

CRISTINA GONZALO CANAVOSO

Colección
VESTIGIOS



Universidad
Nacional
Villa María



Ediciones del
CePAM-IAPCH

FERNANDO BONFIGLIOLI

Imagen pictórica y excedente de sentido

Fernando Bonfiglioli

Imagen pictórica y excedente de sentido

Cristina Gonzalo C. | Lorenzo Toribio
(editores)

Colección Vestigios

Serie: *Escritos de Investigación*

Catálogo de obras audiovisuales e impresas del Ce.P.A.M.

Volumen 2
(digitales)

Directores

Cristina L. Gonzalo-Canavoso
Lorenzo Toribio

Cristina Gonzalo-Canavoso

Fernando Bonfiglioli

Imagen pictórica y excedente de sentido



Universidad
Nacional
Villa María



**Ediciones
del CePAM-IAPCH**

Fernando Bonfiglioli: imagen pictórica y excedente de sentido / Cristina Lily Gonzalo-Canavoso; coordinado, dirigido, editado e ilustrado por Cristina L. Gonzalo-Canavoso. - 1a ed. - Villa María : Cristina Lily Gonzalo-Canavoso, 2018.

140 p. : il. ; 21 x 15 cm. - (Vestigios / Gonzalo-Canavoso, Cristina L.; Toribio, Lorenzo; Volumen 2)

ISBN 978-987-42-7540-0

Edición para Universidad Nacional de Villa María

1. Arte religioso. 2. Artes Plásticas. 3. Hermenéutica.
CDD 755

Fecha de catalogación: 16-03-2018

© Gonzalo-Canavoso, Cristina L. (Editora).

E-mail: cgonzalo@unvm.edu.ar

Edición especial para: Universidad Nacional de Villa María, Ediciones del Ce.P.A.M.-IAPCH. Arturo Jauretche 1555, Villa María, Cba

Colección: Vestigios (6). Catálogo de obras audiovisuales e impresas del Ce.P.A.M. Serie: Escritos de Investigación

Directores Colección: Gonzalo C., Cristina L y Toribio, Lorenzo

Diseño de Sobrecubierta: Gonzalo-Canavoso, Cristina Lily

Maquetación: Gonzalo-Canavoso, Cristina L; Toribio, Lorenzo

Autores: Gonzalo-Canavoso, Cristina L; Corrección y revisión: Gonzalo-C., Cristina L

Distribución gratuita mediante solicitud a la Editorial

Impreso en: Ce.P.A.M.-IAPCH en el mes de marzo de 2018.

E-mail: lorcrist@hotmail.com

Encuadernación: *Intonso encuadernación* de Cristina López.

Impresión sobrecubierta: Giga (www.giga.com.ar)

Tirada: 50 ejemplares con encuadernación en tapa dura y sobrecubierta fotocromía en papel ilustración 150 grs.



AUTORIDADES

Ab. Luis Negretti
Rector

Ab. Aldo Paredes
Vice-Rector

Dr. Jorge Anunziata
Director del Instituto de Investigación

Dra. Gloria Vadori
Decana del IAPCH

Prof. Sandra Mattalía
Secretaria Académica del IAPCH

Mgter. Mariana Musetta
Secretaria de Investigación y Extensión del IAPCH

PRESENTACIÓN

El material reunido en el presente volumen bajo el título ***Fernando Bonfiglioli: imagen pictórica y excedente de sentido*** es el resultado casuístico de una motivación investigativa de carácter más general que busca comprender la *sobreabundancia de sentido* emanada de la *obra de arte visual* religiosa.

En efecto, el estudio propone indagar las *imágenes* de la obra de *arte religioso* de Fernando Bonfiglioli sin perder de vista que el análisis de la *imagen pictórica* constituye una particula-

ridad dentro del análisis de la *imagen* del mismo modo que el análisis del arte religioso constituye una particularidad dentro del análisis de la pintura.

Para llevar a cabo la indagación, se optó primeramente por examinar la noción de *arte religioso*, de manera que su correcta precisión permitiera luego interpretar adecuadamente el fenómeno.

Se hizo necesario entonces distinguir el *arte religioso* del *arte sagrado*. Esta distinción permitió identificar una tensión entre la concepción y relación de *arte* y *culto* en el Oriente y el Occidente cristianos.

Finalmente, sobre la base de la distinción *arte religioso* y *arte sagrado* se intentaron desentrañar algunos de los posibles sentidos contenidos en el corpus pictórico seleccionado.

Cabe aclarar, no obstante, que las descripciones y explicaciones realizadas no orientan la indagación hacia un tratamiento de problemas *técnico-artístico* específicos. Por el contrario, la pretensión fundamental de la indagación es que el lector no especialista entable un diálogo en profundidad -frente a frente- con la obra de arte visual.

Si bien los interrogantes acerca del arte religioso de Fernando Bonfiglioli datan del año 2004, este estudio logró salir a la luz gracias al proyecto de investigación *Fenómeno televisivo: descripción, caracterización e interpretación. Estudio del caso 'Mentira la verdad', temporada 1 (2011)*, realizado en la Universidad Nacional de Villa María durante el bienio 2016-2017. Debido a que una de las líneas propuestas para la investigación se dedicó a abordar la problemática de la *imagen*, la inquietud particular sobre el arte

religioso en Fernando Bonfiglioli pudo hallar su lugar.

Del proyecto bianual resultaron en total cinco libros. El presente estudio conforma el segundo de ellos. Algunos de los contenidos aquí desarrollados fueron presentados como ponencias académicas, a saber:

IV Jornadas de Historia y Memoria Local y Regional, Instituto Municipal de Historia, Villa María, 2016.

Laboratorios de Discusión. *El IMH registra* en el 150° de la ciudad de Villa María, llevados a cabo en el Instituto Municipal de Historia de la ciudad de Villa María, 2017.

XI Jornadas de Investigación de la Universidad Nacional de Villa María, mesa temática: arte y gestión cultural, 2017.

Cristina Gonzalo C.

Introducción

Fernando Bonfiglioli (1893-1962) fue un artista plástico pionero en la ciudad de Villa María, provincia de Córdoba. Su profusa obra está compuesta por pintura de caballete y pintura mural. Dentro de la obra sobre muros destacan las pinturas religiosas situadas en numerosas iglesias y parroquias de la ciudad y la región. En Villa María pintó la Parroquia de “La Santísima Trinidad” y casi la totalidad de la Iglesia Catedral, con excepción de las ocho obras sobre lienzo del Padre Butler ubicadas en la nave central. De su biografía nos interesa destacar algunos aspectos que serán de relevancia para la comprensión de su arte¹.

¹ Para obtener datos de carácter general sobre su biografía consultar el catálogo *FERNANDO BONFI-*

Hijo de una familia de inmigrantes italianos, nace en San Pablo, Brasil. Su primera residencia en nuestro país transcurre en la capital, en el barrio de Barracas. En su itinerario formativo en *Artes Plásticas*² tuvo como maestros a Pío Collivadino y a Pompeo Boggio. Culmina sus estudios en 1911.

Viaja a Brasil en busca de perfeccionamiento en la pintura mural y fresco. Por recomendación de su maestro, ya en Argentina, se suma al equipo de trabajo del maestro Archimede Vitale, encargado de la decoración del Congreso Nacional. Llega a Villa María a fines de 1923, para instalarse definitivamente en 1928. Crea en nuestra ciudad una empresa de *Pintura de Obras* donde trabajan alrededor de quince personas.

GLIOLI, con textos de Carlos Seggiaro Bonfiglioli, del arquitecto Carlos Pajón y del arquitecto Ángel T. Lo Celso, Ed. Original, Villa María, 1995.

² La formación era de carácter general e incluía la enseñanza de pintura, escultura y dibujo.

Hacia mediados de la década de 1930, el Padre Colabianchi le solicita la confección de un proyecto para el cielorraso y altar de la actual Catedral de Villa María, trabajo que recién se llevará a cabo en el año 1948 con otros bocetos.

Fernando Bonfiglioli despliega, además de su actividad artística, una vida comunitaria activa; es miembro de la Sociedad Italiana, de la primera Comisión de Cultura Municipal y participante activo en el escenario político de su época: preside en Villa María la Asociación Internacional “*Italia Libre*”. Afiliado al partido socialista desde su juventud en Buenos Aires; además es miembro de la Escuela Logosófica presidida, por Carlos B. G. Pecotche³.

Estos sucintos datos biográficos nos aportarán elementos que contribuirán a delinear los rasgos

³ Los datos aquí señalados han sido recogidos del catálogo citado ut supra.

generales dentro de los cuales se inscribe la obra de nuestro artista.

La hipótesis de trabajo que orienta este recorrido es la siguiente: en la obra de arte religioso de Fernando Bonfiglioli se opera una sutil *transgresión* de significaciones del imaginario social de la época sin abandonar las reglas de la *póiesis* artística a la que el pintor adscribió.

Nuestra guía teórica serán los señalamientos realizados por Paul Ricoeur en relación a los símbolos. Para situar el problema desde una mirada historiográfica del símbolo, se seguirán los lineamientos que propone Michel Pastoureau. Y, en lo que atañe a una distinción entre arte sagrado y arte religioso, Paul Evdokimov será la palabra que ilumine el pensar de Oriente y su contrapunto en Occidente.

Para algunas consideraciones desde el siglo XX, desde occidente y, en nuestro país, tendremos en cuenta las observaciones realizadas por Taverna

Irigoyen acerca del arte religioso y lo religioso en el arte.

Circunscribiremos la presente propuesta a una cierta cantidad de pinturas dispuestas en los muros de la *Catedral de Villa María*.

Seleccionaremos como ejemplos imágenes que integran la pintura mural ubicada en el ala derecha del crucero de la Catedral denominada “*María Auxiliadora*” y algunas de las pequeñas imágenes plasmadas en techos, cielorrasos y arcadas distribuidas en el resto del templo.

La elección estuvo guiada en razón de su *opacidad* interpretativa, lo que nos condujo a indagar en datos que rodean de manera tangencial a estas imágenes pero que, estamos convencidos, constituyen núcleos de lectura reveladoras.

Finalmente se propondrá una hermenéutica sobre el conjunto analizado que permita profun-

dizar la mirada y comprensión de esta obra plástica en particular.

También dejamos abierta a la reflexión, la posibilidad de pensar la *visualidad* como instancia clave en la comprensión del conjunto de *prácticas significantes* de una comunidad, vehiculizadas en nuestro caso por el arte; *arte cuyo excedente de sentido es inagotable y se renueva con cada intérprete.*

Arte sagrado. Arte religioso

El itinerario por la obra religiosa de Fernando Bonfiglioli, ejecutada en la Catedral de la ciudad de Villa María, nos exigió distinguir con cierto grado de precisión la siguiente cuestión: *¿existe diferencia entre arte sagrado y arte religioso?* De ser así *¿cuál sería el núcleo fundamental de dicha diferencia?* *¿en qué medida el artista se implica en este tipo de manifestación artística?*

Alfredo Saenz siguiendo la propuesta de Paul Evdokimov plantea la diferencia entre arte religioso y arte sagrado a partir de la noción de “*imagen*”; distingue para ello entre *imagen sagrada* e *imagen religiosa*, colocando la imagen religiosa a la altura de la imagen profana.

Saenz refiere que Occidente produjo una fuerte ruptura con la imagen sagrada y que, por el contrario, Oriente se esforzó por conservar la *sacralidad* de la imagen. El proyecto de la Modernidad -*racional, científico y antropocéntrico*- influyó también en el modo de ver y de representar la imagen sagrada.

El *icono* tuvo un importante refugio en la cultura oriental y un fuerte debilitamiento en la cultura occidental:

“[...] a partir del siglo XIV comienza un proceso de secularización en el arte de Occidente: los personajes sagrados, incluidos los ángeles, se van convirtiendo cada vez más en “reales”, de carne y hueso, que se visten y comportan como todo el mundo. Y así el arte sagrado se va degradando en arte simplemente religioso. [...] Se puede adelantar que la Edad Media se extingue precisamente cuando desaparecen los ángeles, cuando

el icono deja lugar a la imagen alegórica y didáctica y el pensamiento indirecto al pensamiento directo”⁴.

Para comprender los fundamentos de la noción *arte sagrado*, y la diferencia con el *arte religioso*, acudimos a la palabra de Paul Evdokimov.

El primer señalamiento revela un elemento distintivo del arte sagrado de Oriente: el *carácter visual del Verbo*, donde el orden inteligible de la palabra es asociado al orden visual.

Palabra e imagen, oído y vista son requeridos en el contexto de la liturgia. "En último término Dios revela su rostro humano, la Palabra se vuelve objeto de contemplación"⁵. Lo invisible

⁴ SAENZ, Alfredo S.J, *El ícono*. Esplendor de lo sagrado, Ediciones Gladius, Buenos Aires, 1997, pág. 64.

⁵ EVDOKIMOV, Paul, *El arte del icono*. Teología de la belleza, Publicaciones claretianas, Madrid, 1991 pág. 39

se revela en lo visible y es acogido en la fiesta litúrgica.

Con su templo estructurado, sus formas y sus colores, con su poesía y su canto "la liturgia es una representación escénica de la Biblia, la Palabra dada en espectáculo litúrgico"⁶. Expresado en otras palabras:

"La Palabra entra en la historia no solamente hablando sino creando esta misma historia, e incita a los hombres a actuar de forma que su espíritu se manifieste visiblemente. El tiempo es inseparable del espacio y toda palabra creadora se dirige al oído y la vista"⁷.

Para acentuar el carácter visual del Verbo, la asociación del orden de la *demonstración* -la *palabra*- al de la *mostración* -por la *imagen*-

⁶ EVDOKIMOV, Paul, op. cit., pág. 40

⁷ Ibid., pág. 38

Evdokimov propone la siguiente cita del evangelio:

"Os anunciamos lo que contemplamos y
palaron nuestras manos acerca de la
Palabra de vida; pues la vida se ha
manifestado, y nosotros la hemos visto"
(1Jn1,1-3)⁸.

Este autor, perteneciente al mundo espiritual de Oriente señala, además, que:

"[...] la teología occidental desde sus
orígenes ha manifestado una cierta
indiferencia dogmática en cuanto al
alcance espiritual del arte sagrado, a
esta iconografía que, a pesar de su
amplio martirologio, tanto se venera en
Oriente"⁹.

Tanto en Oriente como en Occidente, el arte fue parte de la Tradición común que ambos compar-

⁸ Ibidem.

⁹ EVDOKIMOV Paul, *El arte del icono*, op. cit. pág. 77

tieron hasta el siglo XIII, donde, a partir de los artistas como *Giotto*, *Cimabue*, *Duccio* se introdujo en Occidente la facticidad óptica; pensada en su elemento inmanente, es decir, ya no orientada a la aprehensión de lo trascendente. Así es que:

"cuando el arte olvida el lenguaje sagrado de los símbolos y de las presencias y trata plásticamente «temas religiosos», el hálito de lo trascendente no lo atraviesa"¹⁰.

De un modo más incisivo aún, Paul Evdokimov sostiene que:

“desde la segunda mitad del Siglo XVI, los grandes estilistas [...] se ejercitan en temas cristianos con una total ausencia de sentido religioso. Hoy el arte llamado sagrado que encontramos en las Iglesias es el más despro-

¹⁰ Ibid., pág. 78

visto de su dimensión sagrada [...] el arte religioso de Occidente, sea cual fuere la concepción que se tenga de él, no tiene absolutamente nada de sagrado, en el sentido que los iconos sí son sagrados. Es un arte funcionalmente subjetivo cuya misión es la de expresar el sentimiento religioso [...] el arte religioso en Occidente no está incorporado a la liturgia y ni siquiera tiene la noción de que pudiera estarlo [...] nada difiere de un taller o de un museo, nada reúne aquí en el misterio las pinturas o las esculturas que hay en las paredes”¹¹.

Esta profunda diferencia en el *tratamiento* y *significado* de la *imagen* por parte de la iglesia de Oriente en contraposición a la de Occidente puede entenderse más acabadamente con la siguiente explicación:

¹¹ EVDOKIMOV, Paul, *El arte del icono*. op. cit. pág. 79.

“Para el Occidente el mundo es real y Dios es dudoso, hipotético, lo que incita a forjar argumentos para probar su existencia. Para el oriente, lo dudoso e ilusorio es el mundo, y el único argumento en favor de su realidad es la existencia obvia de Dios [...]”¹².

Para abordar el significado de *ícono*, Evdokimov recurre a la categoría de símbolo que es la que mejor contribuye a dilucidar su sentido. Así como el símbolo significa la reunión de dos partes, previamente repartidas, como testimonio de un pacto, el *ícono* es *símbolo visible* de una realidad superior que por su intermedio se hace inteligible¹³.

La indiferencia dogmática de la teología occidental -según lo indica Evdokimov-, hace que el arte religioso occidental no se someta a las

¹² EVDOKIMOV, Paul, op. cit. pág. 111.

¹³ Ibidem

estrictas reglas de producción de los íconos y no se comprometa la devoción de quién pinta hacia lo representado.

Paul Evdokimov también aporta otros elementos que modelan su significado y contribuyen a dar un alcance diverso al *arte religioso* de Occidente y al *arte sagrado* de Oriente si se los considera a partir de la modernidad.

Estos elementos indican que:

“El alma del arte cristiano oriental es el Misterio; el de Occidente, a partir de la Alta Edad Media, es la religiosidad individual, más profundamente psicológica”¹⁴.

En esta línea dirá que la ruptura introducida posteriormente por la *Reforma Protestante*, per-

¹⁴ EVDOKIMOV, Paul, *El arte del icono*. op. cit. pág. 63.

mitirá la definitiva institucionalización de estos *rasgos individualistas*.

Según lo expresado por Evdokimov, el arte religioso occidental habría quedado reducido a la pura subjetividad del artista, quien desconociendo el misterio litúrgico avanzó en la búsqueda de representar de un modo más «realista» el arte religioso:

“[...] bajo la influencia de la sensualidad, el hombre acaba por perder la capacidad de gozar de la hermosura espiritual y se hunde en los atractivos ilusorios de la materia [...]”¹⁵.

El arte religioso de Occidente plantearía según la anterior afirmación, una relación predominantemente subjetiva con el misterio del *culto* y de la *liturgia*.

¹⁵ EVDOKIMOV, Paul, *El arte del icono*. op. cit. pág. 375.

A partir de la modernidad, el *arte religioso* en Occidente se realiza como *experiencia* en el encuentro libre e individual del fiel -*observador*- y la obra.

En la liturgia de la iglesia de occidente prevalece la *palabra* por sobre la *imagen* en tanto vínculo con lo Divino; el acercamiento a lo Divino se produce por la escucha.

Para concluir podríamos afirmar que *arte sagrado* y *arte religioso* en ciertos aspectos son *incomparables*, particularmente si se tiene en cuenta que la liturgia en Oriente apela a los sentidos y, por la *vista*, lo Invisible es traído a la Presencia.

El *arte religioso* del occidente cristiano, no obstante, proporciona a todo creyente atento, una instancia de *interpelación* y de *conmoción*, que lo conecta con su interioridad y lo convoca a participar del Misterio. Esto es posible a pesar de aquellas observaciones sobre el carácter

eminentemente subjetivo del arte religioso en occidente, ya se trate de la *subjetividad* en la recepción de la imagen religiosa, como de la *subjetividad* del artista en la ejecución de las obras de arte que integrarán el espacio sagrado del templo.

La *imagen religiosa*, a pesar de la adscripción a escuelas, estilos y técnicas de ilusión óptica, incluso cuando sólo está planteada con los cánones del arte moderno, también nos solicita.

Así lo expresa Taverna Irigoyen al afirmar que las obras de los artistas modernos emplazadas en lugares sagrados, son:

"Obras de arte que llegan a suscitar al espectador, si no devoción, al menos cierto respetuoso recogimiento, cierta "curiosidad" por lo sagrado. Obras que- asimismo- tal vez no podrían formar parte ambiental de una iglesia [...], pero que son indirectamente litúrgicas: por

su espíritu, por la atmósfera de su realización, por la dignidad de sus imágenes"¹⁶.

Si tomamos en consideración las observaciones al *arte religioso* occidental realizadas tanto por Evdokimov como por Saenz, es indiscutible ubicar las pinturas de nuestro artista dentro de los parámetros de la modernidad europea que se circunscriben a los rasgos característicos del arte religioso del primer renacimiento.

La *libre interpretación* del artista dentro de los límites de los temas sugeridos por la Iglesia en sus encargos, ya está asumida de antemano, esto lo muestra la historia de la pintura religiosa en el Occidente europeo.

¹⁶ TAVERNA IRIGOYEN, J.M., *Del arte religioso a lo religioso en el arte*, Ed. Fraternitas, Rosario, 1990, pág. 47

Esta libertad en la *póiesis* artística es la que abre a la obra de arte religioso a múltiples interpretaciones.

Y, en el caso de nuestro pintor, esta *libertad* asumida en cada propuesta es llevada al *límite* de las posibilidades que el encargo le proporcionó.

Cada una de las imágenes plasmadas por Bonfiglioli en los muros y, particularmente los frisos de factura casi gráfica, no desempeñan un papel ornamental, y no son fácilmente descifrables en el entorno de sacralidad del templo; tal vez cumplan alguna función didáctica en el universo de las convicciones propias de *re-ligación* de nuestro artista.

Paul Ricœur: Hermenéutica y contexto

Para abordar el corpus de obras plásticas religiosas elegidas se ha tomado como guía el pensamiento de Ricœur que se propone como ‘*ligado y libre*’ respecto de los símbolos, “como una aproximación filosófica al sentido de los mismos”¹⁷.

Ricœur distingue zonas de emergencia de los símbolos: la conciencia religiosa *pre-reflexiva*, las producciones oníricas y la imaginación poética. Por esta razón entiende que el complejo de obras de la cultura constituyen un conjunto de

17 RICOEUR, Paul, *Fe y filosofía. Problemas del lenguaje religioso*. Ed. Prometeo, Bs. As., 2009, pág.15

signos, “*textos*” en sentido amplio, que requieren interpretación¹⁸.

Ricœur dirá que después de Freud, Marx y Nietzsche, toda obra humana debe ser entendida como un texto a descifrar. El tipo de reflexión que se debe realizar no es abstracta sino *concreta*, ya que “para alcanzar el conocimiento del sujeto se pasa por la consideración de sus obras”¹⁹.

La *obra de arte religioso* está en estrecha relación al contexto en que aparece. Todo fiel comprometido que acude al templo para celebrar el rito sagrado se *re-conoce* en el ciclo de imágenes plasmadas y en la liturgia que el lenguaje rememora.

La arquitectura misma dispone al fiel de una determinada manera. Todos los elementos que

18 Cfr. RICOEUR, Paul, *Fe y filosofía*, op. cit. pág. 21

19 Ibid, pág. 31.

allí se encuentran están inscriptos como *huellas* de su tradición y que, en tanto huella, recoge y condensa en sus marcas el pasado en el presente.

Se puede afirmar que el espacio sagrado es, en términos de Ricœur, un *espacio de experiencia*, “porque la experiencia constituye el tesoro acumulado de la historia pasada”²⁰.

Las pinturas de los muros le recuerdan al fiel acontecimientos de un pasado que hunde sus raíces en el misterio.

Las marcas de la fe en las *obras* son incorporadas y aceptadas por sus miembros en imágenes ya instituidas.

Estas *imágenes* que son producto de la *imaginación* del artista —dentro de los márgenes del tema propuesto— cumplen en el fiel una función

20 RICOEUR, Paul, *Educación y política. De la historia personal a la comunión de libertades*, Prometeo, Bs. As. 2009, pág. 65

de prospección, en palabras de Ricoeur *"una redención por la imaginación"*²¹.

Sobre esta particular consideración este filósofo señala:

"[...] es a través de los sueños de inocencia y de reconciliación como trabaja la esperanza entre los hombres; [...] las imágenes de reconciliación son mitos; no ya en el sentido positivista del mito [...] sino en el sentido de una fenomenología de la religión, en el sentido de un relato significativo de todo el destino humano[...] la imaginación como función mitopoética es también la sede de un trabajo en profundidad que dirige los cambios decisivos de

²¹ ver RICOEUR, Paul, *Historia y verdad*, traducción Alfonso Ortiz García, Ed. Encuentro, Madrid, 1990, pág. 114.

nuestras visiones del mundo [...] al
cambiar su imaginación, el hombre
cambia su existencia"²²

Agrega Ricoeur más adelante que el artista es en la esfera cultural lo que el hombre-no violento es en la esfera política.

La *imagen* religiosa plasmada en el templo por la *imaginación* del artista que recrea modelos de la tradición, invita al fiel a repensar su existencia a través de la contemplación de las imágenes.

Si el encuentro se produce mediado por las obras; en el caso estudiado: *la obra de arte religioso*, nos preguntamos *¿los fieles que acuden al templo suelen detenerse ante las imágenes para dejarse interpelar por ellas?*

Planteada la pregunta, es posible advertir en un análisis pormenorizado de algunas *imágenes*, por una parte la libertad imaginativa del artista

²² Ibidem.

en el modo de *plasmar* temas ya instituidos por la Iglesia en su repertorio visual, y por otra parte algunas notas disonantes en el universo plástico religioso de Bonfiglioli respecto a una simbología cristiana de las primeras comunidades y aún de la simbología de la Edad Media, de la que toma elementos que no son necesariamente repertorio del culto.

Historia, *símbolo*, interpretación

Volver la mirada al pasado para encontrar algunas claves de lectura para aquellas imágenes que han motivado la presente investigación, nos retrotrajo en un momento a la Edad Media.

Este período fue especialmente fértil en la elaboración simbólica del mundo y de las creencias; de allí que la interpretación, tarea dificultosa por principio, se torna de mayor complejidad en este período histórico.

No se pretende abordar aquí un problema de tipo histórico, simplemente transitar por algunos de los lineamientos que el historiador Michel Pastoureau ha precisado respecto del símbolo y sus posibles interpretaciones en ese período de nuestro pasado.

Lo primero que este historiador subraya es que el *símbolo* en la Edad Media es un modo de pensamiento y de sensibilidad habitual que no requiere de una explicación de la intención *semántica* o *didáctica* del mismo.

Agrega que la dificultad mayor para volver sobre algunos símbolos se halla a nivel léxico.

Dirá Pastoureau:

"[...] cuando, para evocar el hecho de 'significar', el latín recurre a verbos como *denotare*, *depingere*, *figurare*, *monstrare*, *repraesentare*, *significare*, jamás hay entre unos y otros equivalencia y sinonimia, [...] Si para destacar lo que representa simbólicamente tal animal o tal vegetal éste nos dice *quod sinificat*, eso no equivale a *quod representat*, y esta última

expresión no es exactamente sinónima
de *quod figurat*. [...]²³.

Con esto expresa la relevancia del símbolo en la cultural medieval, puesto de manifiesto en distintos niveles de significado y que involucra toda la vida social, religiosa, política, económica.

El *símbolo* es polivalente, ambiguo y multiforme y "se rebela contra toda generalización, toda simplificación, si no contra todo análisis"²⁴.

Además, cabe aclarar aquí la diferencia entre *emblema* y *símbolo*; esta distinción es necesaria en función de las imágenes que hemos seleccionado y la posible irrupción de emblemas con sus elementos característicos en el conjunto estudiado.

²³ PASTOUREAU, Michel, Una historia simbólica de la Edad Media, traducción: Julia Bucci, Katz editores, Bs.As. 2006, pp.11-12

²⁴ Ibidem

Un emblema *no* es un símbolo aunque sus fronteras sean permeables. Así lo indica Pastoureaux:

"El emblema es un signo que indica la identidad de un individuo o de un grupo de individuos: el apellido, el escudo de armas, el atributo iconográfico son emblemas. Por el contrario, el símbolo no tiene como significado a una persona física, sino a una entidad abstracta, una idea, una noción"²⁵.

En esta difusa frontera entre *símbolo* y *emblema* es frecuente hallar objetos o imágenes ambivalentes que son a la vez emblemas y símbolos.

El símbolo medieval casi siempre es construido por una relación analógica:

"entre dos palabras, dos nociones, dos objetos, o bien en la correspondencia entre una cosa y una idea [...] intenta

²⁵ PASTOUREAU, Michel, op. cit. pág. 13

establecer una relación entre algo aparente y algo oculto [...] lo que está presente en el mundo aquí abajo y lo que se ubica entre las verdades eternas del más allá"²⁶.

A las especulaciones etimológicas y modos de pensamiento analógico, Pastoureau nos recuerda que el símbolo medieval añade otros procedimientos aplicados especialmente a las imágenes y textos literarios. Dirá que se trata de fórmulas a veces mecánicas y otras veces sutiles de distribución, asociación u oposición de los elementos del conjunto. El procedimiento más utilizado es el *procedimiento de la desviación* que implica:

"[que] en una lista o un grupo, un personaje, un animal o un objeto es exactamente igual a todos los demás, pero con un detalle de diferencia; es

²⁶ PASTOUREAU, Michel, op. cit. pp.17-18

ese pequeño detalle lo que lo pone en
valor y lo que le da su significación"²⁷

Otra figura simbólica es la que toma la parte por el todo "*pars pro toto*"²⁸. Para la escolástica el *micro*-cosmos muestra en miniatura al *macro*-cosmos. Esta noción es retomada en muchos rituales, y también se halla en la codificación de muchas imágenes "sobre todo aquellas que dan mucha importancia a lo ornamental"²⁹.

Hay que subrayar que tanto en la simbología medieval como en "cualquier otro sistema de valores o correspondencias, nada funciona fuera de contexto"³⁰.

A la complejidad que el estudio del símbolo en perspectiva historiográfica presenta, se agrega el

²⁷ PASTOUREAU, Michel, op. cit. pág. 19

²⁸ Ibid, pág. 21

²⁹ Ibidem

³⁰ PASTOUREAU, Michel, op. cit. pág. 22

problema que la generalización y manipulación de espacio, tiempo y circunstancias de emergencia del símbolo.

Estos motivos hacen más dificultosa aún su interpretación. Por esta razón se ha emprendido el presente itinerario siguiendo los lineamientos propuestos por este historiador: en primer lugar nos hemos dejado interpelar por esas enigmáticas imágenes, en segundo lugar hemos indagado su relación con el contexto de emplazamiento, en tercer lugar hemos acudido al complemento de otros documentos que amplíen y enriquezcan una aproximación interpretativa y, finalmente, hemos puesto los elementos hallados nuevamente en relación con aspectos del símbolo de carácter más general históricamente instituidos.

Tiempo, obras y enigmas

El proyecto de pintura mural de Bonfiglioli, en la Catedral de la ciudad de Villa María comienza en el año 1948.

La obra, observada en su conjunto, puede ser dividida en dos tipologías bien definidas según el tratamiento plástico. Nos encontramos ante la conjunción de dos estilos pictóricos diversos.

Por una parte, las pinturas que representan episodios de la vida de Jesús destacan por la volumetría y el cromatismo; éstas obras podrían inscribirse dentro de la tradición clásica, más precisamente dentro de aquellos rasgos que definieron al Renacimiento europeo.

Por otra parte, la pintura y ornamentación de techos y arcadas presentan un carácter *gráfico*-

conceptual en algunos aspectos más cercano a las expresiones de los primeros cristianos que constituían mensajes cifrados en *imágenes*.

La cúpula, junto con los arcángeles del altar, formaron parte de la primera etapa en labor artística del pintor.

A pesar de estas diferencias, en ambos estilos pictóricos se observan lo que hemos denominado “*imágenes-enigma*”.

A partir de allí surgen una serie de interrogantes: *¿cuál es la consistencia de esas imágenes? ¿son resultado de un libre juego plástico en la recreación de temas religiosos? o ¿tienen una intencionalidad precisa? ¿no quedan muchos de los elementos allí plasmados en una zona de ambigüedad?*

Para avanzar en el esclarecimiento de estos interrogantes, llevaremos adelante una breve descriptiva de los aspectos salientes de las *imá-*

genes que constituyen el eje de nuestra indagación.

Aquí presentamos aquellas imágenes que producen mayor perplejidad y extrañeza, aquellas que más se alejan de la imagería cristiana canónica ya instituidas en el universo cultural del espacio sagrado de las iglesias en Occidente.

Un primer paso a un posible desciframiento fue en dirección de la vertiente masónica *¿por qué?*, en razón de la filiación explícita de nuestro pintor a la sociedad logosófica que comparte en su ideario las premisas masónicas.

DESCRIPCIÓN DE LAS IMAGENES

Desde la Cúpula

La composición pictórica de la cúpula está ejecutada siguiendo la forma circular del hueco cenital. El conjunto presenta la forma de un disco solar llameante que, organizado por aros concéntricos, ostenta una variedad de diseños ornamentales entre los que se incluyen formas flamígeras que circundan la linterna.

La ilusión de movimiento que estas llamas proveen está dada por la dirección alternada de las mismas y el movimiento ondulatorio de las líneas. Asimismo, este virtual movimiento está atenuado por los rostros de infantes alados, simétricamente dispuestos creando ritmos de formas repetidas.

La pintura de la cúpula (fig.1)³¹ es de igual factura plástica y cromática que las que se encuentran en la nave central.

Tanto en la *Cúpula*, como en el techo de la *nave central* y las pinturas de las que penden los portalámparas, poseen un azul de mayor intensidad, variando de azul a azul-celeste e incorporando en algunos casos color oro. Esta intensidad cromática en rara ocasión se observa en los frisos de arcadas y cielorrasos de las naves laterales (figs.2 a 4).

Enmarcando la cúpula y también en la nave central, las *imágenes solares constituyen motivos recurrentes*. En estas zonas principales del templo, el diseño solar destaca por sobre otras formas y figuras.

En las paredes y techos de los corredores laterales se hallan imágenes donde predominan los colores ocre que subrayan sus contornos

³¹ Todas las imágenes que ilustran el desarrollo de la presente investigación se hallan al final del texto.

sobre un fondo celeste o azul-celeste³², en «camafeo»³³.

En los ejemplos seleccionados se detectan figuras de eminente carácter simbólico para el mundo cristiano como los *clavos* de la crucifixión (fig. 5), el *pez* (fig. 6), todos enmarcados en formas circulares de trazos precisos, acentuados contrastes y minuciosa ornamentación.

Incluso es posible observar en una de ellas, junto al dibujo del pez, la inscripción griega de su

³² Hemos optado por emplear la denominación vulgar de los colores en atención al lector no especialista en el dominio pictórico. Además, teniendo en cuenta que el objeto del presente estudio no gira en torno a los aspectos técnicos-pictóricos de la producción del artista.

³³ Esta denominación es característica en el ámbito del grabado. Este tratamiento técnico-plástico está dado por el uso del color en clave de claroscuro, donde la línea y el plano predominan sobre lo pictórico. Es utilizado aún hoy por pintores para plantear en trazos generales y esquemas lineales los estudios preliminares de sus pinturas.

nombre³⁴. En lo que respecta a las figuras solares, varios soles radiantes son de compleja elaboración, algunos son apenas esbozos y otros, tienen inscriptas imágenes de ambigua interpretación, como el triángulo con un ojo en el centro.

Este esquema gráfico -el triángulo con el ojo³⁵- se repite en otros sectores de los muros y,

³⁴ Recordemos el pez constituía una seña de reconocimiento entre los cristianos en la época de su persecución. Además este nombre es un ‘acróstico’: ICHTHUS significa: I (Iesus=Jesus) C (Christus=Cristo) TH (Theus=Dios) U (Uis=nuestro) S (Soter=Señor). En el muro este nombre está inscripto de la siguiente manera: ixδus. Para una mayor exhaustividad del tema consultar: García Bazán, Francisco, “El símbolo cristiano del pez”, Origen y proyecciones - Scripta Mediaevalia, 2008, N° 1, pp 141-161

³⁵ Destacamos que en las pinturas del renacimiento europeo no se observan este tipo de imágenes a excepción de la obra “*Cena en Emaús*” del pintor Jacopo Carrucci (Pontormo); este pintor es uno de los principales representantes del manierismo toscano, en 1525 realizó este lienzo para la hospedería de la Catedral de Galluzzo. En medio y sobre la cabeza de Cristo emerge de la sombra la luz que irradia del ojo de Dios.
Ver imagen en: <https://www.uffizifirenze.it/cena-in-emmaus.html>.

particularmente destaca en la parte superior del mural de “*María Auxiliadora*”.

El mural “*María Auxiliadora*”

Este mural data de 1949, sus dimensiones son: nueve metros de altura por cinco de ancho, Dentro de las múltiples imágenes que componen el relato visual cuyo eje central es la Virgen entronizada, se observan cierta cantidad de figuras que no responden a las convenciones de representación de imágenes cristianas.

Las historias narradas, remiten más que a símbolos religiosos a temas de nuestra historia por la presencia de las carabelas, los indígenas, los gauchos, los estudiantes con guardapolvos.

El modo en que desagrega la *temporalidad* terrenal de la *atemporalidad* celestial es por lo menos curiosa.

Una primera capa *-superficial-* de novedad en nuestro artista, está constituida por los mencionados elementos que nos sitúan espacial y temporalmente en nuestro entorno cultural.

Poco a poco comienzan a aparecer en esta obra sutilezas en la composición de las figuras que integran el conjunto pictórico, propias de un arte inserto en un universo visual ‘*sincrético*’.

Previamente a detenernos en estos *detalles disonantes*, describiremos la pieza pictórica.

La pintura en su conjunto presenta un esquema compositivo usual en obras de su género. Está dividida por un eje vertical en dos partes equilibradamente distribuidas.

En su eje horizontal, se segmenta en cuatro franjas historiadas que integran y estratifican el

relato de la totalidad y tiene un claro carácter ascensional (fig.7).

En la franja horizontal ubicada en el centro de la composición, se encuentran tres carabelas; dos agrupadas y otra más separada en llamas (fig. 8).

Este grupo de naves, enmarcada por un cúmulo núbico, se ubica en la intersección de los ejes vertical y horizontal.

Las naves, a la derecha del eje vertical, están intactas y la nave ubicada a la izquierda del mismo eje, está en llamas.

Por su color y su ubicación en el plano pictórico constituye un *centro de atención* que está en *tensión* con el grupo con el que hacia arriba nos encontramos: el mundo celestial con la Virgen entronizada.

El lugar que ocupa la Virgen coincide con el eje vertical, a ambos lados está flanqueada por ángeles con apariencias humanas, su cabeza

coronada de estrellas está rematada por una paloma y un triángulo radiante con un ojo en su interior.

Por fuera de la composición, a modo de ornamento, una carabela en la que aparece inscripto, en una de sus velas, el triángulo con el ojo.

Volviendo sobre la guía del eje ortogonal, debajo del punto medio horizontal, en el lugar de la tercera franja historiada -en el sector izquierdo-, se encuentra un santo.

Esta figura equilibra visualmente el sector derecho de la composición.

Sobre el lado derecho se encuentra una composición ampliada que ocupa el lugar de las dos últimas franjas historiadas, y está asentada en el margen inferior del cuadro.

Allí (fig. 9) se encuentra un grupo conformado por un sacerdote con su mano derecha elevada y su mirada hacia adelante, un indígena agachado

a los pies del sacerdote con la mirada sobre su eje horizontal, un gaucho observando atento al sacerdote, un escolar con guardapolvos blanco sosteniendo una regla T mirando hacia arriba, y dos niños: uno en actitud orante y otro con un libro, ambos mirando hacia arriba.

Finalmente, sobre el margen inferior izquierdo (fig.10), tres niños: el del extremo izquierdo sentado junto a un yunque está vestido de herrero, delante suyo hay una garlopa; a cierta distancia, en el centro, un joven semi-arrodillado con un libro y junto a él –un poco por detrás– otro joven arrodillado con guardapolvo y rodeado de instrumentos musicales. Los tres, con la mirada elevada y hacia el centro.

Hacia una interpretación posible de
sincretismos visuales

El ojo y el triángulo

En el repertorio de tema simbólico cristiano, la “Trinidad” tuvo varias tentativas de plasmación. Una es la representación de una mano: *Dios*; *una paloma*; el espíritu, -que aparecen en varias imágenes de nuestro artista-, y *un cordero*: Cristo.

Dentro de este simbolismo, la imagen de Dios-Padre suele aparecer en su carácter numérico, “los más conocidos son: el triángulo de matriz hebrea, con la escritura del tetragrama que describe el nombre impronunciable de Dios”³⁶.

Otras veces la Trinidad se simboliza mediante el trono: *Dios*: el libro (fig 16); *Cristo* y la *paloma*: espíritu. Algunas de estas imágenes integran el conjunto de nuestro artista. Suele también

³⁶ OSORIO-ARANGO, John Jairo, “La imagen de Dios-Padre en la plástica cristiana”, *Cuestiones Teológicas*, Vol. 36, No. 85, Medellín - Colombia. Enero - Junio de 2009, pág. 189

aparecer la figura del ojo derecho. Al respecto Osorio Arango refiere:

“La idea de representar a Dios con un ojo enmarcado en un triángulo no es de naturaleza cristiana ni hebrea. Si bien, la idea de centrar en los ojos el lugar privilegiado del conocimiento, sobre todo el conocimiento de Dios, la iluminación como también puede llamarse en el lenguaje cristiano, es también un tema ampliamente desarrollado y presente en la Biblia, tanto en el Antiguo como en el Nuevo Testamento. [...] Pero inscrito en el triángulo, [...] es más típico de la iconografía masónica. La moneda americana es la mejor exponente de este tipo de imágenes”³⁷.

³⁷ Ibid., pág. 190

Hallamos en la imagen del triángulo radiante con un ojo, la primera pista que conduce a una lectura en clave masónica según lo expresa el autor arriba citado. Las imágenes del ojo, en el caso de nuestro pintor (figs.11-12), están representadas indistintamente por el ojo derecho o el izquierdo. A esta imagen se agrega la luz radiante que bordea al triángulo y que constituye parte del simbolismo masónico de la luz divina (idea de Dios-Gran Arquitecto)³⁸.

En la vertiente masónica, el triángulo ‘con el ojo de Horus’ como suele conocerse, alude a la figura egipcia y además ‘oeil d’Horus dur’ “es el nombre de un percutor usado por los escultores; así para esculpir una obra, o hacerla nacer,

³⁸ MUÑOZ ECHEVERRIA, Elena; OCAÑA VAZQUEZ, Jesús; “Aproximación a la iconografía y simbología masónica”, Universidad Complutense de Madrid, pág.890

utilizan un instrumento que ve. Todo ello está presente en la masonería desde antiguo”³⁹.

María Auxiliadora

¿Mensajes cifrados?

La estructura compositiva de esta obra, como se señaló más arriba, no se aparta de los cánones y convenciones de los murales historiados.

Luego de haber realizado la descriptiva del orden compositivo, nos centramos, ahora, en el análisis de ciertas imágenes que contienen elementos disonantes y cuya significación resulta confusa dentro de este contexto religioso.

La narración visual ubicada en la franja inferior de la pintura, correspondería a la vida terrenal.

³⁹ SANCHEZ FERRE, Pere, “La iconografía masónica y sus fuentes”, Revista de Estudios Históricos de la Masonería Latinoamericana y Caribeña, San José, Costa Rica, vol. 6 N° 1, Mayo-Dic. 2014, pág. 71

Como ya lo expresamos es notoria la caracterización de las figuras por su atuendo, mediante el cual, se los identifica, se los clasifica. Los elementos disonantes que destacamos de esta pintura son:

El *yunque*, la *garlopa*

Tendremos en cuenta los indicios que nos proveyó el análisis de la forma *visual triángulo-ojo*, para compulsar desde la vertiente interpretativa masónica las imágenes de las herramientas: yunque y garlopa.

García Arranz en su artículo sobre simbología masónica refiere que “los útiles, son insertados en un sistema coherente, el de la iniciación masónica”⁴⁰.

⁴⁰ GARCIA ARRANZ, José Julio, “Simbología masónica, o los emblemas del autoconocimiento”, Universidad de Extremadura, en Palabras, símbolos,

En el primer viaje iniciático del aprendiz masón “el cincel y el martillo sirven al profano para desbastar la ‘piedra bruta’, esto es, su propia persona, y liberarlas así de sus imperfecciones, tarea básica en el grado de aprendiz”⁴¹.

Si bien en nuestro caso las herramientas son el *yunque* y la *garlopa*, son útiles cuyo uso requiere un tipo particular de conocimiento y destreza. Además, la literatura masónica, recuerda que los elementos simbólicos muchas veces eran reemplazados por otros más familiares a la cultura donde estas imágenes se insertaban, al punto que:

“a partir de ahora, todos y cada uno
de los símbolos, de las imágenes y
de los principios de la Orden podrán

emblemas. Las estructuras gráficas de la representación. Turpin ed., Madrid, 2013, pág. 72.

⁴¹ Ibidem.

ser discutidos, cambiados e incluso eliminados”⁴².

La regla T

En lo que respecta a la *regla T*, éste es un útil representativo del trabajo de arquitectura.

En el camino hacia el autoconocimiento forma parte del tercer viaje en el recorrido masónico y, junto con la palanca “permiten al futuro compañero saber combinar espíritu y fuerza”⁴³.

Resulta sugerente la disposición espacial de estos útiles y las características de sus portadores,.

Sobre el margen inferior izquierdo: yunque y garlopa con el joven “herrero” –que así puede

⁴² SANCHEZ FERRE, Pere, “La iconografía masónica y sus fuentes”, op. cit. pág. 62.

⁴³ GARCIA ARRANZ, José Julio, op. cit. pág. 72

suponerse por su delantal– ubicado en cuclillas; sobre el margen inferior derecho, la regla en la mano de un joven con guardapolvo –estudiante– de pie mirando hacia arriba.

La posición de los jóvenes y de los elementos no parece puesta al libre arbitrio sino que podríamos considerarlo como una traducción visual de un camino ascensional y jerárquico hacia el autoconocimiento.

La estrella de cinco puntas

Si bien es una figura muy utilizada en el repertorio iconográfico cristiano, especialmente en bóvedas para simbolizar el firmamento, no es usual que la estrella aparezca como única imagen del modo en que está plasmada en uno de los muros de la Catedral (fig.13).

En el imaginario masón son abundantes las formas geométricas recuperadas de remotas fuentes filosóficas.

Dentro de la iconografía masónica la estrella flamígera de cinco puntas es generalmente representada con una letra G (geometría) en su interior y refiere al grado de “compañero” en la escala de ascensos de dicha logia.

“Para los egipcios, una estrella de cinco puntas significaba Dios, el alma inmortal y el número cinco. La tradición de Occidente siempre ha asimilado el número cinco al hombre regenerado y ha tomado de Vitrubio el modelo iconográfico”⁴⁴.

La estrella flamígera como luz de la razón y de la inteligencia humanas, es el modo en que se asume dentro del repertorio masónico.

⁴⁴ SANCHEZ FERRE, Pere, “La iconografía masónica y sus fuentes”, op. cit. pág. 71.

“En los textos cristianos simbolizan a los ángeles de los que se supone que a cada uno de ellos corresponde una estrella”⁴⁵.

Otra caracterización es la Estrella heráldica que:

"se representa convencionalmente *plana*, con cinco rayos, rectos y de igual longitud, apoyada en dos de ellos (*posición estable*), o de otro modo, con el rayo superior hacia el jefe (*estrella en pal*)"⁴⁶.

El *sol* y la *luna*

Así como el sol tiene un lugar preponderante en el ciclo plástico de los techos y frisos, la media luna creciente está integrada en varias composiciones de pequeño formato. La luna creciente

⁴⁵ MONREAL CASAMAYOR, Manuel, “De sermone heráldico IV: astros y meteoros”, *ERAE*, XIV, 2008, pág. 232.

⁴⁶ MONREAL CASAMAYOR, Manuel, op. cit. pág. 230

es frecuente hallarla, en la iconografía cristiana, a los pies de la Virgen.

En el ámbito masón “El sol y la luna simbolizan el dualismo del día y la noche, así como los principios activos y pasivos: sol=fuego=acción, trabajo; luna=agua=reflexión, imaginación”⁴⁷. En su artículo “*De sermone heráldico IV: astros y meteoros*”, Manuel Monreal Casamayor señala que el sol representa: La Majestad, y a Cristo, *Sol justitiae* o *Sol invictus*, del que es emblema en la iconografía cristiana con sus doce rayos por los doce Apóstoles⁴⁸.

A su vez refiere que otros de sus significados aluden a la abundancia y las riquezas y, además,

⁴⁷ GARCIA ARRANZ, José Julio, “Simbología masónica, o los emblemas del autoconocimiento”, Universidad de Extremadura, en Palabras, símbolos, emblemas. Las estructuras gráficas de la representación. Turpin ed., Madrid, 2013, pág. 82

⁴⁸ Sobre la iconología cristiandad del sol y la luna consultar: Labrador Gonzalez, Isabel y Medianero Hernandez, José, “iconología del sol y la luna en las representaciones de Cristo en la cruz”.

simboliza: *La libertad y la justicia*. Dicho autor precisa que así lo entendieron las nuevas naciones al ponerlo en su emblemática, como símbolo de su estrenada libertad y promesa de un futuro mejor (el Sol de Mayo argentino, entre otros). En relación a la luna este autor indica:

“El simbolismo de la Luna puede ser tan complejo como el del Sol pues ambos aparecen en el firmamento con igual tamaño; ambos son luminosos vistos desde la Tierra, aunque sin olvidar que el Sol es «alumbrador» y la Luna «luminiscente»; y ambos finalmente, fueron observados por los hombres (sumerios, caldeos, egipcios, asirios, aztecas, mayas...) desde la más remota antigüedad, y considerados como dioses, forjándose en cada una de

sus culturas multitud de mitos y leyendas”⁴⁹.

VM

Quizás si estas letras se hubiesen plasmado en nuestro tiempo podría pensarse que constituyen una marca identitaria de la comunidad; no obstante, resulta extraño tanto ahora como en el pasado que, en un lugar de oración, de fe, simbolicen por ejemplo “Villa María”.

Si pensamos en el repertorio religioso y su simbología, quizás podría significar “Virgen María” pero parece poco probable ya que, salvo el acróstico de identificación cristiana antes mencionado sobre el pez, no es característico el uso de iniciales, particularmente para la figura de la Virgen. Además, aparece en distintas

⁴⁹ Ibid, pág. 225

composiciones de nuestro pintor, como las que se ilustran más abajo.

En el primer caso, (fig. 14) un anciano yacente o en la tradición cristiana denominado “el anciano de los días”⁵⁰ ubicado en el margen inferior derecho mirando con su mano derecha alzada hacia una forma circular delimitada por ocho estrellas que enmarcan VM y destellos de luz. En el segundo caso, (fig.15) en la parte inferior la tierra y sobre ella una luna creciente que contiene VM portando una corona cuyos ornamentos semejan la morfología de la flor de lirio⁵¹ y rematando la parte superior una paloma (espíritu) que con rayos luminosos.

⁵⁰ Esta representación podría haber sustituido el simbolismo de la Mano de Dios; probablemente originada a partir del Libro del profeta Daniel donde un anciano de barbas largas y limpiños cabellos toma parte de una celebración en su gloria. En Osorio Arango, pág. 194

⁵¹ Este ornamento es representativo de la cultura francesa. Quizás puede inferirse de ello una relación a la franc-masonería.

VM o MV, no podría decirse con seguridad cual está antes, ya que en algunos diseños es un entrelazo y en otros la V se antepone a la M. Nuevamente es el repertorio masónico nos aporta indicios que se presentan como una opción interpretativa. Dentro de las jerarquías de esta orden secular, el director de la logia es denominado **Venerable Maestro**.

Otros símbolos para pensar

Entre el emblema y el símbolo

La flor de liz

Comenzamos por esta flor plasmada en los frisos del conjunto pictórico de la Catedral pintada por Bonfiglioli y, porque además, es un motivo recurrente en su pintura religiosa. Es una flor que está asociada al culto mariano.

Las plantas y flores, desde muy antiguo estuvieron vinculadas con la vida y con la muerte del hombre. El lirio fue considerado desde la antigüedad como símbolo de pureza, por esta razón está consagrado a la Virgen en el culto católico⁵².

Este símbolo varía de una cultura a otra,

"[...]a veces se trata de un símbolo de pureza o de virginidad, otras de una

⁵² ROSSATO, Vilma, RIZZO, Antonia “De la botánica al simbolismo funerario: ornamentaciones vegetales en cementerios urbanos”, Universidad Nacional de la Plata.

figura fértil y nutritiva, otras de una insignia de poder y soberanía. Tres dimensiones simbólicas que se fusionarán en la flor de lis medieval, a su vez virginal. fecundante y soberana"⁵³

La flor de lis se inviste durante la alta Edad Media de una fuerte dimensión cristológica.

A partir del año mil se suma una simbología marial relacionada con el culto a la Virgen que tiene su apogeo en el siglo XIII.

Señala Pastoureau que su origen se halla ya en un versículo del Cantar de los cantares.⁵⁴ Hasta el siglo XIII no es extraño ver representado a Cristo en medio de azucenas o flores de lis.

⁵³ PASTOUREAU, Michel, op. cit. pág. 109

⁵⁴ (Cant. 2.1) citado en Pastoureau , pág. 110ss.

Además, a partir del siglo XVI se difunde la leyenda que relata la sustitución de los tres sapos como emblema real franco por tres flores de lis.

El historiador recuerda que hacia el siglo XII nacen los escudos de armas y se instaura la heráldica. Un dato curioso que aparece junto con la aparición del emblema es el color del escudo de armas de los Capetos que es "*de azur sembrado de flores de lis de oro*"⁵⁵.

El escudo de armas del rey como "un mediador entre el cielo y la tierra, es decir, entre Dios y los súbditos de su reino"⁵⁶. Marca así el origen celestial de su misión. Estas flores fueron progresivamente variando en su diseño y cantidad pasando de un ramos de azucenas a tres grandes flores esquematizadas. Esta reducción

⁵⁵ PASTOUREAU, Michel, op. cit. pág. 114

⁵⁶ Ibidem.

"se relacionó con la simbología de la Trinidad"⁵⁷,

Desde fines del siglo XII la flor de lis constituye una figura heráldica no sólo de Francia sino de toda Europa Occidental. Otro lugar donde se halla es en la corona real que puede "estar ornada con florones o ser flordelisada de mil maneras"⁵⁸.

De cualquier manera en que estén plasmadas, todas "representan la persona del rey, el ideal monárquico y la política dinástica"⁵⁹.

Los escudos de armas nacen en una sociedad que ha cambiado; con la caída del imperio carolingio surge un nuevo orden social comúnmente denominado *feudal* caracterizado por la estratificación del conjunto de clases y

⁵⁷ Ibid., pág. 117

⁵⁸ Ibid., pág. 120

⁵⁹ Ibidem.

categorías sociales. Los escudos servían para identificar grupos humanos, familias, linajes.

Con estos datos confrontamos las imágenes elegidas.

En una de las imágenes recogidas hallamos el lirio posado sobre un Libro con sus páginas en blanco, podríamos entender que es la Biblia, según lo indica el contexto como el símbolo de Dios tal como se señaló más arriba. (Fig. 16). En este sentido la interpretación está orientada por el contexto aunque *¿es el libro sin escritura la Biblia?*

La guadaña, la vela, la flor

La flor de liz aparece también en un friso en el que se incluye una guadaña y una vela. La figura de la guadaña alude en su carácter tradicional al *memento mori*, rápido paso del tiempo, transitoriedad de la vida y banalidad de todo lo material-, común en el ritual masónico (fig. 17).

También podría interpretarse, en algunos de sus elementos, como la representación del llamado "Rito de Muerte Iniciática", donde el masón reflexiona encerrado en una cámara oscura que simboliza el catafalco, lo hace a la luz de una vela que le servirá para encontrar la verdadera luz⁶⁰.

El *ancla*

Esta figura se encuentra entre los casos más frecuentes de la iconografía masónica, como *emblema* de una esperanza firmemente forjada surgiendo de una vida correcta - *junto con la cruz, el cáliz y el corazón*- que pueden aparecer en los viejos tableros masones, del primer grado

⁶⁰ CUENCA RUIZ, E; DEL OLMO RUIZ, M; Masonería y Religión. Iconografía Mauricio de Onís y el Santo Sepulcro, Colección DOCUMENTOS HISTÓRICOS DEL XIX (Número 5), Intermedio Ediciones, Guadalajara, 2014, pág 76.

como alusión a las *virtudes-Fe y Caridad-* a las que representan⁶¹.

Nuestro pintor propone otros dos modos de representación: en una, el ancla flota sobre las aguas y en la otra se entremezcla una balanza, un círculo de estrellas y el ancla propiamente dicha con forma humanizada y en su remate una empuñadura de espada. (fig. 18). La espada con hoja flamígera, sinuosa representa el fuego del cielo y, en las manos del Venerable, significa la potencia espiritual en la imaginería masónica.

Suplicante

Finalmente, la figura que hemos denominado "***Suplicante***" (fig. 19) está compuesta por una figura femenina que llora envuelta en llamas. Su mirada se dirige a un escudo con tres estrellas rematado por una corona cuyo ornamento

⁶¹ GARCIA ARRANZ, José J., op. cit. pág. 92

recuerda a la flor de liz. Ésta junto a la imagen de la *torre de un castillo* (fig. 20) resultan las más enigmáticas del conjunto seleccionado y las que más se alejan de una posible interpretación en un contexto de sacralidad.

Si tenemos en cuenta las observaciones de Pastoureau, podrían comprenderse estas composiciones sólo en su función técnica:

"[...] llenar los campos monocromos, equilibrar la composición, diferenciar escudos de armas similares, acompañar o cargar piezas [...]"⁶²

En ambas imágenes se mezcla la idea de símbolo y emblema, se funden sus límites, pero particularmente notorio es que, ya sea de una u otra forma, el enigma permanece y aumenta si consideramos el contexto de emplazamiento que es el que envuelve y conduce su significación.

⁶² PASTOUREAU, Michel, op. cit. pág. 118

Invitamos al lector a pensar que sugieren o proponen estas dos imágenes.

A propósito de los símbolos, Ricoeur señala que "todos los sistemas de símbolos contribuyen a configurar la realidad"⁶³. Los símbolos como términos mediadores para la auto-*comprensión*, como expresiones de doble sentido "se añaden a símbolos universales, a los que son propios de una cultura, y por último a los que han sido creados por un pensador particular, incluso por una obra singular"⁶⁴.

Agrega además que "quizás no haya creación simbólica que no esté arraigada en última instancia en el acervo simbólico común a toda la humanidad"⁶⁵.

⁶³ RICOEUR, Paul, *Del texto a la acción*, op. cit. pág. 20

⁶⁴ Ibid, pág. 32

⁶⁵ Ibidem.

Ante toda esta *multívoca* imaginiería plasmada por el pintor en los muros podemos afirmar que los símbolos allí presentes nos obligan a dejar de lado las naturalizaciones con que miramos las imágenes dentro de un recinto sagrado y nos exigen, a partir de los contornos difusos que dichas obras exhiben, acoger un decir imaginativo que posibilite el acceso a nuevos sentidos desplegados por el *mundo de la obra*.

Cuando estamos frente a una imagen pictórica ya no *vemos la imagen* sino que vemos *en* la imagen. Esta diferencia no implica que la imagen sea un sustituto de otra cosa sino una forma de *hacer visible*. Este hacer visible está dado -en términos fenomenológicos- dentro de un horizonte de sentido, en un contexto que determina sus modos de aparecer. La imagen pictórica cumple la función de *presentificación* mediante *huellas* en la imagen.

Visualidad y horizontes de sentido

Fernando Bonfiglioli exhibe, a través de su obra religiosa plasmada en la catedral de Villa María, no sólo la maestría de un *saber-hacer* artístico sino también y, sobre todo, la incansable capacidad de búsqueda, que involucra a todas sus pinturas y que evidencia una labor previa de investigación sobre cada uno de los elementos que componen sus imágenes; nada está puesto al azar o como meros complementos decorativos, su obra revela la intensidad de esa mixtura entre un *saber* y un *saber hacer*.

Si bien, tal como se señaló al inicio de esta presentación, poseía un cabal conocimiento de la simbología cristiana, no obstante, su “juego plástico” aparece sustentado por sus convicciones, abrevada en otras fuentes.

Es probable que la masonería -muy extendida en las primeras décadas del siglo XX- y su simbolismo, fueran conocidos por nuestro pintor.

Sin poder afirmar su pertenencia a dicha sociedad fraterna y laica, en sus imágenes las referencias masónicas están presentes. Esta asociación de carácter iniciático posee un amplio y complejo aparato iconográfico. La influencia de la religión sobre su iconografía, a través de alusiones Bíblicas es irrefutable.

En su mismo origen la masonería se nutrió de fuentes tan disímiles como las del mundo cristiano, egipcio, hebreo, etc., configurando un sincretismo simbólico e iconográfico de difícil desciframiento.

Más aún, si se piensa que la iconografía masónica no sólo se halla en espacios civiles, sino que, mayoritariamente se observa en templos y centros religiosos.

Este hecho dificulta la confirmación del origen masónico en las imágenes de nuestro pintor. En relación a socialismo, masonería e inmigración, Serchio refiere:

“Era usual que los italianos fundaran sociedades mutuales o gremiales para su defensa común, sociedades líricas para su vinculación social y esparcimiento, y logias masónicas para su desarrollo espiritual e intelectual”⁶⁶.

Otro insumo que abona la hipótesis sobre las convicciones del artista, su confluencia y su traducción en obras, es su participación como miembro de la Escuela Logosófica que, entre sus objetivos en el orden ético y personal, se

⁶⁶ En: “Presencia Masónica en el Patrimonio Cultural Argentino”, Temas de Patrimonio cultural 8, Comisión para la **PRESERVACION DEL PATRIMONIO HISTORICO CULTURAL** de la Ciudad de Buenos Aires, Prologo II, reedición 2005 3n formato digital, pág. 13

aproximan a la de los masones. La prédica masónica intenta forjar la tolerancia, el respeto y la comprensión por vía del autoconocimiento uniendo lo individual y lo colectivo al mismo tiempo.

Fernando Bonfiglioli fue un insigne representante local del *artista moderno*, cuya modernidad se pone de relieve particularmente en su arte religioso.

La *subjetividad* imperante en su propuesta compositiva revela la intensidad de esa mixtura entre *sumisión* y *transgresión*. Sumisión a las reglas del arte y transgresión de lo *ya* instituido, lo que le permitió *re-significar*, desde el gesto plástico individual, imágenes de un repertorio iconográfico ya canónico, ya sincrético, que nos conduce a confirmar que en su obra plástica religiosa la '*sobreabundancia*' permite ampliar nuestros horizontes de sentido y ver, con una mirada atenta, la *provocación* del artista que nos

empuja a saltar la valla de la obviedad, a despertar de la entropía a que conduce la habitualidad, hasta el punto de producir escándalo.

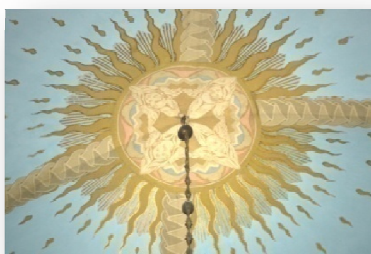
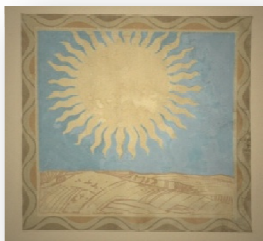
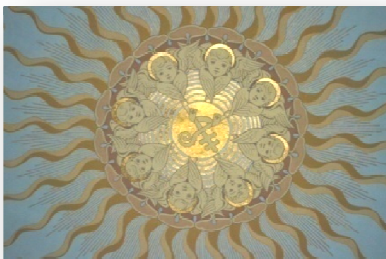
Así la obra se erige como centro expansivo que produce un *aumento icónico* de la realidad, invita pensar *en* la imagen pictórica, *la* imagen de comunidad, como lugar de convivencia de posiciones en tensión que dibujan su perfil genético y que, por las marcas silenciosas del arte, revelan toda la hondura y riqueza de la mixtura que le dio forma.

Apéndice de ilustraciones

Las imágenes seleccionadas que ilustran nuestro planteo, *sólo pretenden constituirse en guías visuales para el lector*. Por esta razón las características de presentación no son las mismas que si se hubiese tratado de un catálogo de las obras de nuestro artista.



Figura 1. Disco solar de la Cúpula



Figuras 2 a 4. Imágenes solares



*Figura 5. Detalle corona de espinas
y clavos*



Figura 6. Sol, pez e inscripción griega



*Figura 7. Esquema compositivo del mural
María Auxiliadora*



*Figura 8. Tres carabelas, detalle del mural
María Auxiliadora*



*Figura 9. Detalle del margen inferior derecho
del mural María Auxiliadora*



Figura 10 .Detalle del margen inferior izquierdo del mural María Auxiliadora



Figura 11 -12. Imágenes con triángulo-ojo



Figura 13. Estrella de cinco puntas



Figura 14. El anciano de los días

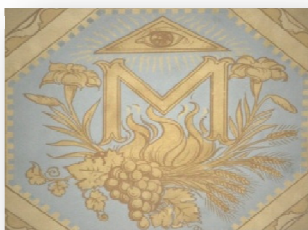


Figura 15. VM

Figura 16. Lirio y Libro



Figura 17. Guadaña, vela, flor





Figura 18. Ancla



Figura 19. suplicante, escudo, llamas

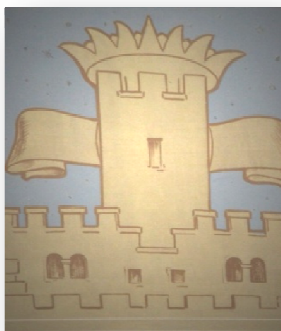


Figura 20. Castillo, torre

Referencias Bibliográficas

BONFIGLIOLI, Fernando, *Catálogo*, con textos de Carlos Seggiaro Bonfiglioli, del arquitecto Carlos Pajón y del arquitecto Ángel T. Lo Celso. Ed. Original, Villa María, 1995

EVDOKIMOV, Paul, *El arte del icono*. Teología de la belleza, Trad. Laura García Gámiz, Publicaciones claretianas, Madrid, 1991

PASTOUREAU, Michel, *Una historia simbólica de la Edad Media*, traducción: Julia Bucci, Katz editores, Bs.As. 2006

RICŒUR, Paul, *Autobiografía intelectual*, París, Editions Sprit (1995), Traducción: Patricia Willson, Nueva Visión, Buenos Aires, 1997.

----- *Crítica y Convicción*, Calmann-Levy, (1995), Traducción: Javier Palacio Tauste, Ed. Síntesis, Madrid, 2003.

----- *Del texto a la Acción. Ensayos de hermenéutica II*, París, Seuil (1986) traducción: Pablo Corona FCE, Buenos Aires, primera reimpresión 2006.

----- *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, Texas Christian University

Press,(1976). Traducción: Graciela Monges Nicolau, Ed Siglo XXI, Mexico, 2003.

----- *Fe y Filosofía. Problemas del lenguaje religioso*. Traducción: N. Corona, R. Ferrara, J.C. Gorlier, M.F. Begué. Ed. Prometeo, 2008.

----- *Historia y verdad*. Traducción: Alfonso Ortiz García, Ed. Encuentro, Madrid, 1990.

SAENZ, Alfredo S.J, *El ícono*. Esplendor de lo sagrado, Ediciones Gladius, Buenos Aires, 1997

TAVERNA IRIGOYEN, J.M., *Del arte religioso a lo religioso en el arte*, Ed. Fraternitas, Rosario, 1990

Artículos

GARCIA ARRANZ, José Julio, “Simbología masónica, o los emblemas del autoconocimiento”, Universidad de Extremadura, en Palabras, símbolos, emblemas. Las estructuras gráficas de la representación. Turpin ed., Madrid, 2013.

MONREAL CASAMAYOR, Manuel, “De sermone heráldico IV: astros y meteoros”, *ERAE*, XIV 2008.

MUÑOZ ECHEVERRIA, Elena; OCAÑA VAZQUEZ, Jesús, “Aproximación a la iconografía y simbología masónica”, Universidad Complutense de Madrid.

OSORIO-ARANGO, John Jairo, “La imagen de Dios-Padre en la plástica cristiana”, *Cuestiones Teológicas*, Vol. 36, No. 85, Medellín - Colombia. Enero - Junio de 2009.

PRESERVACION DEL PATRIMONIO HISTORICO CULTURAL de la Ciudad de Buenos Aires, “Presencia Masónica en el Patrimonio Cultural Argentino”, *Temas de Patrimonio cultural* 8, Comisión para la **PRESERVACION DEL PATRIMONIO HISTORICO CULTURAL** de la Ciudad de Buenos Aires, Prologo II, reedición 2005, formato digital

ROSSATO, Vilma, RIZZO, Antonia “De la botánica al simbolismo funerario: ornamentaciones vegetales en cementerios urbanos”, Universidad Nacional de la Plata.

SANCHEZ FERRE, Pere, “La iconografía masónica y sus fuentes”, *Revista de Estudios Históricos de la Masonería Latinoamericana y Caribeña*, San José, Costa Rica, vol. 6 N° 1, Mayo-Dic. 2014.

ÍNDICE

Presentación	9
Introducción	13
Arte sagrado, arte religioso	19
Paul Ricoeur: hermenéutica y contexto	33
Historia, símbolo, interpretación	39
Tiempo, obras, enigmas	47
Descripción de imágenes	
Desde la cúpula.....	51
Mural " <i>María Auxiliadora</i> ".....	55
Hacia una posible interpretación	
de <i>sincretismos visuales</i>	
Ojo y triángulo	62
María Auxiliadora <i>¿mensajes cifrados?</i> ...	65
El yunque y la garlopa	66
La regla T.....	68
La estrella de cinco puntas	69
El sol y la luna.....	71
VM.....	74
Otros símbolos para pensar	
Entre el emblema y el símbolo	
La flor de liz.....	78

La guadaña, la vela, la flor.....	82
El ancla.....	83
Suplicante.....	84
Visualidad y excedente de sentido.....	89
Apéndice de ilustraciones.....	95
Referencias bibliográficas.....	123
Sobre la autora	125

Sobre la autora

1. Formación Académica

Títulos de grado obtenidos: Maestra de Artes Plásticas, Escuela Superior de Bellas Artes “*Dr. José Figueroa Alcorta*”, Cba; Licenciada en Grabado, Artes-UNC, Cba., Premio Universidad, *menCIÓN al promedio*, UNC..

Estudios de posgrado cursados: *Maestría en Humanidades y Artes* (UNVM: cohorte 2005), cursado completo, once seminarios aprobados; *Maestría en Humanidades y Ciencias* (UNVM), 9 seminarios aprobados sobre 10. Doctorado en Filosofía (UC Santa Fe), cursado completo, aprobación de todos los protocolos y seminario de filosofía teórica. En etapa de Redacción de Tesis de Doctorado.

Ha realizado 47 cursos de postgrado

2. Docencia Universitaria: ingresa a la carrera docente universitaria por Selección de Antecedentes y oposición en el año 2007 en la Lic. en Terapia Ocupacional en el espacio curricular *Seminario de Introducción a la Epistemología*. A cargo del espacio desde el año 2011. Desde el año 2009 docente en el espacio curricular *Diseño y Dirección de Arte* en la Lic. en diseño y producción audiovisual. A cargo del espacio desde el año 2014. Integró Tribunales de Evaluación de TFG's.

3. Investigación Universitaria: Integra Proyectos de Investigación categorizados por CONEAU desde 2004 hasta la fecha de manera ininterrumpida. Docente investigadora **categoría 3**, convocatoria CONEAU 2014. Directora de dos proyectos de Investigación desde 2015.

4. Publicaciones académicas: Autora de dos libros: "Fernando Bonfiglioli: *imagen pictórica y excedente de sentido*" (2018); "Experiencia estética de la obra de arte visual. *Aproximación fenomenológico-hermeneútica desde Paul Ricoeur*" (2018)

Co-autora de dos libros: “*La estructura paradójica de la realidad humana. Lecturas desde la hermenéutica de Paul Ricœur*” (2010), Gonzalo Canavoso, Cristina y Toribio, Lorenzo; “*Fenómeno televisivo: descripción, caracterización e*

interpretación. Estudio del caso 'Mentira la verdad', temp. 1" (2018), Gonzalo Canavoso, Cristina y Toribio, Lorenzo.

Ha participado en Jornadas y Congresos con ponencias académicas, publicadas.

Ha publicado tres capítulos de libros: “*Pablo Ruiz Picasso ¿Vanguardia artística o paradoja del arte?*” (2010); “*Hacer arte. Consideraciones sobre la obra de Vincent Van Gogh*” (2008); “*Interpretar el arte. La obra de Francisco de Goya y Lucientes*” (2008).

5. Extensión Universitaria: desde el año 2004, co-fundadora y Directora del Área de Diseño y Dirección de Arte del Ce.P.A.M. (Centro de Producción Audiovisual y Multimedia) dependiente del IAPCH de la UNVM. Responsable del Área de Publicaciones y diseño gráfico de dicho centro. Actividades profesionales realizadas en el período: Guión, Diseño de tapas de DVD's, gráfica audiovisual, diseño de titulación, diseño de estampas; diseño de folletos y catálogos del Centro, impresión, duplicación y estampación.

6. Transferencia Universitaria: El Ce.P.A.M. ha publicado más de *doscientas cincuenta* obras audiovisuales de *Televisión Educativa y Cultural*. Cuenta con un archivo digital de *1.000 horas de TV educativa* editadas. Formato: cobertura en exteriores de eventos artísticos y académicos a 2, 3, 4 y 5 cámaras. Algunas de sus producciones han sido emitidas desde el año 2007 por las siguientes señales: Canal 7 ATC; Canal 10 SRT (Cba); Canal 6 TV cooperativo de Colseco (14 provincias argentinas), C 20 (VM –VN) y Canal 9 Mirate (VM-VN). El Ce.P.A.M. ha entregado más de 15.000 (quince mil) DVD's a los protagonistas de los eventos cubiertos y a docentes de escuelas primarias, medias y terciarias de nuestra región. Ha entregado más de 1.000 catálogos impresos y más de cinco mil folletos con detalles de su producción. Todas las ediciones y publicaciones del Ce.PAM (audiovisuales e impresas) son artesanales.

7. Docencia Terciaria: desde 1990 hasta 2010 Profesora Titular en la Escuela Superior de Bellas Artes (ESBA) de Villa María en las siguientes materias de: Grabado I, II y III; Proyecto de

Producción; Laboratorio de Grabado; Modelado (Escultura) I, II, III y IV; Dibujo III; Historia del Arte; Color.

8. Actuación artístico-profesional: Desde 1988 ha participado y obtenido distinciones en numerosos Salones Nacionales e Internacionales en el área artística con publicación de obra (Slovenia, Macedonia, Croacia, Polonia, España, Japón, etc). Su obra artística ha sido reseñada en publicaciones académicas y culturales. Ha actuado como jurado en Salones Provinciales en Pintura y Escultura. Ha realizado trabajos de ilustración y Diseño gráfico asistido por computadora desde 1990 hasta la fecha, entre ellos el arte de tapa de 15 libros culturales y académicos, 12 de los cuales son de autores del IAPCH.

Distribución gratuita mediante solicitud a la Editorial

E-mail: ltoribio@unvm.edu.ar

E-mail: cgonzalo@unvm.edu.ar

Se terminó de imprimir en las instalaciones del

Ce.P.A.M.-IAPCH

en el mes de marzo de 2018.

Encuadernación artística-artesanal:

Intonso encuadernación

de Cristina López.

Tirada: 50 ejemplares con encuadernación cosida, tapa dura, cinta señaladora y sobrecubierta fotocromía en papel ilustración 130 grs plastificado. Interiores de texto en papel ecológico 80 grs. e interiores en ilustración 108 grs. para imágenes color

ISBN 978-987-42-7540-0



9 789874 275400

Fernando Bonfiglioli (1893-1962) es uno de los artistas plásticos pioneros en la ciudad de Villa María, provincia de Córdoba. Su profusa obra plástica está compuesta por pintura de caballete y pintura mural.

Dentro de la obra sobre muros destacan las pinturas religiosas situadas en numerosas iglesias y parroquias de nuestra ciudad y de la región.

El material reunido en el presente volumen es el resultado de una inquietud puntual: la *sobreabundancia de sentido* que emana de las *obras de arte*. Este interés estuvo secundado por la necesidad de alcanzar algunas notas esclarecedoras para su comprensión.

El análisis de las imágenes se enfoca a desentrañar algunos de los sentidos contenidos en un tipo particular de imagen, como es la pictórica, en el denominado arte religioso del artista Fernando Bonfiglioli.

La pretensión fundamental es invitar al lector a entablar un diálogo en profundidad con las obras.

Para abordar el corpus de obras plásticas religiosas elegidas se ha tomado como guía el pensamiento de Paul Ricœur que se propone como *'ligado y libre'* respecto de los símbolos, *"como una aproximación filosófica al sentido de los mismos"*

