ligado a la casa y al sentido de última morada. *Ibid.*, p. 74.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 74.

El relieve contenido en el arco de la fachada de la capilla Gueglío (fig. 66) presenta una fuerte impronta simbolista, revelando en el conjunto de la producción de nuestro artista un estrecho grado de acercamiento a la obra del artista Bistolfi.



(fig. 66, capilla Gueglío, fotografía V.N.)

En este relieve, Dios Padre –el Dios de la *Alianza* del Monte Sinaí-, un Dios de quien emana la Justicia y la Misericordia, preside la escena. Por debajo de Dios se encuentran dos figuras flanqueando la puerta de acceso, un *hombre* a su derecha y un *ángel* a su izquierda. El hombre, rodeado de herramientas (una maza, una tenaza, un yunque) se presenta inclinado sobre sí. Esta escena, en franca alusión al *trabajo*, presenta a este personaje sumido en una especie de estado de letargo. Detrás de él, una *palma* incorpora al tema del trabajo el del dolor y la fatiga. El hombre en reposo podría simbolizar la fatiga dolorosa producida por un trabajo sin descanso en esta tierra. Sin embargo, este personaje, en el sueño de la muerte, espera confiado en la *Justicia Divina* y en la *Resurrección*. El trabajo se percibe como camino para alcanzar la máxima recompensa: la vida eterna. Aquí vemos la ratificación de los valores más defendidos por la clase burguesa, en particular la perteneciente a la comunidad italiana: el valor del *trabajo* como motor del progreso y, en este caso, enlazado a su vez con la *religión*, como vía de salvación del alma. Recordemos que

los Gueglio, inmigrantes de origen italiano, se instalan en Rosario en los años sesenta del siglo XIX.³⁴¹



(fig. 67, capilla Peduzzi, fotografía V.N.)

El ángel –podemos considerarlo una versión *sui generis* del *ángel del acompañamiento*³⁴²– dirige su mirada hacia Dios, señalándolo con su dedo (fig. 66). Mediador entre Dios y el hombre, el ángel intercede para la salvación del alma del difunto.

“Los que duermen vigilarán”. Esta expresión, redactada en latín³⁴³ sobre las dovelas del arco de la fachada, podría aludir a la espera de los difuntos por el Juicio Divino. En una actitud vigilante, los difuntos esperan el momento del Juicio.

En las dovelas de los tres arcos restantes, pueden leerse sendos enunciados que se enlazan en sus significados. “Las almas de los justos están en la mano de

³⁴¹ La familia Gueglio era originaria de la Liguria (Datos extraídos de Sebastián Alonso y Margarita Guspi Terán, *Historia genealógica de las primeras familias italianas en Rosario*, op. cit.)

³⁴² Tema muy recurrente en la escultura funeraria italiana de este período, en la mayoría de los casos este ángel establece un contacto muy cercano con el difunto, como una suerte de guía que lo conduce al más allá. En nuestro caso, no hay un contacto directo entre el difunto y el ángel, sin embargo éste, en actitud atenta, parece colaborar en el ejercicio de la justicia de Dios.

³⁴³ “QUI DORMIUNT EVIGILABUNT”.

Dios”³⁴⁴, “La luz eterna brille con ellos”³⁴⁵, “Me complaceré con el señor en la región de los vivientes”³⁴⁶. Enunciados cuyo sentido gira en torno a los conceptos cristianos de la Justicia Divina al momento de la muerte, y de la recompensa de la Vida Eterna en presencia de Dios para los hombres justos.

Capilla Astengo



(fig. 68, capilla Astengo, *Piedad*, fotografía V.N.)

Los temas inspirados en relatos del Nuevo Testamento siempre han estado presentes en el arte funerario italiano del período que nos ocupa. No obstante, a partir de la segunda década del siglo veinte se percibe un progresivo incremento de estos temas que están en conexión con un cambio de sensibilidad ante la muerte, particularmente con el desarrollo en Europa de la Primera Guerra Mundial. En su mayoría, éstos remiten a episodios de la vida de Cristo –como por ejemplo la

³⁴⁴ “IUSTORUM ANIMAE IN MANU DEI”. Esta frase pudo ser extraída del *Libro de Sabiduría* (Antiguo Testamento) 3:1, que dice en la versión latina (Vulgata): “IUSTORUM AUTEM ANIMAE IN MANU DEI SUNT, ET NON TANGET ILLOS TORMENTUM MORTIS” (“Mas las almas de los justos están en las manos de Dios, y no llegará a ellas el tormento de la muerte”).

³⁴⁵ “LUX AETERNA LUCEAT EIS”.

Resurrección de Lázaro-, o a la Pasión –*Crucifixión, Descendimiento, Piedad*³⁴⁷, *visita de las Marías al sepulcro*- temas que por estar explícitamente ligados a la muerte, ofrecen un claro paralelismo entre la muerte de Jesús y la del hombre de fe. También son representadas algunas parábolas, como *el hijo pródigo*, o *el óbolo de la viuda*, esta última ampliando las clásicas alegorías de la Caridad o la Beneficencia.

En el medio local, estos temas son incorporados algo más tardíamente que en Italia, ya avanzada la década del veinte.³⁴⁸

En el repertorio de Luigi Fontana observamos algunos ejemplos inspirados en estas narraciones bíblicas. Procederemos a analizar una *Piedad* (fig. 68) del año 1924, en la capilla de la familia Astengo.

Una capilla de poca altura opera como pedestal de este grupo escultórico. Su costo –casi \$25.000- nos remite a un emprendimiento de una cierta magnitud, siendo el grupo escultórico el protagonista absoluto de la escena. Además, del monto total, casi dos tercios están destinados al pago de las esculturas, quedando la parte restante para la construcción de la capilla³⁴⁹.

Podemos percibir una variación de las proporciones en la obra finalizada, respecto del proyecto original. En éste el grupo escultórico tenía un mayor desarrollo en altura, acentuando el efecto de movimiento ascensional, disminuyendo en la obra definitiva.

La *edícula Branca* (fig. 69), de 1912, en el cementerio de Milán, presenta el mismo tema. Sobre un alto pedestal, una *Piedad* del escultor Michele Vedani³⁵⁰, presenta una deposición con un vuelo de ángeles en torno a la cruz. Se hace evidente que este ha sido el punto de partida de nuestro artista. No obstante algunas

³⁴⁶ “PLACEBO DOMINO IN REGIONE VIVORUM”.

³⁴⁷ Si bien este ha sido un tema ampliamente desarrollado en la iconografía cristiana, el papel de María no es mencionado en los cuatro evangelistas, más bien ha derivado de la suposición que la Virgen recibiría en su regazo a su hijo muerto una vez bajado de la cruz.

³⁴⁸ Andrea Jáuregui, en su trabajo “Imágenes e ideas de la muerte en Buenos Aires”, afirma que este desarrollo operado en Buenos Aires, que ella analiza a partir del cementerio de la Recoleta, “acompaña la consolidación de la ideología de la restauración nacionalista, que retoma la iconografía cristiana como un afianzamiento de la raigambre hispánica frente a las ideas demoníacas, el socialismo, que traían los inmigrantes” (Andrea Jáuregui, “Imágenes e ideas de la muerte en Buenos Aires”, en *La muerte en la cultura*, op. cit.)

³⁴⁹ Costo total de la obra: \$ 24.788,28

Grupo escultórico en bronce: \$ 15.000

Obras varias en bronce: dos jarrones, reja de piso, ventana posterior, puerta principal, placa \$ 2.500.

³⁵⁰ Michele Vedani (1874-1969), escultor egresado de la Academia Brera y discípulo de Enrico Butti, fue un artista muy requerido por las familias de Milán para la realización de sus monumentos funerarios. Hacia el fin del siglo madura hacia un estilo propio, aunque influido por el gusto *Liberty* imperante (Ginex-Selvafolta, *Il cimitero Monumentale di Milano*, op. cit., p. 33.)

diferencias en su tratamiento, el planteo general es similar: a los pies de la cruz, la Virgen con Cristo muerto en su regazo, por detrás de ellos, la Cruz, a cuyo derredor tres ángeles, en vuelo ascendente, sostienen una corona de espinas, un ramo de flores y el último une sus manos en actitud de oración.

La impronta simbolista, aún en este período, se percibe en la obra de Fontana en los ángeles de rostros femeninos y cuerpos etéreos, con sus túnicas adheridas al cuerpo, formando una imagen fluida, de movimiento ascensional y envolvente.



(fig. 69, edicola Branca, fotografía V.N.)

Capilla Pagliano

Promediando la década, Fontana realiza el mausoleo de la familia Pagliano (fig. 70). Su comitente, Albino Pagliano, fallece en el año 1941. Inmigrante de origen italiano, fue propietario del hotel *Italia* de la ciudad, uno de los más importantes en su época.³⁵¹ Presidente de la Sociedad Industria Hotelera de Rosario, este inmigrante fue un importante referente en el medio empresario local.

De planta central, esta capilla recupera el clásico motivo de las arquerías en sus cuatro lados. La bóveda de cuatro paños presenta semejanzas con la del mausoleo de Manuel Arijón. Esta capilla, con su exterior íntegramente recubierto en mármol negro, reviste un carácter en el que coexisten opulencia -del monto total de \$ 18.000,

³⁵¹ Ver nota 88.

aproximadamente \$10.000 fueron destinados a los gastos de marmolería³⁵² - y simultáneamente una cierta sobriedad, rasgo que prevalece por el uso del negro como tono predominante, sólo interrumpido por algunos elementos ornamentales en bronce.



(fig. 70, capilla Pagliano, fotografía V.N.)

Estos ornamentos consisten en dos coronas circulares de laurel,³⁵³ motivo que reaparece en la puerta de ingreso. Un friso con motivos vegetales de hojas de acanto circunda el mausoleo. Algunos agregados posteriores —placas en bronce, especialmente en la fachada principal, donde se sitúan dos relieves del escultor Blotta, de los años cuarenta-, han dado como resultante un pórtico un tanto estrafalario, que se aleja de la propuesta de nuestro artista, donde prevalecía la gravedad del mármol negro.

Los dos relieves del escultor Blotta, dedicados a Albino y Francisco Pagliano respectivamente, no obstante ser realizados posteriormente a la época que nos ocupa, presentan coincidencias formales y simbólicas con décadas anteriores. Prevalece una vez más en ambos relieves la visión *retrospectiva*, en donde se destacan los valores

³⁵² *Memoria Descriptiva*, 1924.

públicos de la clase burguesa, aún vigentes. Ambos presentan al difunto evocado bajo la forma de un clípeo que contiene su imagen, y una lámpara encendida que mantiene vivo el recuerdo de estos hombres de “trayectoria ejemplar”. No faltan la alegoría del *Trabajo* -bajo la forma de un hombre musculoso con una herramienta en su mano y la presencia de la rueda dentada en alusión a la *Industria* y al *Progreso*-, ni la presencia femenina en su carácter de figura doliente, que rinde homenaje al difunto. En estas imágenes vemos la persistencia de ciertos motivos, consolidados décadas atrás.

Remigio Mazzuchelli realiza la ejecución de esta obra. Este constructor italiano interviene activamente en el último período de la obra de Fontana. Ya en el año 1920 –es decir, ni bien nuestro artista regresa a la Argentina-, Mazzucchelli participa en la construcción del mausoleo Brusaferrí, trabajando por varios años para el taller de Fontana. Esta relación laboral evidencia una vez más la activa presencia en Rosario de técnicos y constructores de origen peninsular, presencia que continúa a lo largo de varias décadas.

³⁵³ Ver *notas* 104 y 105.

CONCLUSIONES



(Album Ferrazzini, Detalle vista necrópolis El Salvador, año 1895)

Luigi Fontana, artista de la élite rosarina

En la *Introducción* del presente trabajo hemos destacado un rasgo distintivo en Luigi Fontana, el de inmigrante. En tal sentido, hemos propuesto el abordaje tanto sea de las actividades en política comunitaria como de su obra artística, en el marco de una cultura del inmigrante, poniendo especial énfasis en descubrir los lazos del artista con la tradición. Y así, desde este horizonte, descubrir al artista en su carácter de eje articulador entre la tradición artística italiana, los inmigrantes y la nueva élite local.

A fin de realizar una primera aproximación al primero de estos aspectos, el de la tradición artística italiana, nos parece adecuado establecer conclusiones a nivel iconográfico, a fin de determinar cuáles fueron los motivos más frecuentes en la obra de Fontana, cuál fue el origen de esas imágenes, y qué cambios o persistencias se produjeron en ellas con el transcurso del tiempo. En el recorrido de las imágenes en la larga duración, arribaremos a la obra de Fontana, intentando poner en evidencia en este proceso de conformación de las mismas sus raíces en la tradición peninsular. Para ello analizaremos las imágenes más frecuentes en su obra, tomando como punto de partida los abordajes de Aby Warburg para el motivo de la *ninfa*, y el de Fritz Saxl para los motivos del *ángel* y del *héroe*. A continuación, analizaremos las representaciones de la *naturaleza*, para finalizar con el *retrato*, intentando desglosar en todo el recorrido los posibles significados en el contexto general de su obra.

El ángel

Este es el motivo que en forma más recurrente aparece en la obra de Luigi Fontana. Desde sus obras más tempranas –Capillas Rouillón y Costa, monumento Ortiz-, hasta las obras de su última etapa –Capillas Astengo y Gueglio-, la presencia de esta figura en su iconografía es manifiesta.

Procedamos a trazar brevemente una línea que muestre la continuidad de esta imagen, desde sus orígenes, poniendo luego el acento en el desarrollo de este motivo en el siglo XIX en Italia, principal referente iconográfico de nuestro artista.

Desde el punto de vista de la teología cristiana, el ángel, criatura cercana a la figura divina, opera como mediador entre Dios y los hombres, que celebra la gloria de Dios creador. En su etimología está presente la noción de *mensajero*. Algunas

categorías angélicas son citadas en el Antiguo Testamento³⁵⁴, aunque la jerarquización en nueve coros será claramente descrita por Dionisio el Areopagita³⁵⁵, clasificación que cumplirá un importante rol en el desarrollo de la iconografía medieval.

Pero vayamos al origen de la iconografía del ángel. Tal como lo señala Saxl³⁵⁶, la imagen del *ángel cristiano* es una derivación de la *Victoria* romana. Sin embargo, la imagen del ángel alado es anterior. En el antiguo Oriente, ya el tercer milenio antes de Cristo conocía al ángel volador. En el mundo helénico, los griegos tuvieron mensajeros divinos alados, como *Hermes* –mensajero de los dioses principales, con calzado provisto de alas, es también conductor de las almas al paraíso-, *Iris* –mensajera de los dioses, en especial de Hera y Zeus, con algunos atributos similares a los de Hermes, como el calzado alado y el caduceo- y la *Victoria* alada. Esta última bajaba velozmente del cielo, a fin de coronar a los vencedores en la batalla o a poetas y atletas en las olimpiadas.

Con el advenimiento de los romanos y su universo de creencias, la figura de la *Victoria* presenta algunos cambios. Esta ya “no se precipita el suelo como mensajera de los dioses, sino que es una pesada figura erguida”³⁵⁷. El ángel cristiano es una derivación de esta figura, presentando no obstante algunas diferencias.

Los motivos de origen pagano existentes en los sarcófagos romanos fueron adaptados a los nuevos contenidos de la religión cristiana, en los nuevos sarcófagos paleocristianos. Es altamente probable que aquí se haya producido esta primera adaptación de la imagen pagana de la *Victoria* a la imagen cristiana del ángel, trasladándose luego a formas monumentales, como los mosaicos de las iglesias.

³⁵⁴ Citemos como ejemplo en el Antiguo Testamento, la *vocación de Isaías*, donde por primera vez son mencionados los *serafines*: “Alrededor del solio estaban los serafines: cada uno de ellos tenía seis alas; con dos cubrían su rostro, con dos cubrían los pies y con dos volaban” (Isaías, 6, 2)

O en el Nuevo Testamento, en las *Cartas de San Pablo*: “Pues en él fueron criadas todas las cosas en los cielos y en la tierra, las visibles y las invisibles, ora tronos, ora dominaciones, ora principados, ora potestades: todas las cosas fueron criadas por él mismo y en atención a él mismo” (Epístola a los Colosenses 1,16).

³⁵⁵ Dionisio clasifica los seres celestiales en nueve coros: serafines, querubines y tronos, dominaciones, principados y potestades, virtudes, arcángeles y ángeles. Aunque la Iglesia no la ha tomado oficialmente como propia, esta jerarquización influyó no sólo en la doctrina católica, sino en la iconografía angélica.

³⁵⁶ Fritz Saxl, “Continuidad y variación en el significado de las imágenes”, en *La vida de las imágenes*, op. cit.

³⁵⁷ *Ibid.*

Recordemos que un *topos* frecuente en los sarcófagos romanos, es la imagen en forma circular del difunto –imago clipeata- llevado al cielo por las Victorias.³⁵⁸

Por otra parte, debemos tener en cuenta los textos bíblicos como principal fuente literaria. En este sentido, Saxl³⁵⁹ busca en el Antiguo Testamento narraciones que presenten algunas de las características propias de los ángeles, luego incorporadas al terreno iconográfico. Él indaga acerca de la presencia de las *alas*, uno de los rasgos salientes en la representación del ángel de todos los tiempos. Analiza los relatos del libro de *Jueces* (XXIII, 2 y ss.) y de *Josué* (V, 13), mostrando en ambos casos que los ángeles carecen de alas, adoptando la apariencia de un “hombre de Dios”, o de un “guerrero” respectivamente. Podemos continuar indagando acerca de la presencia de alas en estas figuras, también en el Nuevo Testamento, sin embargo veremos que no hay descripciones de las mismas en carácter de seres alados, salvo escasísimos ejemplos,³⁶⁰ evidenciando que la incorporación de las alas en la iconografía angélica provino de la tradición pagana, de la imagen de la *Victoria* romana.

Saxl considera que la incorporación de las alas a la figura del ángel en la iconografía cristiana es plasmada por primera vez en el siglo V, en la iglesia de Santa María la Mayor, en Roma. Allí se desarrollan dos escenas del Antiguo Testamento. En la primera un mosaico describe un episodio correspondiente al libro de Josué citado en el párrafo anterior. Tal como es narrado en el Antiguo Testamento, el ángel no aparece representado como un ser alado, sino como un guerrero. Sin embargo, en el transcurso de ese mismo siglo V, una nueva representación del ángel lo muestra con alas. Esta narración se desarrolla en el mosaico del arco de triunfo de esta iglesia, donde se describen episodios que ilustran la infancia de Cristo. La Virgen y el Niño aparecen rodeados por estos seres alados, e incluso uno de ellos, suspendido en el aire.

³⁵⁸ Erwin Panofsky, *Tomb Sculpture*, op. cit., p. 36.

³⁵⁹ Fritz Saxl, “Continuidad y variación en el significado de las imágenes”, en *La vida de las imágenes*, op. cit.

³⁶⁰ No pretendemos abordar en profundidad este tema que excede nuestro trabajo, no obstante traemos estos dos ejemplos, enfatizando que se refieren a *querubines* y *serafines*. Uno de ellos es el citado en nota al pie n° 1. El otro ejemplo es la descripción que Dios da a Moisés acerca de la construcción del arca: “Harás asimismo dos querubines de oro, labrados a martillo, y los pondrás en las dos extremidades del propiciatorio. Un querubín estará en un lado, y otro, en el otro; Y han de cubrir entrambos lados del propiciatorio, extendiendo las alas sobre el propiciatorio, mirándose uno a otro con las caras vueltas hacia el propiciatorio, con el cual ha de cubrir el arca” (Exodo 25, 18-20).

A partir de entonces, se consolida la imagen del ángel como ser *alado*, vestido con túnicas blancas.³⁶¹

En el Renacimiento, el ángel además puede adoptar la apariencia de niño – como por ejemplo en la *Madonna Sixtina*, de Rafael-. Esta representación, frecuente en los siglos XVII y XVIII, evoca los antiguos “putti” de ascendencia helenística y romana, cuyas características de seres rollizos, juguetones y alegres se traslada a estos nuevos ángeles niños.

Sin embargo, será el siglo XIX el momento clave en el desarrollo de la iconografía angélica de carácter *funerario*, definiéndose a partir de entonces los nuevos tipos vigentes a lo largo de ese siglo y en las primeras décadas del siguiente. Partiremos del planteo iconográfico del historiador Franco Sborgi³⁶², a fin de poder establecer una clasificación de la representación del ángel en la escultura funeraria italiana de ese período.

De fuerte impronta clasicista, uno de los tipos más tempranamente desarrollados es el *ángel en actitud de meditación*. En la figura de un joven efebo, este ángel se representa situado frente a una urna o frente a la efigie del difunto. En algunos casos, y ya impregnado de la sensibilidad romántica, el ángel puede personificar la *melancolía* o el dolor.

En esos años surge un nuevo tipo, el del *ángel de la memoria*, quien se presenta también en actitud de meditación, pero diferenciándose del anterior ya que sostiene el retrato del difunto. Este retrato puede adoptar la antigua forma de *imago clipeata*. El *ángel de la gloria*, forma derivada del anterior, sostiene en sus manos una corona o esparce flores sobre la tumba.

Promediando el siglo y a medida que nos adentramos en la estética del *realismo*, los atributos del ángel se tornarán más concretos, haciendo en diversos casos una clara alusión a la actividad en vida del difunto. Las referencias a la contemporaneidad se manifestarán en la aparición de nuevos atributos.

³⁶¹ Aquí es pertinente recordar algunos párrafos de la Biblia donde aparece la figura del ángel vestido de blanco, por ejemplo en la *resurrección de Jesús*. “Y, entrando en el sepulcro, se hallaron con un joven sentado al lado derecho, vestido de blanco ropaje, y se quedaron pasmadas” (Marcos 16, 5). O en el Apocalipsis, donde Cristo aparece rodeado por el ejército celestial de ángeles: “Y los ejércitos que hay en el cielo le seguían vestidos de un lino finísimo, blanco, y limpio, en caballos blancos” (Ap. 19, 14). En la tradición cristiana, el blanco es asociado generalmente a la luz. Indicador de la condición divina y símbolo de ciertas cualidades como la *Sabiduría*, es empleado en la iconografía celestial, como en la figura de los ángeles, no siendo sin embargo privativo sólo de ellos.

³⁶² Franco Sborgi, *Staglieno e la scultura funeraria ligure tra Ottocento e Novecento*, op. cit.

Asimismo, y contrarrestando la excesiva cuota de “realismo”, surgirán otros tipos, más vinculados a la tradición cristiana. Estos serán el *ángel de la oración* –un ángel en actitud de recogimiento, con las manos juntas-, o el *ángel con atributos cristianos*, como los símbolos de la Pasión de Cristo –los clavos, la cruz- o símbolos eucarísticos –el cáliz-.

También se harán espacio en esta diversidad de representaciones, los ángeles derivados de los relatos bíblicos. La iconografía del *ángel del Juicio Final* que lleva una trompeta, proviene de la descripción del libro del Apocalipsis –la visión de los siete ángeles con las siete trompetas-.³⁶³ Es frecuente la ubicación de este ángel en el punto más elevado del mausoleo, aunque esto no siempre se torna regla.

Tanto el *ángel custodio* –figura protectora que permanece junto al difunto- como el *ángel del acompañamiento* –quien conduce al difunto al más allá- son tipos en cierto modo asimilables. Ambos presentan una actitud de protección y de guía hacia el difunto, en su nuevo transitar por el más allá.

Nos resta mencionar al *ángel de la consolación*, figura emparentada con el anterior, quien cumple la función de prestar consuelo a los familiares del difunto, señalándoles el cielo como futuro lugar de encuentro.

Estos son los tipos más frecuentes en la iconografía angélica decimonónica, aunque pueden ser detectadas algunas variantes dentro de ellos.

Hacia fines del siglo, y en natural concordancia con el nuevo espíritu simbolista, el ángel adquiere rasgos femeninos, que se van acentuando en la medida en que esta nueva estética gana espacio. Se percibe un proceso paulatino de descristianización de esta figura, perdiendo los atributos canónicos, para adquirir un carácter laico y sensual. Se instala a partir de entonces la imagen de la *bella muerte*, o de la muerte joven, es decir, una muerte que niega el deterioro físico, la decrepitud, y que pone en valor la juventud y la belleza que emana de ella. La figura femenina será la depositaria de estos nuevos valores, reemplazando en forma creciente las imágenes realistas y alegóricas del *Ottocento*.

Desde el punto de vista iconográfico, surgirán nuevas formas derivadas de la estética realista, pero con una fluidez propia del *liberty*. El *ángel del*

³⁶³ Recordemos el texto bíblico al respecto: “La séptima trompeta. El séptimo ángel sonó la trompeta; y se sintieron voces grandes en el cielo que decían: El reino de este mundo ha venido a ser de nuestro Señor y de su Cristo, y reinará por los siglos de los siglos. (Apocalipsis 11, 15)

acompañamiento dará paso a una imagen donde se plantea una nueva relación con el difunto, de carácter amoroso y sensual.

También será frecuente la representación individual del ángel, desprovisto ahora de atributos religiosos o alegóricos, y portador de una imagen del *misterio* que lo envuelve, y que responde a una nueva concepción de la muerte.

Ahora bien ¿qué podemos decir de la obra de Luigi Fontana en relación con la tradición iconográfica heredada? Revisando su obra, podemos afirmar que hay una constante recurrencia a esta iconografía decimonónica. La figura del ángel se presentará acompañada de diversos atributos, y su vestimenta podrá presentar ciertas variantes que oscilan entre la túnica tradicional o vestimentas más vinculadas a la moda contemporánea, acordes a la nueva estética *liberty*.

Desde sus primeras obras, Fontana recurre a la imagen del *ángel de la gloria*, aunque presentando ciertas variantes en el tratamiento de este tema. Ya sea avanzando en la escalinata de acceso con una flor en su mano y una actitud de recogimiento, buscando un fuerte efecto ilusionista, como en la capilla Rouillón; frente a la tumba y con las alas desplegadas, apenas descendido del cielo, como en el monumento Ortiz; o frente a una representación de cuerpo entero del difunto portando una corona de flores, como en el monumento Bussaglia; todas estas escenas evocan un mundo de imágenes que sin duda provienen del realismo *ottocentesco* italiano, más específicamente lombardo.

El *ángel del juicio* generalmente es situado en el punto más elevado del panteón, haciendo sonar su trompeta. En el monumento Zubelzú, nuestro ángel no sólo se encuentra a una altura media, sino que además adopta una pose poco habitual. Apoyado sobre el basamento del obelisco, con una mano sostiene la trompeta, y con la otra insta a los muertos a levantarse de sus tumbas, en una representación poco frecuente.

El *ángel de la consolación*, motivo en el que siempre hay otro personaje involucrado –el familiar que es consolado por el ángel–, está magníficamente representado en la capilla Carreras. Esta obra presenta una interesante composición, prevaleciendo un juego de diagonales que la vuelve más dinámica.

Los *ángeles niños*, formas como hemos señalado derivadas de los antiguos *putti*, están presentes con un carácter ornamental. En las puertas de ingreso en bronce fundido de las capillas Correa y Pinasco, en *El Salvador*, y Cisnetto-Olivera, en la

Recoleta, se desarrollan estos relieves con ángeles niños, de carácter alegre y juguetón.

El *ángel con símbolos religiosos*, también se da cita en la obra de Fontana. En la tumba Franco, el ángel sostiene una cruz en su mano, emblema del cristianismo. Sin embargo, no por ello puede afirmarse que esta sea una tumba de arraigado contenido doctrinal. Su clara impronta *liberty*, visible no sólo en la actitud ensimismada del ángel hacia el difunto, también se percibe en el uso de una vestimenta más libre y fluida. Unas alas inmensas, fuera de toda proporción clásica, nos hablan de una suerte de “desmesura” formal y emocional de nuestro artista, perceptible sólo en algunas de sus obras tardías.

También vemos ángeles con los atributos de la Pasión –corona, clavos- en la tumba Astengo, aunque en este caso formando parte de un *Descendimiento*. Este tema, de hondo contenido religioso, se enmarca en un retorno a la espiritualidad coincidente con la Primera Guerra Mundial.

Motivo derivado de los textos bíblicos, el *ángel custodio del Paraíso* lleva una enorme espada³⁶⁴. No obstante ser un motivo poco frecuente en la iconografía italiana *ottocentesca*, nuestro artista desarrolla este tema en dos oportunidades: las capillas Pinasco y Olivera-Cisnetto.

El coronamiento de la capilla Costa presenta un motivo poco frecuente. Un ángel, erguido, con las manos juntas y las alas abiertas, se presenta apoyado sobre una gran cruz, proponiendo una doble lectura: un ángel que reza, a la vez que alude a la Pasión de Cristo, adoptando su lugar en la Cruz.

Finalmente, resta mencionar el ángel que forma parte del relieve de la fachada de la capilla Gueglio. Difícilmente clasificable dentro los tipos más frecuentes de la iconografía decimonónica, este ángel sin embargo actúa a la manera de un *mediador* entre Dios y el hombre, dirigiendo su mirada hacia él. De rasgos femeninos y grandes alas, esta figura presenta una vestimenta tenue, transparente, que parece acentuar ese carácter de levedad propio de la figura del ángel.

La ninfa

Pasemos ahora a la ninfa warburguiana. Este motivo, iniciado en el arte griego, reaparece con fuerza renovada en el Renacimiento. Las figuras más antiguas que pueden ser consideradas el primer eslabón de la cadena son los sátiros

³⁶⁴ El relato del *Génesis* 3, 24, habla de un “querubín con espada de fuego fulgurante”.

representados en las cráteras de figuras rojas del siglo IV a.C. Las ménades danzantes son, quizás, la expresión más acabada de este motivo en el mundo griego.³⁶⁵ El arte del Quattrocento recupera para sí este motivo, en obras diversas.

Sin embargo, es la pintura de Botticelli la que concentra en sí la mayor variedad de posibilidades de expresión de este motivo. Los cuadros de la *Primavera* y del *Nacimiento de Venus* exploran una diversidad de aspectos, cuidadosamente detallados por Warburg³⁶⁶, que se complementan a su vez con otras obras suyas. Pero no es este artista el único que incorpora este motivo en el Quattrocento. Agostino di Duccio, en las figuras de los bajorrelieves alegóricos del Templo Malatestiano de Rímini, intensifica en tal grado el movimiento de cabellos y vestimentas, al punto de “volverse manierismo”³⁶⁷. Donatello, en uno de los apóstoles en las puertas de bronce de San Lorenzo hace referencia a un modelo antiguo, como así también Nicola Pisano en el relieve del púlpito del baptisterio de Pisa.

Y aquí nos encontramos ante otro interesante ejemplo señalado por Warburg: un bajorrelieve con una *Escena de la vida de San Segismundo*, nuevamente obra de Agostino di Duccio, donde la imagen del *ángel* está inspirada en el modelo de una ménade. Esta obra renacentista nos hace pensar en la posibilidad de una *confluencia* entre la ninfa y el ángel en ciertos momentos de la historia de las imágenes, que creemos también puede verse en la obra de Fontana.

Otras obras y artistas del Renacimiento recurren a la ninfa, motivo vigente en el transcurso de los siglos³⁶⁸. Esta continuidad iconográfica, esta persistencia de la imagen en la trama de la historia se proyecta hasta nuestros días. La *fuera de gravedad iconográfica*³⁶⁹ que esta imagen ha generado en torno suyo en el pasado y en nuestro presente, nos permite descubrirla en nuevas formas expresivas. El siglo XX será testigo de esta continuidad, permitiéndonos descubrir bajo el signo de nuevos lenguajes como la fotografía y la publicidad la presencia inobjetable de la ninfa. Recordemos que el propio Warburg descubre aún en una fotografía como la de

³⁶⁵ José Emilio Burucúa, *Historia, arte, cultura, De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*, op. cit.

³⁶⁶ Aby Warburg, “La *Nascita di Venere* e la *Primavera*, di Sandro Botticelli”, en *La rinascita del paganesimo antico*, op. cit.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 10.

³⁶⁸ Para conocer diversos ejemplos de la presencia de este motivo en el arte del Renacimiento y en los siglos posteriores, ver José Emilio Burucúa, *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*, op. cit., pp. 31-32.

³⁶⁹ Término tomado del historiador de las imágenes Jan Bialostocki y que explicáramos en la *Introducción* de este trabajo.

la campeona golfista Erica Sell-Shopp³⁷⁰ las huellas de esa intensidad vital, concentradas en el rítmico y preciso *swing* de esta deportista.

La mujer en la escultura funeraria del *Liberty* también encarnó la vitalidad de la ninfa, siendo esta figura un punto de convergencia de diversos atributos femeninos. Una gama sutil de componentes, la belleza, el misterio, la juventud, la sensualidad, el erotismo, la melancolía, expresados en el movimiento fluido de las figuras, denotan una interioridad vívida e intensa. Artistas como Leonardo Bistolfi han sabido plasmar en la figura femenina estos componentes, evocando las ninfas de Botticelli. Fontana, artista plenamente imbuido de este espíritu, tendrá también como motivo recurrente a lo largo de su producción artística, la figura femenina.

La tumba Grassi será el ejemplo paradigmático de la ninfa warburguiana. La joven que rinde homenaje al difunto, inclinado su cuerpo sobre la tumba, expresa una vitalidad que es acentuada por el movimiento rítmico de los paños que la envuelven. Aquí estamos ante una ninfa en estado puro.

Sin embargo, es más frecuente encontrar en la obra de nuestro artista formas mixtas, es decir formas en las que esta *Pathosformel* se presenta de manera contaminada, mezclada.

El *ángel* es un motivo que en ciertos momentos se impregna de la ninfa. Recordemos el *ángel custodio del paraíso*, de la capilla Pinasco, cuya posición sinuosa del cuerpo evidencia un movimiento, una agitación que proviene de su interior. O el ángel de la tumba Franco, en una posición suelta, enmarcado por un ala inmensa, que evidencia una intensidad emotiva nueva para esta iconografía que aún no se ha desligado totalmente de una expresión de carácter *ottocentista*.

El héroe

Resta hablar sobre el tercer motivo que mencionáramos, y que es la figura del *héroe*, a fin de detectar su presencia en la obra de Fontana. EL monumento de José Piñeiro, como así también el relieve de la fachada de la capilla Gueglio, presentan este motivo transformado en ambos casos en un figura alegórica del trabajo.

La figura mítica del héroe vencedor, que despliega su fuerza física para triunfar sobre las adversidades –adversidades que en la Antigüedad adoptaron por lo general la forma de animales de gran porte o la de bestias mitológicas- se ha

³⁷⁰ Ejemplo citado por José Emilio Burucúa, *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*, op. cit., p. 32.

transformado en la figura de un hombre que presenta un gran desarrollo físico, fruto de una actividad ligada al mundo del trabajo.

Fritz Saxl³⁷¹ rastrea en la historia de las imágenes de Occidente un motivo que puede ser considerado el originario, que es *la victoria del hombre sobre la bestia*. Surgido en Mesopotamia en época temprana, la lucha del hombre y la bestia, ya sea toro u otro animal, aparece en sellos acadios y posteriormente en sellos sirios. La imagen consiste en la figura de un hombre y un animal enfrentados. Este último, erguido sobre sus dos patas posteriores, presenta la misma altura que la del hombre. El hombre aparece magnificado en relación con el tamaño del animal, lo que nos habla de una clara intención de traducir su fuerza y heroicidad a través del tamaño en que es representado.

El autor continúa detectando la permanencia de la imagen en épocas posteriores, mostrando un cambio significativo de la representación en la cultura micénica cuando el héroe no aparece representado de pie, sino de rodillas. Posición que se consolida en los tiempos clásicos, cuando el héroe por antonomasia, Hércules, es representado con sus piernas flexionadas, apoyando una de sus rodillas sobre el lomo del animal.

Esta imagen posteriormente se proyecta en la divinidad de Mitra, la que incorpora nuevos significados, adoptando las características figurativas del antiguo héroe clásico. Esta imagen, que renació en la figura de Mitra en los inicios del Imperio Romano, subsistió hasta el reinado de Constantino, desapareciendo durante siglos, y aflorando nuevamente en el siglo XII, en la imagen de *Sansón dominando al león*, para arribar finalmente al Renacimiento florentino en la antigua imagen de Mitra, en la iglesia de San Miniato, en un relieve de Rosellino. Saxl así nos muestra el recorrido de esta imagen en la larga duración, considerando además la de San Miniato como la última manifestación de este motivo, que desapareció a partir de entonces.

Hasta aquí hemos transcripto el análisis minucioso de Fritz Saxl referido a la iconografía del héroe, que considero puede enlazarse con la imagen del héroe trabajador en la capilla Gueglío. La posición que presenta nuestro héroe, sentado, con las piernas flexionadas, presenta analogías con antiguas imágenes del héroe que domina a la bestia.

No obstante, en los dos casos en que abordamos la iconografía del héroe –las tumbas Gueglio y Piñeiro–, esta figura incorpora modernos atributos. El trabajo manual, ya sea bajo la forma de la labor campesina o la de un herrero, otorga nuevo significado a estas figuras. En este sentido, es importante tener en cuenta el cambio profundo operado en el arte del siglo XIX, en especial hacia mediados del mismo, con el surgimiento de nuevos repertorios iconográficos que provienen del contacto de los artistas con referentes cercanos a ellos. Realidades colectivas como las luchas sociales, la cambiante estructura de la sociedad agrícola, el éxodo de la masa campesina a la ciudad, la clase obrera urbana y su creciente poder, operarán como trasfondo de temas inéditos que en esa centuria surgirán en el campo del arte.

Las revoluciones sociales traen nuevas imágenes en la iconografía pictórica y poco más tarde, en la escultura. En el mundo del trabajo, el campesino y la ética de la tarea rural serán temas dominantes, abordados en la mayoría de los casos con una mirada roussoniana.

El monumento Piñeiro nos presenta a un campesino imbuido de una dignidad sólo alcanzada a través del trabajo. Es la imagen del nuevo héroe, en que la ética del trabajo es presentada como uno de los valores defendidos por la burguesía local. La capilla Gueglio, no obstante entender al trabajo en su carácter sufriente, lo presenta además como un camino para la salvación del hombre, donde ética y religiosidad se enlazan.

La naturaleza

Otro *topos* recurrente en la iconografía de Fontana es la naturaleza en sus diversas formas vegetales. Intentaremos aquí develar el sentido de ese protagonismo en la obra de nuestro artista.

En primer lugar, la naturaleza es incorporada con sentido *simbólico*, otorgando robustez a un universo signifiante como es el de la iconografía funeraria. Sin olvidar el carácter siempre polisémico, percibimos el acento puesto en los símbolos que refieren al mundo del más allá. Árboles, plantas, flores y frutos completan la trama iconográfica de la obra de Fontana. Ramas de olivos, palmas y coronas de laurel, amapolas, rosas, crisantemos y azucenas, todas ellos presentan significados precisos, acusando una mirada en ocasiones incrédula, en otras esperanzada, pero siempre referida a la vida después de la muerte.

³⁷¹ Fritz Saxl, “Continuidad y variación en el significado de las imágenes”, en *La vida de las*

En el capítulo anterior hemos intentado trazar algunas líneas que den cuenta del origen y continuidad de algunas de estas imágenes originadas en la imitación de la naturaleza, a fin de descubrir en estas representaciones los significados originarios o los posibles cambios que ellas han sufrido en el tiempo. Más allá de los recorridos individuales, podemos afirmar que las imágenes provienen de una misma tradición cultural mediterránea –recordemos por ejemplo la amapola, motivo que ya aparece en los antiguos sarcófagos romanos- cobrando nueva actualidad en el arte funerario del siglo XIX italiano, y consecuentemente en la obra de nuestro Fontana.

No obstante, y a manera de completamiento de su significado hemos percibido un carácter común en su representación. La naturaleza es vista como fuente de *complacencia*, de placer, que creemos deriva del sentido general que es otorgado a la misma en el *art nouveau*.

Esta es una naturaleza que invita a la estimulación de los sentidos. La vista, el olfato, el tacto, despiertan ante las imágenes de estas formas intensamente vivas, que no parecen marchitarse. Una vegetación que presenta flores abriendo sus pétalos, tallos y hojas retorciéndose y elevándose, evocando, quizás, la propia necesidad del hombre de trascender. Recordemos las magníficas puertas en bronce de la capilla Elizalde, o las pertenecientes a la capilla de la familia Echesortu.

También la naturaleza puede hacer alusión al paso del tiempo, aunque aún no delate signos de deterioro. Esta vegetación fecunda, rebosante de flores y frutos, no obstante, también conlleva en sí las nociones de muerte y regeneración, en alusión al ciclo anual de la naturaleza. La vegetación que nace en la primavera y da frutos en el verano, es la misma que decae en el otoño y muere en el invierno, para nuevamente regenerarse en la próxima primavera. Un ciclo que revela la condición humana de su propia finitud, pero también la posibilidad de la trascendencia.

En tal sentido, la naturaleza en la obra de nuestro artista puede ser entendida como símbolo del hombre en tanto ser que, como las formas vegetales, recorre un ciclo, pasando por similares estadios de fecundidad, muerte y regeneración.

El retrato

El *retrato* de carácter verista, expresión acabada de una burguesía que se percibe a sí misma como portadora de valores ejemplares, caracteriza la producción de Fontana de los primeros períodos. Una producción que se enlaza con la tradición

cultural italiana de la segunda mitad del siglo XIX, donde el retrato realista cobra un gran protagonismo, tanto sea para conmemorar a los nuevos héroes nacionales como a los ciudadanos que han tenido un rol destacado en las sociedades de origen. Recordemos que el retrato realista ha encontrado un espacio de expresión sustancial en la escultura funeraria italiana, siendo la comitencia de origen burgués factor clave de su desarrollo. Su estética sostiene, con gran fuerza de convicción, los valores de la cultura burguesa: Familia, progreso, trabajo, religión, beneficencia.

Este modelo comienza a presentar signos de una crisis hacia fines del siglo, manifestándose en el arte funerario italiano en la progresiva consolidación de la estética simbolista.³⁷²

¿Qué sucede con la obra de nuestro artista en el contexto local? Si bien en la obra de Fontana se percibe una gradual incorporación de recursos propios del simbolismo, en particular para el tratamiento de las figuras femeninas, aún hay una sostenida recurrencia a la estética realista para retratar a los nuevos *pater familias*. Una marcada preeminencia del retrato individual, y la ausencia de escenas del difunto rodeado por sus familiares muestra una clara intencionalidad de hacer ostensibles las historias personales. El retrato del difunto cobra sentido, en la medida en que se patentiza la idea de fundación. El difunto es recordado por sus familiares y la sociedad toda en estos monumentos que contrarrestan la invisibilidad de la muerte, haciendo visible sus gestas personales, y a partir de ellas legitimando su descendencia en la trama social de entonces.

No obstante, luego de la permanencia de Fontana en Milán en los años de la Gran Guerra, se produce un quiebre en su producción. Desaparece en forma definitiva el retrato realista –podemos tomar como últimos ejemplos los retratos de las tumbas Franco y Vasalli, de los años 1911 y 1912, respectivamente-. Al estrecho contacto con nuevas experiencias estéticas en Italia, se suma el clima de incertidumbre producto de la guerra y las nuevas actitudes ante la muerte³⁷³.

³⁷² Franco Sborgi, *Staglieno e la scultura funeraria ligure tra Ottocento e Novecento*, op. cit.

³⁷³ Estas nuevas actitudes ante la muerte conducirán a lo que Philippe Ariès, en su libro *Morir en Occidente desde la Edad Media hasta la actualidad* llamó “la muerte prohibida”, en que ésta tiende a ocultarse, volviéndose “vergonzosa y un objeto de censura” (p. 72), produciendo en consecuencia modificaciones en los rituales funerarios y la prohibición del duelo y del derecho a llorar a los muertos. (Philippe Ariès, *Morir en Occidente desde la Edad Media hasta la actualidad*, op. cit.).

Habiendo establecido un recorrido por las imágenes más frecuentes en la obra de Fontana, y habiendo señalado la continua presencia de una iconografía proveniente de la tradición cultural italiana en sus imágenes, volvemos sobre la noción de *tradición*. A partir de la lectura de sus obras, podemos observar en el artista una permanente actitud de preservar el patrimonio cultural del que él se siente parte. Continuador de la cultura italiano-lombarda en el Nuevo Mundo, sus imágenes estarán fuertemente enraizadas en la tradición. Sin embargo, tal como claramente lo ha explicado Gertrud Bing, “la tradición (...) no es una corriente que arrastra consigo eventos y personas; las influencias no serán aceptadas de una forma enteramente pasiva, sino que requieren un esfuerzo de adaptación (...), que comprende la discusión entre presente y pasado”.³⁷⁴ Con referencia a nuestro artista, podemos afirmar que no hubo una receptividad pasiva del pasado, sino una actitud activa, de selección, en vista de lo que realmente cobró significado desde su nueva realidad en América. Fontana se nutre de la cultura italiana desde sus primeros años en el taller de su padre, más tarde a través de su formación académica, ya en América en sus viajes constantes al Viejo Mundo, y en sus permanentes contactos con nuevas experiencias estéticas. No obstante, todo este bagaje en su obra se trasuntará en algunas novedosas reformulaciones.

En tal sentido, puede objetarse que la obra de sus comienzos fue de carácter predominantemente reproductivo. Sin embargo, esta etapa fue crucial en su posterior desarrollo artístico, ya que operó como un período de aprendizaje, de conocimiento de formas, recursos y estilos, que años más tarde dejó paso a una obra más innovadora, en una clara adaptación a este nuevo contexto. Podemos considerar el ejemplo más acabado de lo que afirmamos en la concreción de una nueva tipología, como la del arco con retrato del difunto, en la que se percibe claramente un acuerdo con la comitencia local, presentando una “tradición” reformulada. Con la mirada puesta en el pasado y el interés apuntando a recrear los valores de la cultura italiana, en una suerte de continuidad, Fontana no obstante presenta una nueva resolución a problemas de carácter local.

La pérdida gradual de la importancia de la sepultura llevará al desarrollo de una arquitectura más despojada y desprovista de la ornamentación escultórica característica de las décadas anteriores, o al desarrollo de una escultura basada en una temática cristiana.

³⁷⁴ En este texto, esta historiadora perteneciente a la escuela iconológica, intenta explicar en qué consiste la tradición, para Aby Warburg, quien en sus estudios sobre el Renacimiento florentino aborda la relación del hombre del Quattrocento con la tradición clásica (Gertrud Bing. “Introduzione”, en *La rinascita del paganesimo antico*, op. cit.)

En el desarrollo de este trabajo, hemos destacado en Fontana el carácter de *inmigrante*, intentado esclarecer en el plano estético los lazos del artista con la tradición. El abordaje de su obra desde una *cultura del inmigrante*, ha permitido no sólo establecer los nexos del artista con estas raíces italianas, sino también comprender sus producciones en un horizonte de comprensión más amplio, que excede el plano artístico, pero que a su vez lo refuerza. Nos referimos a sus iniciativas en la política comunitaria, que canalizó especialmente en el período en que fue presidente de la Sociedad Mutual *Unione e Benevolenza*. Recordemos que las sociedades de socorros mutuos fueron un baluarte importantísimo en la construcción de esta identidad cultural³⁷⁵. Por otra parte, la constante incorporación de artesanos de origen peninsular en el trabajo de su taller, los contactos con artistas italianos, fueron “otras” iniciativas que apuntaron a un mismo objetivo: la afirmación de la identidad italiana en el medio local. Diversos aspectos de su vida, donde prácticas y producciones formaron parte de un mismo entramado pleno de matices.

En este marco, podemos afirmar que en nuestro artista prevaleció una actitud de mirada *hacia dentro* de la propia cultura de origen. El acento puesto en el reconocimiento del pasado de la cultura italiana es visiblemente manifiesto en las fuentes, lenguajes y recursos de sus obras. Ya sea con una actitud historicista, de rescate del pasado, o con una actitud más “vanguardista”, como uno de los introductores del *liberty* del Norte italiano, hay en él una búsqueda permanente de poner en valor en el medio local el arte y la cultura italianos en cada una de sus acciones e iniciativas.

No obstante, también podemos ver en él una intención de proyectarse *hacia fuera* de la comunidad misma, lo que le da un plusvalor a su obra. El alto grado de exposición de las obras, las que en el mismo momento de ser concebidas, fueron pensadas para ser exhibidas en un espacio de circulación público como es la necrópolis local, las torna en instrumento formador del gusto, proyectándose más allá de la comunidad de origen, hacia la sociedad receptora.

³⁷⁵ Fueron muchas las acciones de estas sociedades en pos de este objetivo: la enseñanza del idioma, la enseñanza del dibujo, la organización de eventos sociales como bailes y reuniones, la conmemoración de las fechas patrias italianas, etc. Es decir, prácticas que buscaron inculcar un universo de valores y creencias compartidas. Este proceso de “construcción” de una identidad italiana apuntó a superar las diferencias y regionalismos naturales existentes en la península traídos por cada uno de los inmigrantes que llegaron al país, y que implicó la necesidad de precisar una identidad cultural y política común en un medio que tendía a absorber las diferencias.

El abordaje de la “tradición artística italiana” presenta una diversidad de aristas. Hemos señalado el bagaje artístico que nuestro artista trae de su tierra natal, ya sea en su juventud, o posteriormente con sus viajes y estadías en la península. A esto debemos sumarle el clima propicio, de amplia receptividad que la ciudad ofreció hacia los artistas formados en Italia, no sólo por la idea de excelencia asociada a su tradición artística de siglos, sino por la fuerte presencia de esta comunidad en la Rosario de entonces. Dos factores que confluyeron, permitiendo el desarrollo de las primeras expresiones artísticas y culturales con una fuerte influencia italiana. En el capítulo anterior analizamos la importancia de algunos constructores y arquitectos originarios de la península, así como también señalamos la obra del escultor italiano Alessandro Biggi en algunos espacios públicos locales.

Recordemos que la vertiente italianizante se manifiesta claramente en la arquitectura rosarina de la segunda mitad del siglo XIX, con ejemplos que se suceden en la medida en que avanza el siglo. Esta vertiente cobra forma en edificios públicos y viviendas privadas. La Jefatura Política de Rosario –uno de los ejemplos más tempranos, del año 1864-, la fachada de la Catedral, de J.B. Arnaldi, en los años ochenta, la Municipalidad, obra de Gaetano Rezzara iniciada en el año 1890, la Casa de Comas, de Juan Bosco, de 1868, el edificio de los Castagnino de 1896, de Italo Meliga, son sólo algunos de los tantos ejemplos que conformaron en pocas décadas una suerte de escenografía urbana de neto perfil italiano, siendo sus artífices profesionales, constructores y artesanos de origen peninsular.³⁷⁶

Por otra parte, en escultura, las primeras obras públicas de cierto relieve fueron realizadas por un escultor italiano, Alessandro Biggi. El monumento a la Constitución, en la plaza de Mayo, y el monumento a Garibaldi, marcaron dos hitos importantes en la vida artística y cultural de la ciudad.

En los primeros años del nuevo siglo, esta impronta italianizante se percibe claramente, a pesar de que los nuevos criterios de la academia francesa comienzan lentamente a ganar espacio en la ciudad. Un corresponsal francés del diario *Le Figaro* ofrece la siguiente descripción de la urbe, revelándonos en su opinión su gusto artístico, en franco correlato con su origen: “Rosario –dice Huret-, ciudad rica y comerciante, la más dinámica de la Argentina después de Buenos Aires, de la cual

³⁷⁶ Puede afirmarse que casi toda la arquitectura del siglo XIX en la Argentina está imbuida de un tono general italianizante. No obstante, en Rosario la abundancia de ejemplos la han revestido de un perfil

se encuentra a 300 km, tiene hoy 150.000 habitantes. Ocupados hasta ahora en enriquecerse, a los rosarinos se les dio de pronto por sentirse orgullosos de su ciudad, que tratan de embellecer, al ejemplo de la Capital. El viajero se encuentra encantado de encontrar en estas ciudades nuevas y utilitarias, sin ningún sentido artístico, sin historia y sin cultura, la necesidad desinteresada de crear obras de arte. La desgracia, hasta el presente, es que el elemento italiano domina –para beneficio de la agricultura- y las municipalidades se ven obligadas a encargar sus *oeuvres d'art* a arquitectos y artistas italianos que están llenando el país de horrores”.³⁷⁷ Más allá de su opinión personal, nos interesa resaltar la percepción de un extranjero con relación a la ciudad y a la afluencia de artistas y profesionales de origen peninsular, aún comenzado el siglo XX.³⁷⁸

Recapitulando, un ambiente propicio a la incorporación de artistas italianos operó en forma favorable para una rápida inserción de Fontana en este medio, y a su posterior afianzamiento como un artista respetado.

Otro factor que se enlaza con la tradición, es el de *los inmigrantes italianos*. En este trabajo hemos señalado diversos aspectos, desde la abrumadora presencia de italianos en Rosario y el sur santafesino en términos porcentuales para el período que tratamos, hasta el importante rol de los artesanos peninsulares en las actividades vinculadas a la construcción. Sin embargo, hemos destacado especialmente la gravitación de la comunidad ligur en los ámbitos clave de la vida institucional, económica y social local de la comunidad, debido a que algunos de sus miembros más destacados fueron comitentes de nuestro artista, confiando a él la construcción de sus últimas moradas. Una comitencia que anhelaba ver reproducidos en América los paradigmas artísticos del Viejo Mundo. No es difícil reconocer aquí una especial actitud de apertura hacia esta herencia común, que rápidamente se extendió por toda la comitencia de Fontana, otorgándole a su obra una impronta distintiva.

único. Considerada quizás la ciudad más italiana de nuestro país, su arquitectura aún refleja el fuerte aporte en estilo, recursos y mano de obra provenientes de la península.

³⁷⁷ Palabras de Jules Huret, citadas en "Bulevar Oroño y el Parque Independencia", en *Historias de Aquí a la Vuelta*, fascículo N° 10, Ediciones de Aquí a la Vuelta, Rosario, 1991, p. 9.

³⁷⁸ Este reportero recorrió la Argentina en los años 1906 y 1912, de donde surgen sus impresiones en un libro de viajes posteriormente publicado.

Abordemos ahora la *comitencia*, tercer aspecto de esta tríada. A fin de tener una comprensión más clara acerca de cuáles eran las expectativas de los comitentes al momento de proceder al encargo de las obras, es necesario conocer cuáles fueron los valores vigentes y diferenciadores de la élite, y así detectar sus huellas en la obra de Fontana. Creemos que existió un perfil común en estas obras, que denota una intención por parte de la comitencia de poner en escena un mismo universo de valores en circulación. Valores que fueron compartidos por la élite dirigente, constituida tanto por familias de origen inmigrante como así también de origen criollo.

En el transcurso del presente trabajo hemos especificado los *modos* en que consideramos que estos valores, presentes en el universo cultural de la clase hegemónica, se manifestaron en la obra de Fontana. A fin de concluir con este tema, procederemos a enumerarlos de manera conjunta, estableciendo correlatos con las obras que ya conocemos. Para ello, nos serviremos de los aportes al tema de la historiadora Alicia Megías³⁷⁹, recordando que estas *virtudes* cobran sentido en la medida en que son puestas de relieve por la opinión pública local, operando como elemento de diferenciación de clase.

El éxito en los negocios, la riqueza, la fortuna. Esta virtud puede ser percibida en la mayoría de los miembros de la élite. En el caso de los inmigrantes, esta necesidad de triunfar en cualquiera haya sido el tipo de emprendimiento llevado a cabo, se entrelaza con el mito de *hacer la América*. La puesta en escena del *grado* de riqueza alcanzado, en la mayoría de los casos, en sólo una generación, es una de las virtudes más valoradas. Los panteones de nuestro artista, en muchos de los casos analizados, presentan un grado ostensible de lujo, imitando en este sentido el patriciado porteño, y más aún, las prácticas funerarias en las respectivas sociedades de origen, en especial las italianas. En este sentido, las capillas de Luis Pinasco, Albino Pagliano, Ciro Echesortu, Manuel Arijón, y tantos otros, patentizan en sus mármoles y esculturas una vida signada por el éxito material.

Los inmigrantes, individuos que al momento del arribo a América dejan atrás sus historias personales, se tornan “fundadores” de una nueva casta en la sociedad de acogida. Protagonistas del propio devenir, serán los actores clave de una sociedad y de las instituciones que surgen al ritmo de los nuevos tiempos. Estos hombres serán

³⁷⁹ Alicia Megías, *La formación de un élite de notables-dirigentes*, op. cit.

representados respetando la individualidad física de sus rostros. Recordemos la prolongada vigencia del retrato realista en la escultura funeraria de entonces.

El culto al trabajo. La prosperidad alcanzada por estos individuos estaba en la mayoría de los casos fundamentada por una gran capacidad ejecutiva, a lo que se sumaba una cultura del trabajo, virtud encarnada especialmente en la población inmigrante. El carácter ejemplificador es puesto de relieve en numerosas obras, como en las tumbas Piñeiro y Gueglio, donde el trabajo, bajo la forma de una alegoría, es presentado en su carácter de promotor del progreso.

La amplia vigencia de esta virtud también se manifiesta en placas con inscripciones. En el monumento Muzzio se subraya no sólo la capacidad emprendedora de Angel Muzzio, sino la virtud de haber guiado por la senda del trabajo a los empleados de la empresa por él fundada: “Los empleados que sirvieron a tus órdenes en la casa que conservará siempre el sello de tu iniciativa fecunda y de tu carácter, rinden esta ofrenda a tu memoria como testimonio de tu cariño, de admiración y gratitud por tus cualidades de pionner y de ciudadano y porque supiste guiarnos con mano paternal por la senda del trabajo y del honor”.³⁸⁰

El prestigio profesional. En pocos años, en el medio local se percibió un notable incremento de profesionales, destacándose los ingenieros, abogados, arquitectos, médicos y periodistas como las profesiones de mayor prestigio. Aquí podemos recordar el monumento Salvá, el que a la manera de un *Memorial* conmemora la actuación destacada de este abogado, quien ocupó diversos cargos en la Justicia provincial.

Prestigio derivado de la actividad política e institucional. Ya fuera en la esfera pública local o provincial, la consolidación de una imagen de renombre personal también provino del ejercicio de cargos directivos en instituciones como la Bolsa de Comercio, el Jockey Club, las Sociedades de Socorros Mutuos para los inmigrantes, y otras. En los mausoleos vemos numerosas placas recordatorias que hacen alusión a las diversas actividades y cargos desarrollados en vida –mausoleos Semino, Pinasco, Pagliano, etc.-

Prestigio derivado de la participación en actividades de beneficencia: La asistencia social fue otra de las actividades realizadas por la élite local, dirigida especialmente a los niños. Las Sociedades de Beneficencia de la época canalizaron

³⁸⁰ Placa recordatoria, panteón familia Muzzio, cementerio de El Salvador, año 1913.

las iniciativas de la franja femenina de la clase hegemónica, implementando acciones de caridad privada, principalmente en torno a la salud y la educación.

En los mausoleos realizados por nuestro artista, encontramos los nombres de numerosas mujeres de la sociedad rosarina de entonces, cuya labor en diversas instituciones de beneficencia fue ampliamente reconocida. Dos ejemplos que oportunamente hemos mencionado son los de Josefa Ariola de Semino y de Celestina Echague de Salvá, ambas homenajeadas en las tumbas familiares, mediante las respectivas placas recordatorias. Sin embargo –y a pesar de no ser ésta una obra realizada por Luigi Fontana-, considero interesante citar el *Monumento a Juana Blanco*, de Lucio Fontana, hijo de Luigi. No sólo porque traduce este espíritu de época, conmemorando la tarea benefactora hacia la niñez de una figura femenina, sino porque esta obra muestra aún la fuerte vinculación artística de Lucio con el taller de su padre, tal como lo afirmáramos en el inicio del capítulo correspondiente a la biografía de Luigi Fontana.

Culto al trabajo, éxito en los negocios, prestigio profesional, actividades de beneficencia, participación en la actividad política e institucional... Todas ellas fueron virtudes diferenciadoras de la nueva élite local, de donde surge la comitencia de Fontana. Con un fuerte sentido autoconmemorativo, los hombres y mujeres que la conformaron pretendieron poner en escena estas virtudes públicas aún después de la muerte, en el espacio de la necrópolis. Fontana, magistral intérprete de las aspiraciones de esta comitencia, fue el artífice de estos mausoleos, cuyo carácter ejemplar contribuyó a consolidar la posición de prestigio de esta nueva élite.

El lenguaje artístico proveniente de la península fue su medio de expresión. La tradición artística italiana operó como un elemento de distinción social que se extendió fuera de la propia comunidad, legitimando la posición de la élite. El criterio de *excelencia* aplicado al arte italiano, prevaleció por sobre otras alternativas posibles. Italia, cuna de grandes artistas del pasado, fue la opción dominante en un medio propicio como el rosarino, donde la presencia indiscutida de los peninsulares en espacios estratégicos contribuyó a la consolidación de un arte imbuido de esta tradición.

Finalmente, podemos definir a Luigi Fontana como a un personaje de gravitación en la esfera cultural local. Ya fuera desde su arte como desde su intensa actividad pública, este peninsular participó decididamente en la construcción de una identidad italiana, que supo proyectar en una sociedad en pleno proceso de conformación. Nuestro trabajo intenta valorarlo en este particular contexto cultural.

FUENTES

Archivos consultados

Archivo Asociación Italiana de Socorros Mutuos “Unione e Benevolenza”, de la ciudad de Rosario

Archivo Cementerio El Salvador

Biblioteca y Archivo Museo Histórico “Dr. Julio Marc”

Archivo de la Asociación Italiana de Socorros Mutuos “Unione e Benevolenza”, Rosario

. *Libro de Actas de sesiones ordinarias y extraordinarias del Consejo Directivo y/o de Administración desde el 28 de marzo de 1861 al 17 de Marzo de 1878*. Consta de 376 folios escritos en idioma italiano.

. *Libro de Actas de sesiones ordinarias y extraordinarias del Consejo Directivo y/o de Administración desde el 1 de agosto de 1899 al 14 de abril de 1906*. Consta de 270 folios escritos en idioma italiano.

. *Libro de Actas de sesiones ordinarias y extraordinarias del Consejo Directivo y/o de Administración desde el 14 de abril de 1906 al 10 de enero de 1911*. Consta de 320 folios escritos en idioma italiano.

. *Libro de Actas de Asambleas Generales del Consejo Directivo desde el 13 de Noviembre de 1898 al 24 de Junio de 1934*. Consta de 270 folios escritos en idioma italiano.

. *Libro de Matrícula de Socios*. Manuscrito en idioma italiano. Dos tomos.

Archivo del Cementerio de El Salvador

. Carpetas con documentación correspondiente a las tumbas del cementerio El Salvador, las que constan de *Memoria Descriptiva*, *Permiso para Construir* y *Planos*.

Biblioteca y Archivo Museo Histórico Provincial “Dr. Julio Marc”. Fuentes editadas

. *Primer Censo Municipal de Rosario de Santa Fe*, Buenos Aires, Imprenta Guillermo Kraft, 1902.

. *Tercer Censo Municipal del Rosario de Santa Fe*, Rosario, Talleres de la República, 1910.

. *Digesto Municipal. Ordenanzas, decretos, reglamentos, contratos, etc. de la Municipalidad de Rosario de Santa Fe, dictadas desde su instalación hasta el 31 de diciembre de 1889*, Buenos Aires, Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, 1890.

. *Digesto Municipal. Ordenanzas, decretos, acuerdos, reglamentos, contratos, etc. de la Municipalidad del Rosario, dictadas en los años 1892 a 1895*, Buenos Aires, Imprenta de Jacobo Peuser, 1896.

. *Digesto Municipal. Ordenanzas, decretos, acuerdos, reglamentos, contratos, etc. de la Municipalidad del Rosario dictados en los años 1906 a 1907*, Rosario de Santa Fe, Imprenta y encuadernación “Inglesa”, 1908.

. *Memoria presentada al Honorable Concejo Deliberante por la Intendencia Municipal de la ciudad del Rosario de Santa Fe*, Rosario, La Minerva, 1888.

Diarios, periódicos, revistas y publicaciones fotográficas

. *Diario La Capital*.

. *Revista El constructor Rosarino*.

. *Revista Monos y Monadas*.

. *Album Ferrazini. Vistas de la ciudad de Rosario de Santa Fe*, Rosario, Ferrazini y Cia., 1895.

Crónicas de viaje

. Lloyd, Reginald, *Impresiones de la República Argentina en el siglo XX*, Londres, Greather Britain Publishing Co. Ltd., 1911.

. Vicuña Mackenna, Benjamín, “Páginas de mi diario durante tres años de viaje”, en *Revista de Historia de Rosario*, Año IV, N° 11, Enero-Junio de 1966, Rosario, Publicación semestral de la Sociedad de Historia de Rosario.

BIBLIOGRAFÍA

- . Alonso, Sebastián y Guspi Terán, Margarita, *Historia genealógica de las primeras familias italianas de Rosario. Siglo XVIII y siglo XIX hasta 1870*, Rosario, Consolato Generale d'Italia, 2003.
- . Alvarez, Juan, *Historia de Rosario (1689-1939)*, Rosario, UNR Editora / Editorial Municipal de Rosario, 2000.
- . Ariès, Philippe, *El hombre ante la muerte*, Madrid, Grupo Santillana de Ediciones S. A., 1999.
- . Ariès, Philippe, *Morir en Occidente desde la Edad Media hasta la actualidad*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2000.
- . *Augusta*, Revista de Arte, Vol. I, N° 7, Buenos Aires, Diciembre 1918.
- . Baggio, Luciano, “Evolución de las tradiciones religiosas entre los inmigrados italianos de Rosario”, en Revista *Estudios Migratorios Latinoamericanos*, N° 19, Diciembre 1991, Buenos Aires, CEMLA.
- . Barraco Mármol, Rodolfo, *Secularización de cementerios*, Separata de la revista Universidad. Organo de la Universidad Nacional del Litoral N° 16, Santa Fe, 1946.
- . Bertoni, Lilia Ana, “Construir la nacionalidad: héroes, estatuas y fiestas patrias, 1887-1891”, en *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. E. Ravignani”*, Tercera Serie, N° 5, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1992.
- . Bonacci, José Mario, “Momentos arquitectónicos”, en *Historias de Aquí a la vuelta*, N° 23, Rosario, Ediciones de Aquí a la Vuelta, 1990.
- . Catálogo *Lucio Fontana e Milano*, Milano, Museo della Permanente, Elemond Editori Associati, 1996.
- . Catálogo *Lucio Fontana. Profeta del espacio*, Buenos Aires, Ennio Ayosa Editores, 1999.
- . Carrasco, Gabriel y Eudoro, *Anales de la ciudad de Rosario de Santa Fe*, Buenos Aires, Peuser, 1897.
- . Cignoli, Francisco, *Centenario del cementerio del Salvador*, Rosario, 1956.
- . Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Editorial Labor, 1991.

- . Coll, Roxana, *Escultura pública de parques, plazas y paseos de la ciudad y del cementerio de Mendoza*, Mendoza, Beca de Iniciación de CIUNC, trabajo inédito, 1986.
- . Chevalier, Jean (dirección), *Diccionario de los Símbolos*, ed. Herder, Barcelona, 1986.
- . De Marco, Miguel Angel, *Rosario desde sus orígenes hasta nuestros días*, Rosario, Editorial Fundación Ross, 1996.
- . Del Pozo, Higinio, “La arquitectura funeraria por y para los italianos en la necrópolis *El Salvador*”, en *Italia-Rosario. Construcción de espacios*, Rosario, Consulado General de Italia en Rosario, 1995.
- . Devoto, Fernando, “Algo más sobre las cadenas migratorias de los italianos a la Argentina”, en *Revista Estudios Migratorios Latinoamericanos*, N° 19, Buenos Aires, CEMLA, Diciembre 1991.
- . Devoto, Fernando y Rosoli, Gianfausto (editores), *La inmigración italiana en la Argentina*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2000.
- . Docola, Silvia, *El culto a los muertos: su arquitectura y su paisaje*, Rosario, trabajo inédito, 1984.
- . Docola, Silvia, *La ciudad en el cementerio*, Rosario, trabajo inédito, 1983.
- . Facciano de Zinny, María, “Los comerciantes de Rosario (1852-1860)”, en *Revista Histórica* N° 5, Año II, Buenos Aires, Mayo-Diciembre de 1979.
- . Falcón, Ricardo y Stanley, Myriam (directores de la colección), *La historia de Rosario*, Tomo I. Economía y Sociedad, Rosario, Homo Sapiens Ediciones, 2001.
- . García Ortuzar, Raquel, “Bulevar Oroño y el Parque Independencia”, en *Historias de Aquí a la Vuelta*, fascículo N° 10, Rosario, Ediciones de Aquí a la Vuelta, 1991.
- . Ghilioni, Emilio, “Fontana, Rosario: tres momentos”, en *Lucio Fontana: un seminario*, Encuentro académico organizado por la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad de Chile, Santiago de Chile, Agosto 1998.
- . Ginex, Giovanna y Selvafolta, Ornella, *Il Cimitero Monumentale di Milano*, Milano, Silvana Editoriale, 2003.
- . González Day, Héctor Jorge, “Centenario del cementerio *Del Salvador*”, en Diario *La Capital*, sábado 7 de julio de 1956.

- . González Day, Héctor Jorge, *El cementerio "Del Salvador". Nuevos datos para completar su historia*, Rosario, trabajo inédito, 1971.
- . Gutiérrez, Ramón y Viñuales, Graciela María, *Evolución de la arquitectura en Rosario 1850-1930*, Rosario, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Rosario, mimeo, 1977.
- . Hautecoeur, Louis, *Historia del Arte*, Tomo I, Madrid, Guadarrama, 1965.
- . Heer de Beauge, Isabel, *Esperanza*, Santa Fe, 1993.
- . Ielpi, Rafael, *Vida cotidiana. Rosario 1900-1930*, Rosario, Ed. La Capital.
- . Jáuregui, Andrea, "Imágenes e idea de la muerte en Buenos Aires", en *La muerte en la cultura*, Rosario, Dirección de Publicaciones UNR, 1993.
- . Lattuca, Ada, "Acerca de un marco teórico para el estudio de la mutualidad italiana en la provincia de Santa fe", en *Revista de Historia de Rosario*, Año XXX, N° 40, Taller Gráfico de Minicentro Comercial, Rosario.
- . Lattuca, Ada, "Sociedades de Socorros Mutuos de la provincia de Santa Fe", en *Revista Estudios Migratorios Latinoamericanos*, N° 5, Buenos Aires, CEMLA, abril 1987.
- . Megías, Alicia, "La colectividad italiana", en *Historias de Aquí a la Vuelta*, Rosario, Ediciones de Aquí a la Vuelta, 1992.
- . Megías, Alicia, *La formación de una élite de notables-dirigentes. Rosario, 1860-1890*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 1996.
- . Merlino, Adrián, *Diccionario de las artes plásticas de la Argentina*, Buenos Aires, 1954.
- . Molteni, Monica, *Biografía*, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea Palazzo Forti, Verona, 2000.
- . Montini, Pablo, "El mármol del escándalo: batallas políticas en torno al monumento de José Garibaldi. Rosario 1880-1906", Monografía presentada para el Seminario Regional, Universidad Nacional de Rosario, Facultad de Humanidades y Artes, Escuela de Historia, 2000.
- . Mosse, George, *Le guerre mondiali. Dalla tragedia al mito dei caduti*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2005.
- . Nascimbene, Mario, *Los italianos y la integración nacional*, Buenos Aires, Ediciones Selección Editorial SRL, 1988.

- . Nuñez, Luis, *Los cementerios*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1970.
- . Panofsky, Erwin, *Estudios sobre Iconología*, Madrid, Alianza Editorial, 2002.
- . Panofsky, Erwin, *Tomb Sculpture*, London, Phaidon Press Limited, 1992.
- . Pasquale, Antonio, *Biografías y recuerdos*, Rosario, Ed. Amalevi, 1980.
- . Petriella, Dionisio y Sosa Miatello, Sara, *Diccionario biográfico Italo-Argentino*, Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri, 1976.
- . Réau, Louis, *Iconografía del arte cristiano*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996.
- . Revilla, Federico, *Diccionario de Iconografía y Simbología*, Madrid, Ediciones Cátedra S. A., 1999.
- . Rigotti, Amy, *Crónica ilustrada de la evolución urbana y arquitectónica de Rosario (1823-1955)*, Rosario, Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Rosario, mimeo.
- . Rosenblum, Robert y Janson, H. W., *El arte del siglo XIX*, Madrid, Akal Ediciones, 1984.
- . Santillán, Diego Abad de, *Gran Enciclopedia de la Provincia de Santa Fe*, Buenos Aires, Ed. Ediar, 1967.
- . Sborgi, Franco, *Staglieno e la scultura funeraria ligure tra Ottocento e Novecento*, Torino, Artema, 1997.
- . Sendra, Rafael, *Rosario, ciudad y artes plásticas*, Rosario, Dirección de publicaciones UNR, 1990.
- . Silberstein, Carina, “Administración y política: los italianos en Rosario (1860-1890)”, en *Revista Estudios Migratorios latinoamericanos*, N° 67, Agosto-Diciembre 1987, Buenos Aires, CEMLA.
- . Silberstein, Carina, “Inmigración y selección matrimonial: el caso de los italianos en Rosario” en *Revista Estudios Migratorios Latinoamericanos*, N° 18, Agosto 1991, Buenos Aires, CEMLA.
- . Silberstein, Carina, “Gringos at the gate of the pampas: italians in Rosario 1870-1914”, Tesis Master of Arts, University of Calgary, Alberta, Sept. 1991.
- . Silberstein, Carina, “Más allá del crisol: matrimonios, estrategias familiares y redes sociales en dos generaciones de italianos y españoles (Rosario,

1895-1925), en *Revista Estudios Migratorios Latinoamericanos*, N° 28, Diciembre 1994, Buenos Aires, CEMLA.

. Silberstein, Carina, “Mutualismo y educación en Rosario: las escuelas de la Unione e Benevolenza y de la Sociedad Garibaldi (1874-1911)”, en *Revista Estudios Migratorios Latinoamericanos*, I, Diciembre 1985, Buenos Aires, CEMLA.

. Slullitel, Isidoro, *Cronología del arte en Rosario*, Rosario, Editorial Biblioteca, 1968.

. Sinópoli, Pedro, “El Museo Estévez”, en *Revista de la Bolsa de Comercio de Rosario*, Año XL, N° 1462, abril de 1994.

. *Sociedad Rural de Rosario. Cincuentenario de su fundación*, Oficina de prensa de la Sociedad Rural de Rosario, Emilio Fenner SRL, 1945.

. Van Deurs, Adriana y Renard, Marcelo Gustavo, *La escultura italiana del Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2001.

. Villasuso, Víctor y Francavilla, Carlos, *Cementerio de la Recoleta: desentrañando sus lugares*, Buenos Aires, Junta de Estudios Históricos de la Recoleta, 1993.

. Wechsler, Diana Beatriz (Coordinadora), *Italia en el horizonte de las artes plásticas*, Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri.

Bibliografía teórico-metodológica

. Bialostocki, Jan, *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*, Barral Editores, 1973.

. Bozal, Valeriano, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, Visor, La Balsa de la Medusa, 1996.

. Burucúa, José Emilio (Comp.), *Historia de las imágenes e historia de las ideas. La escuela de Aby Warburg*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1992.

. Burucúa, José Emilio, “Prólogo”, en *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1995.

. Burucúa, José Emilio, *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002.

- . Clark, Timothy, *Imagen del pueblo. Gustavo Courbet y la Revolución de 1848*, Barcelona, Gustavo Gilli Editores, 1978.
- . Ginzburg, Carlo, *Pesquisa sobre Piero*, Barcelona, Muchnik Editores, 1984.
- . Ginzburg, Carlo, *Mitos, emblemas, indicios*, Barcelona, Gedisa, 1989.
- . Gombrich, Ernst, *Tributos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1991.
- . Panofsky, Erwin, *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza, 1973.
- . Saxl, Fritz, *La vida de las imágenes*, Madrid, Alianza Editorial, 1989.
- . Warburg, Aby, *La rinascita del paganesimo antico*, Firenze, “La nuova Italia” Editrice, 1966. Estudio Introdutorio de Gertrud Bing.
- . Wind, Edgar, *La elocuencia de los símbolos*, Alianza Editorial, 1993.

ANEXO



(Capilla Godoy, cementerio de la Capital, Mendoza, fotografía V.N.)

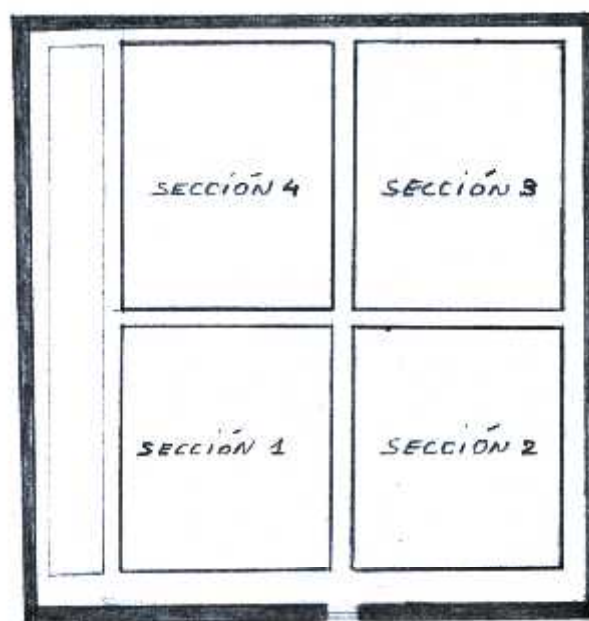


Lámina 1. Esquema original del cementerio de El Salvador

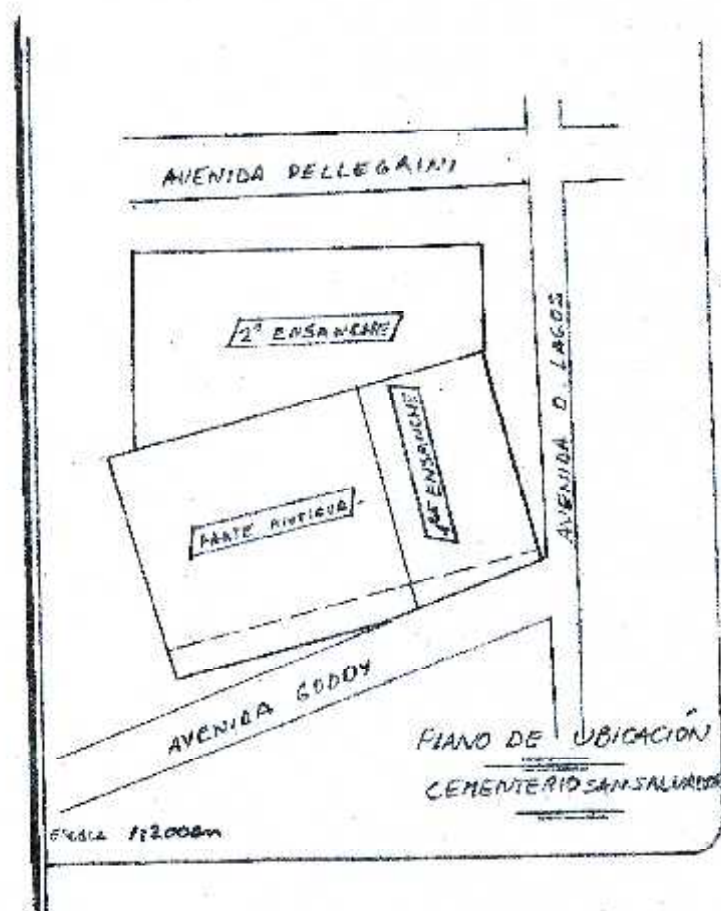


Lámina 2. Plano del núcleo original y sucesivos ensanches, Archivo Cementerio de El Salvador

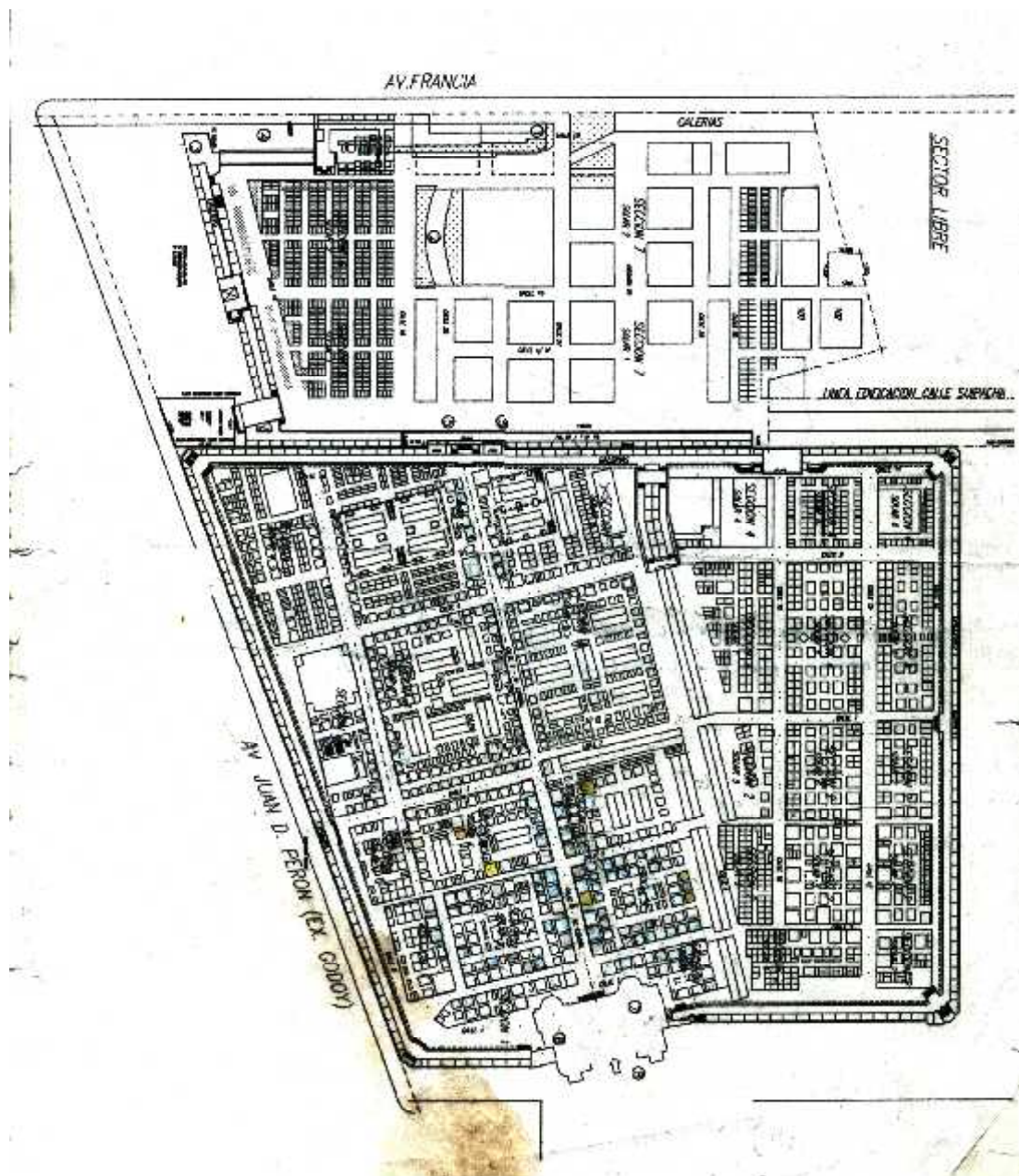


Lámina 3. Plano actual del cementerio, Archivo Cementerio de El Salvador



Lámina 4. Pórtico del cementerio, fotografía V.N.



Lámina 5. Día de Difuntos: El Sr. Santiago Pinasco en el cementerio de El Salvador, Revista *Monos y Monadas*, Rosario, 6 de noviembre de 1910, Año I, N° XXII.

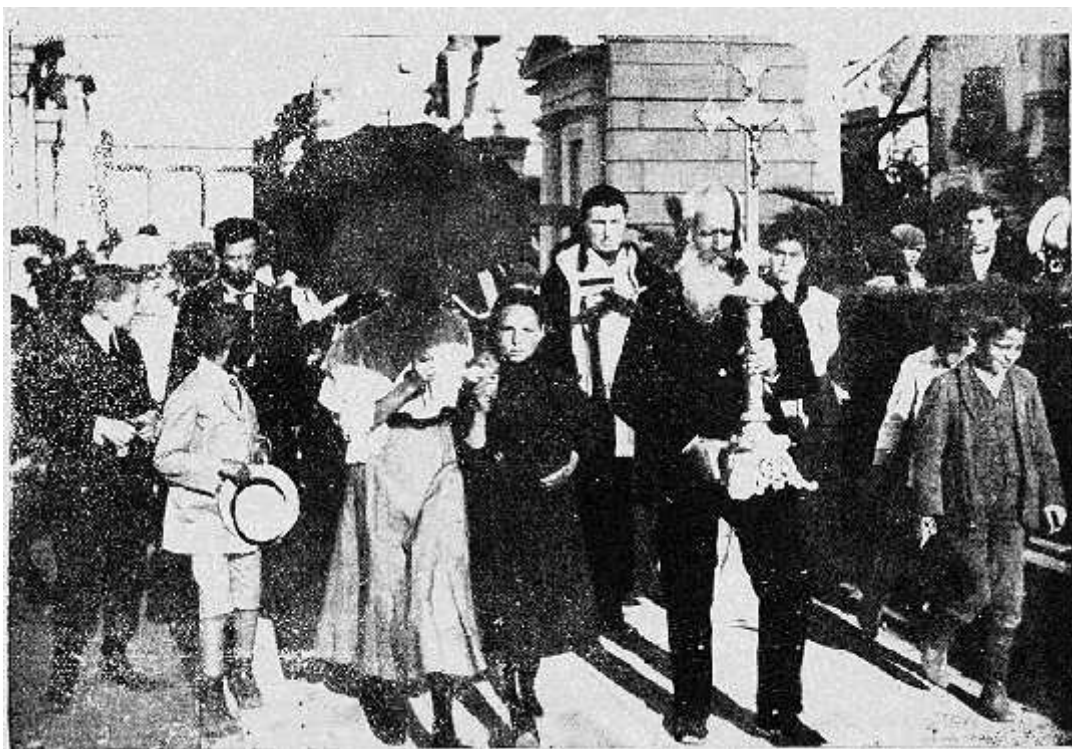


Lámina 6. Día de difuntos: Procesión en el cementerio de El Salvador, Revista *Monos y Monadas*, Rosario, 6 de noviembre de 1910, Año I, N° XXII.

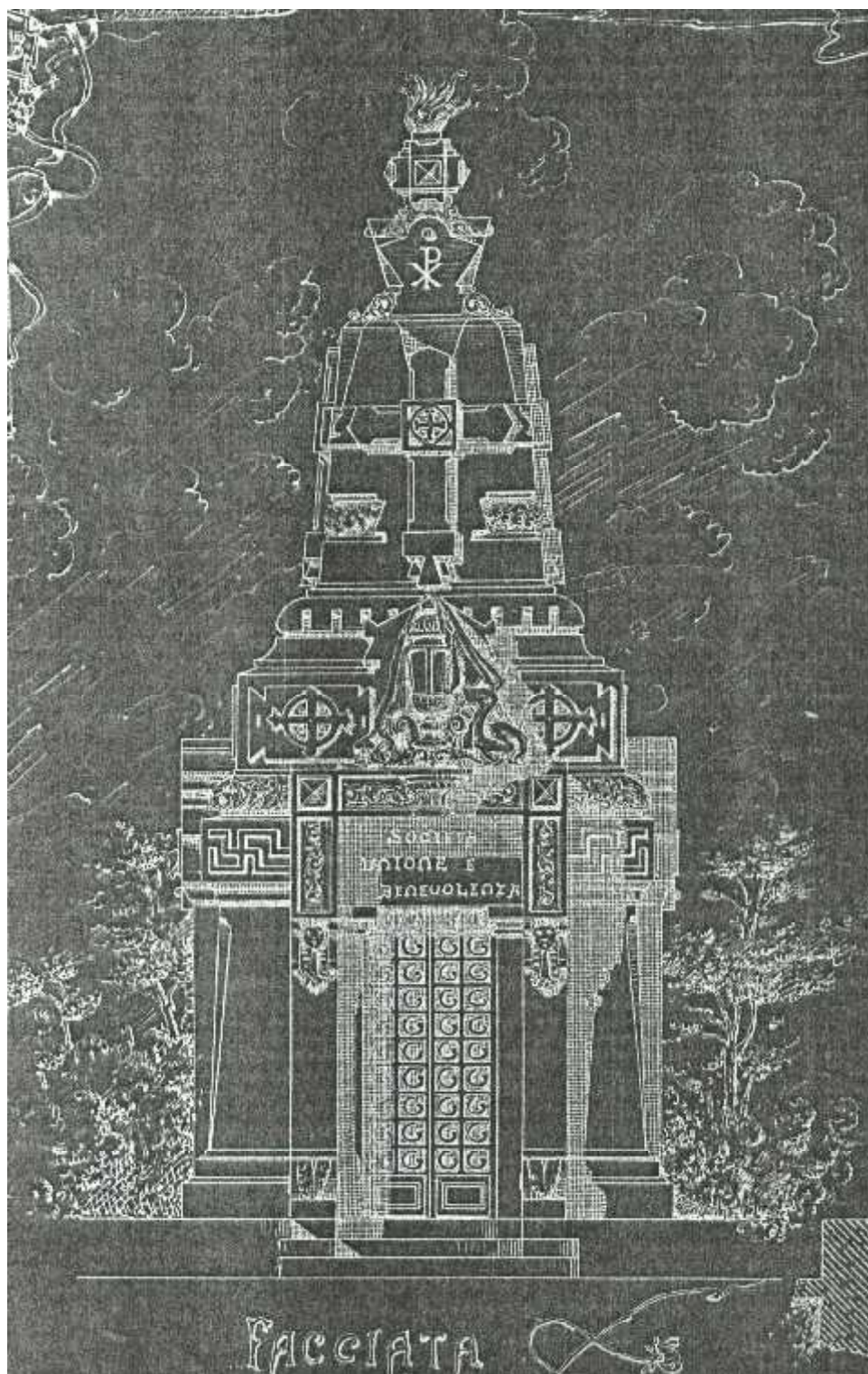


Lámina 7. Panteón “Unione e Benevolenza”, Archivo Cementerio de El Salvador



Lámina 8. Monumento Eudoro Díaz, busto, fotografía V.N.

Fontana, Scarabelli, Cautero y Cía.
 SOCIEDAD EN COMANDITA
 SUCESORES de FONTANA, SCARABELLI y Cía.
 ESCULTORES



Monumentos, Mausoleos, Placas
 Conmemorativas y para
 Nichos, Altares, Bronces,
 Objetos de Arte y demás
 artículos del ramo

**ESCULTURAS
 MARMOLES Y GRANITOS**

— ❖ —

Estudio RIOJA 2070 Talleres BALCARCE 385
 Teléfono 0050 Depósito RIOJA 2060
ROSARIO

Lámina 9. Publicidad taller de Fontana, Scarabelli y Cautero, Revista *El Constructor Rosarino*, febrero 1927, Año II, N° 41.



Lámina 10. Mausoleo Olivera Cisnetto, cementerio de La Recoleta, Buenos Aires, fotografía V.N.

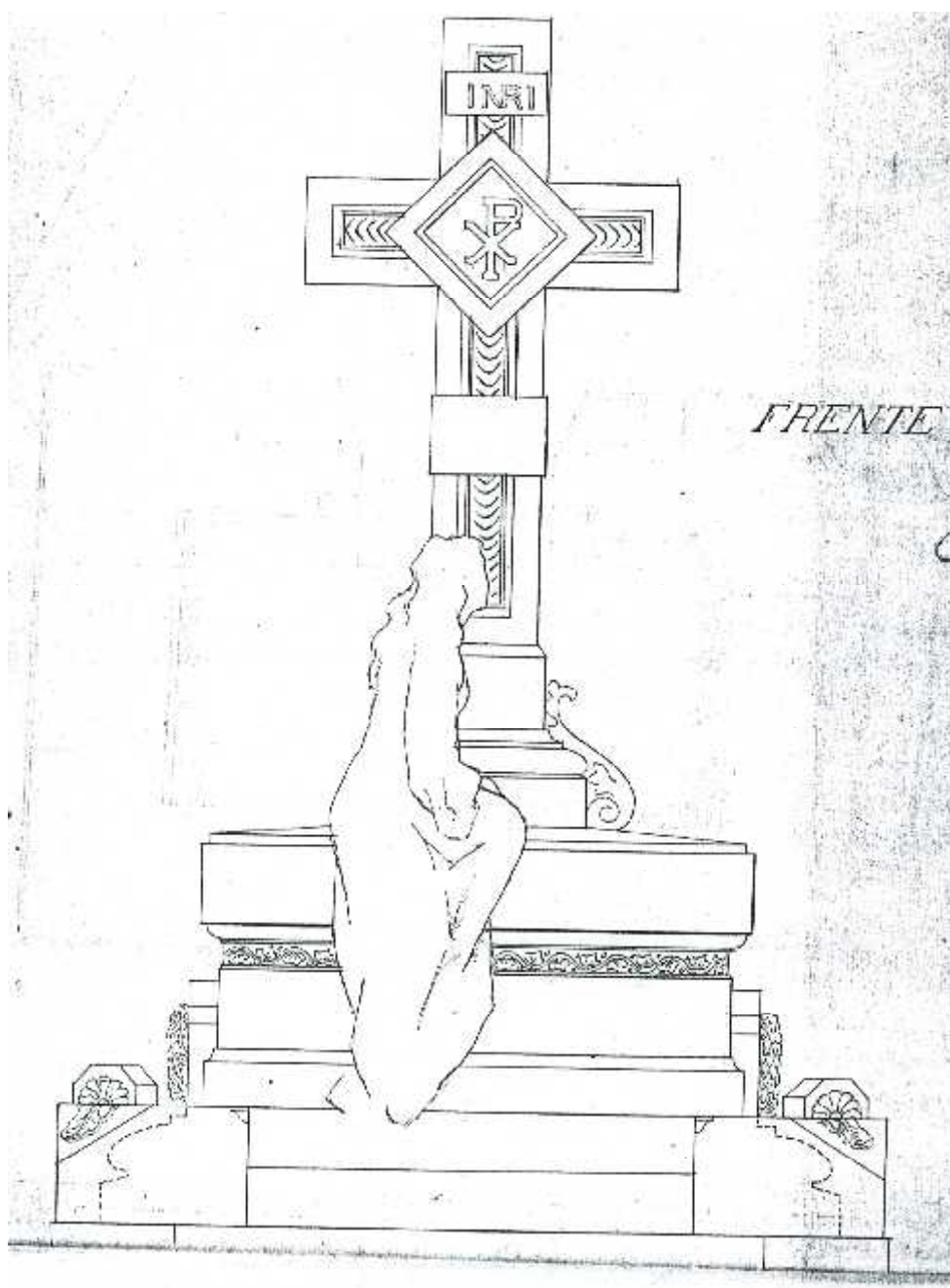


Lámina 11. Monumento Muzzio, Archivo Cementerio de El Salvador

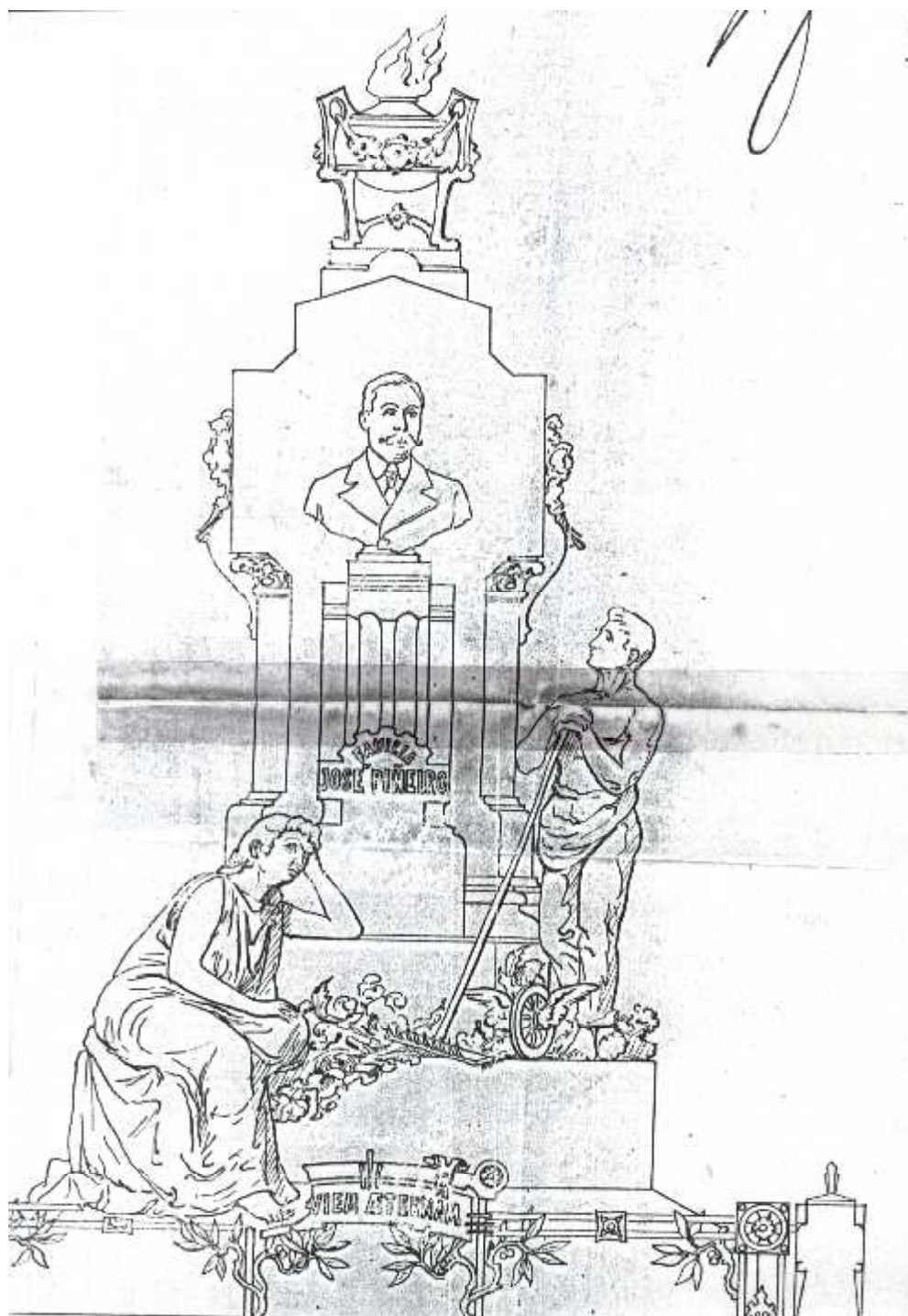


Lámina 12. Monumento Piñeiro, Archivo Cementerio de El Salvador

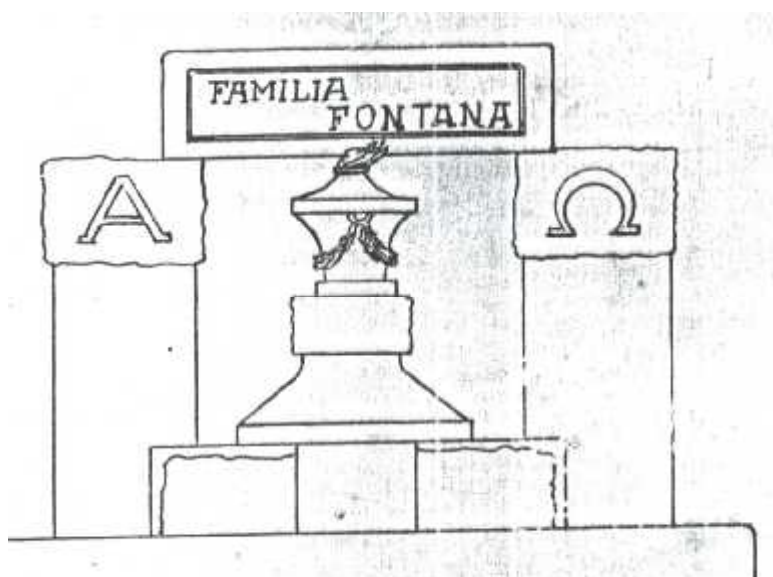


Lámina 13. Monumento Fontana, Archivo Cementerio de El Salvador

INDICE GENERAL

Agradecimientos	2
INTRODUCCIÓN	3
LUIGI FONTANA Y LOS NUEVOS ESCENARIOS	22
Europa-América: entre dos mundos	23
Fontana-Scarabelli: una trayectoria compartida	31
Fontana y la Soc. Italiana de S. Mutuos “Unione e Benevolenza”	33
OBRAS, ESTILOS, ESPACIOS, COMITENTES. ANÁLISIS	
ESTÉTICO SOCIAL DEL CORPUS DE OBRAS SELECCIONADAS	39
<i>Mirando hacia el pasado:</i>	40
La necrópolis de El Salvador. Su origen. Iglesia y	
Estado en la administración de los cementerios	40
Traza de la necrópolis	45
Pórtico de la necrópolis	50
Arquitectura y obra pública rosarina hacia los años ochenta	51
La visita al cementerio	54
Obras y artistas que precedieron a Fontana	60
Tumbas más antiguas de la necrópolis	61
Alessandro Biggi: Monumentos Muñoz y Casas	64
Otros artistas contemporáneos a Fontana	69
Italo Meliga y Juan Bosco: Capilla Castagnino	69
Alejandro Christophersen: Capilla Meliton de Ibarlucea	73
Panteón de la Sociedad Italiana de Socorros Mutuos	77
Leonardo Bistolfi: Monumento Recagno	78
<i>Cronología de la obra de Luigi Fontana</i>	83
Primer período 1891-1899: Algo más que un espíritu ecléctico	83
Capilla Rouillon	84
Monumento Ortiz	87

Monumento Zubelzú	89
Monumento Frugoni.....	91
Capilla Aldao.....	95
Capilla Pereira	96
Capilla Costa	98
Monumento Grandoli	99
Capilla Benvenuto	101
Capilla Baglietto.....	104
Capilla Pesoa	105
Segundo período 1900-1914: Consolidación de un estilo.....	107
El año 1900 y un caso paradigmático: la capilla Pinasco	108
Monumento Salvá	112
Capilla Semino	114
Monumento Muzzio	117
Monumento Tiscornia	119
Monumento José Arijón	121
Capilla González	123
Capilla Maini.....	125
Capilla Murphy	127
Capilla Carreras.....	128
Capilla Manuel Arijón.....	130
Capilla Acetune Boggiano	132
Monumento Piñeiro.....	134
Monumento Bussaglia.....	137
Monumento Franco	139
Monumento Grassi	141
Capilla Echesortu	144
Año 1913: Un “Proyecto de cripta para la familia Fontana” ..	146
Tercer período 1920-1926: Los años veinte en la obra de Fontana	148
Capilla Brusaferri	150
Capilla Travella	152
Capilla Gueglio	154
Capilla Astengo	159

Capilla Pagliano	161
CONCLUSIONES	164
Luigi Fontana, artista de la élite rosarina	165
El ángel.....	165
La ninfa	171
El héroe	173
La naturaleza	175
El retrato	176
FUENTES.....	186
BIBLIOGRAFÍA	188
ANEXO	194