



ISSN 1850-2512 (impreso)
ISSN 1850-2547 (en línea)

UNIVERSIDAD DE BELGRANO

Documentos de Trabajo

**Departamento de Investigaciones
Grupo de Investigaciones en Arquitecturas
Hispánicas FAU/UB
Proyecto de Investigación 2009-2010 GIAH**

**Imágenes de España en el arte y la arquitectura
rioplatenses, del neocolonial al neohispano**

N° 253 Director GIAH: Fernando Martínez Nespral.
Equipo de Investigación: Florencia Barcina; María del
Rosario Betti; Guillermo Jajamovich; Sylvia Kornecki;
Luján Menazzi; Laura Napoli; Horacio Spinetto; Luis Tosoni.

Departamento de Investigaciones
Agosto 2010

Universidad de Belgrano
Zabala 1837 (C1426DQ6)
Ciudad Autónoma de Buenos Aires - Argentina
Tel.: 011-4788-5400 int. 2533
e-mail: invest@ub.edu.ar
url: <http://www.ub.edu.ar/investigaciones>

Para citar este documento:

Martínez Nespral, Fernando (2010). Imágenes de España en el arte y la arquitectura rioplatenses, del neocolonial al neohispano. Documento de Trabajo N° 253, Universidad de Belgrano. Disponible en: http://www.ub.edu.ar/investigaciones/dt_nuevos/253_martinez_nespral.pdf

Indice

Introducción.....	5
Dr. Arq. Fernando Martínez Nespral	
Estanislao Pirovano y su obra neohispánica en Buenos Aires	7
Mg. Arq. Florencia Barcina	
El juego de las referencias: El Neocaliforniano, raíz cultural y utopía doméstica.....	13
Esp. Arq. Rosario Betti	
Entre la arquitectura y la política: el concurso “Ideas Urbano – Arquitectónicas para Buenos Aires”...22	
Mg. Guillermo Jajamovich y Lic. Luján Menazzi	
España vista desde dos museos: el museo-casa Rogelio Yrurtia y el Museo Fernández Blanco.....	28
Arq. Sylvia Kornecki	
Otro juego de espejos, imágenes de España en la mirada de Martín S. Noel	35
Dr. Arq. Fernando Martínez Nespral	
Dos culturas, una tradición, un solo sitio. La participación del ciudadano rosarino en la arquitectura de Oriol Bohigas.....	46
Arq. Laura Napoli	
Enrique Larreta y su colección de Arte Español	
Lic. Patricia Nobilia	49
Apuntes sobre Ramón Gómez de la Serna y su visión de Buenos Aires	58
Arq. Horacio J. Spinetto	
La Casa de Rogelio Yrurtia: una historia para armar.....	62
Esp. Arq. Luis Eduardo Tosoni.	

Introducción

“No hay dos sin tres” dice el dicho popular, y lo traemos a colación pues luego de un trabajo realizado paso a paso en los últimos cinco años, tenemos hoy el placer de presentar ante la comunidad académica los resultados del tercer proyecto de investigación del G.I.A.H. (Grupo de Investigaciones en Arquitecturas Hispánicas) y ruego al lector sepa disculpar los gajes del oficio de historiador, pero considero que para poder entender el presente trabajo hace falta remitirnos a la explicación de sus precedentes en la historia del GIAH.

Nuestro grupo se constituyó en 2005 con tres objetivos esenciales. En primer término, nos propusimos contribuir desde la perspectiva de lo arquitectónico a la construcción de la historia de las colectividades españolas en nuestra región. Paralelamente, nuestro segundo objetivo pretendía realizar un aporte a la historia de la arquitectura española, a través de aspectos o facetas aún no contempladas en la misma; por último, también aspiramos a contribuir al estudio de nuestra arquitectura, analizándola desde la perspectiva de su componente hispánica.

Nuestros dos primeros trabajos se centraron en el primero de los objetivos en torno a las colectividades regionales. De esta manera, el primer proyecto bienal 2005-2006 (publicado en esta serie Documentos de Trabajo N° 151 en Septiembre de 2006) se dedicó a los “Ecos del modernismo catalán en el Río de la Plata”, y nuestro segundo proyecto bienal 2007-2008 (publicado bajo el N° 225 de la misma serie en Agosto de 2009) abordó la “Arquitectura de inspiración andaluza en los espacios para el ocio”.

Cuando nos planteamos los lineamientos del tercer proyecto, cuyas conclusiones aquí se presentan, nos propusimos cambiar de eje para poner centro en los otros dos objetivos fundacionales, y así surgió la intención de dedicarnos a las “Imágenes de España en el arte y la arquitectura argentina, del neocolonial al neohispano”.

Pensamos entonces que la riqueza y polisemia que conlleva la palabra “imágenes” incluida en el título, nos abriría el camino de la investigación acerca de los imaginarios que sobre España y “lo español” se construyeran en nuestro medio, abarcando en un doble juego de reflejos qué España –o mejor aún qué Españas- fuimos capaces de imaginar los argentinos, tanto a través del viaje como de las lecturas, y cómo luego volcamos esas Españas imaginarias en nuestro contexto.

Creemos que de esta manera podemos realizar una modesta contribución tanto a la historia de España, según la hemos visto desde aquí como a la historia de la arquitectura en nuestro medio interpretando los “hispanismos” locales.

Definido el marco general de la propuesta, y del mismo modo que en las anteriores experiencias, hicimos una convocatoria abierta a todos los investigadores interesados en trabajar sobre aspectos particulares incluidos en la temática general y así hemos podido contar, como en las anteriores oportunidades, con los aportes de varios estudiosos de diversas disciplinas afines, que se suman a un ya consolidado equipo de trabajo permanente del GIAH que ha participado en los proyectos anteriores.

“Todos somos viajeros, desde que fuimos expulsados del paraíso” dijo el sabio español Ibn Arabi de Mucia, presentamos hoy pues desde esta perspectiva el tercer paso en el camino del GIAH y esperamos a la vez poder estimular el viaje del lector en torno a algunas de las experiencias que han querido interpretar y recrear a España en Argentina.

Dr. Arq. Fernando Martínez Nespral
Director del G.I.A.H. / F.A.U. / U.B.

Estanislao Pirovano y su obra neohispánica en Buenos Aires

Mg. Arq. Florencia Barcina
GIAH/FAU/UB

Cuando a mediados del siglo XIX Aquiles Pirovano Litenchof (1813-1899) dejó su Milán natal para radicarse en Buenos Aires, no imaginó que uno de sus hijos sería uno de los cirujanos más célebres de la medicina argentina ni que uno de sus nietos sería uno de los arquitectos más importantes para Buenos Aires.

En septiembre de 1890 nació en Buenos Aires Estanislao Pirovano Naón, séptimo de ocho hermanos, hijo de Juan Bartolo Pirovano Alleno (hermano del ilustre médico) y de Carlota Naón Capanegra. Juan se había recibido de ingeniero civil en 1876 e inmediatamente había ingresado como académico titular con la especialidad ingeniería y geodesia en la Academia Nacional de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, fundada dos años antes, llegando años después a ser presidente del Departamento de Ingenieros de la Nación.

Si bien la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires se había establecido en 1901¹, Estanislao y su hermano José Manuel (1888) decidieron, como muchos de sus contemporáneos, emprender un viaje a Europa y realizar allí su formación en arquitectura, siguiendo una actividad afín a la de su padre. Otros hermanos se inclinaron por la medicina, tras los pasos de su tío.

El panorama arquitectónico europeo en esos tiempos –y desde hacía varias décadas- veía resurgir el Medioevo producto del movimiento romántico, donde cada país buceaba en su pasado medieval para vencer al universal clasicismo. Esta voluntad por recuperar las arquitecturas vernáculas es explicada por el arquitecto Alberto de Paula: *“En arquitectura, el Romanticismo contrapuso a la lógica racionalista e internacional del Orden clásico una creatividad más libre, basada en el sentimiento y la intuición. Así surgen lenguajes de diseño no menos historicistas que el Neoclasicismo, pero no grecorromanos sino ‘nacionales’. Tal el caso del neogótico inglés, con antecedentes formales desde el siglo XVIII, pero con significado de ‘estilo nacional’ explícito...”*². Gran Bretaña y Francia estaban a la vanguardia de este movimiento: la primera logró una llegada al ámbito doméstico, con viviendas de pintoresquismo tudor y normando, entre otros resurgimientos, mientras que en Francia se redujo al ámbito institucional.

Pirovano decidió, en medio de aquel panorama, realizar sus estudios en estos dos países, resolución que se plasmaría notablemente en su obra futura.

La Escuela de Arte de Glasgow, fundada en 1845, terminaba en 1909 la construcción de su edificio, que había durado más de diez años y que fue diseñado de su más insigne ex alumno: Charles Rennie Mackintosh. El fervor *art nouveau* que se vivía por aquellos años en Glasgow de la mano de Mackintosh y *The Glasgow Four*³ trataba de elevarse por sobre la dicotomía clasicismo-pintoresquismo reinante. Todo esto debió resultar atractivo para el joven Pirovano, quien se inscribió en la Escuela y realizó allí los dos primeros años de su formación alrededor del año 1910. Sin embargo, lo que más llamó su atención fue –como mostraría más tarde su obra- la tradición gótica británica en todas sus variaciones. El gran acervo de esa época conservado por los británicos en sus viviendas urbanas, manor houses y castillos fue objeto de estudio y admiración por parte del estudiante.

Así, en franca revelación contra los cánones académicos, Estanislao se trasladó a Francia y continuó sus estudios en la Escuela Especial de Arquitectura de París, surgida en 1865 para oponerse a la enseñanza académica de L’Ecole de Beaux Arts. En 1914 recibió su diploma de arquitecto y sin dilación emprendió su regreso a Buenos Aires, arribando el 17 de enero de 1915 en el buque Highland Warrior, procedente de Londres.

Al llegar, Pirovano se encontró con otras luchas de este lado del océano. Si bien los europeos buscaban salirse de moldes preestablecidos con artes nuevos y recuerdos románticos, aquí se buscaba una arquitectura propia, que nos identificara como nación. Un grupo de jóvenes arquitectos argentinos, lide-

1. Aunque el título de arquitecto existía desde 1878 dentro de la carrera de ingeniería.

2. DE PAULA, Alberto. “Buscando las raíces de la identidad nacional”, en Vanguardias Argentinas Obras y Movimientos, 1. Buenos Aires: AGEA, 2005.

3. Se le llamaba “Los Cuatro de Glasgow” al grupo de artistas de vanguardia conformado por Charles Rennie Mackintosh, James Herbert McNair y las hermanas Margaret y Frances Macdonald, convertidas en esposas de los primeros.

rados por Martín Noel, se apoyaba para esto en las propuestas de Ricardo Rojas, que desde la literatura promovía una restauración nacionalista, defendiendo “una postura introspectiva como manera de superar el aluvión extranjerizante” que sofocaba a la propia cultura⁴.

Al contrario de Europa, esta búsqueda de una expresión nacional no sería tan fácil, aquí no había demasiado bagaje arquitectónico donde indagar. En todo caso la arquitectura colonial rioplatense no aportaba repertorio suficiente para una reelaboración, por lo que se ampliaron las miras al resto de Latinoamérica. Recién llegado, Pirovano se unió a este grupo de arquitectos, participando esta vez activamente en una búsqueda que sentía propia, a diferencia de la europea, donde sólo fue un observador.

Así, con estos bagajes cruzados, el joven arquitecto comenzó a recibir, a los pocos años de llegar, encargos locales, algunos de los cuales los realizó con su hermano José Manuel. Su obra está constituida básicamente por viviendas unifamiliares, llegando a construir algunas casas de renta en los últimos años de ejercicio de su profesión.

Tomando parte por una clara posición contra el academicismo⁵, la obra de Estanislao Pirovano derramó sobre este continente la ideología adquirida en Europa, construyendo gran parte de sus encargos inspirados en el *Tudor*, último tramo del gótico británico. Esta arquitectura ofrecía nuevas experiencias formales impensadas en las arquitecturas clásicas, como la asimetría, el juego de volúmenes, incorporación de color, nuevas texturas y materiales, visuales no ortogonales, entre otras. Sus obras “*gothic revival*” denotan una gran maestría en el manejo de los lenguajes formales góticos, como se puede observar en la casa de Anchorena 1314, en la casa proyectada para el Dr. Federico Helguera⁶ en Talcahuano 1273 (c. 1922), en la Escuela Argentina Modelo en Riobamba 1059 (1926) o en la residencia marplatense de Juan C. Rodríguez (1922), por sólo nombrar algunas obras.

Pero en clara consonancia con sus colegas argentinos, al mismo tiempo que construía sus revival británicos, contribuía a la búsqueda de un estilo nacional con obras de marcado carácter hispánico. Martín Noel, Angel Guido, Héctor Greslebin, Angel Pascual, Eduardo Birabén, Ernesto Lacalle Alonso y el mismo Pirovano, como insignias del movimiento, habían tomado distintos caminos en cuanto a inspiración dentro de esta búsqueda, donde todo lo americano era válido.

Ramón Gutiérrez divide el movimiento neocolonial en “hispanista”, cuando se reproducen modelos españoles; “indigenista”, cuando se aplican expresiones precolombinas; y “colonial”, cuando aparecen elementos de la arquitectura colonial americana, en algunos casos mezclados con historicismo español⁷.



Izq.: Quinta Anchorena, San Isidro (Foto: FB). Der.: Casa de Tristán del Pozo, Arequipa (Foto: www.static.panoramio.com)

4. BARCINA, Florencia. “El repertorio español como aporte en la búsqueda de una arquitectura nacional: el Neo-hispanismo”, en Españoles en la arquitectura rioplatense. Siglos XIX y XX. Buenos Aires: CEDODAL, 2006.

5. Existen sin embargo unas pocas obras académicas de su autoría y una obra neoclásica en la calle Güemes 3950, Buenos Aires (c. 1925).

6. Hoy Biblioteca Ricardo Güiraldes, perteneciente al Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

7. División dada por Ramón Gutiérrez en “La vuelta de España a América” en BRAUN, Clara y CACCIATORE, Julio (coord.). Arquitectos Europeos y Buenos Aires 1860-1940. Buenos Aires: Fundación TIAU, 1996.

Pirovano demostró con su obra que era capaz de manejar varias vertientes a la vez. Se inclinó por la tercera variante en la remodelación de la Quinta Anchorena en San Isidro⁸, encargada en 1920, reproduciendo dos veces en su fachada –con algunas variaciones- el frontón de la Casa de Tristán del Pozo, edificio representativo del barroco arequipeño. Adaptando este elemento a dos plantas en lugar de la planta única del original, Pirovano logró balancear la fachada de la Quinta colocando un frontón coronando el acceso principal y otro en el extremo opuesto de la fachada, sobre unas ventanas. El resto de la composición presentaba una simpleza extrema, recurso utilizado para poder sostener visualmente la profusión de decoración barroca de los elementos tomados prestados de la arquitectura colonial peruana. Resolvió el interior alrededor de un gran patio central, con una decoración de características hispánicas andaluzas y no ya coloniales peruanas.

Nueve años después, Pirovano volvió a utilizar los frontones arequipeños en dos de sus obras: la casa de Arribeños 854⁹ y la sede del Diario La Nación, en Florida 337. Demuestra aquí haber adquirido además elementos propios que utiliza en todas sus obras de esta época, sobre todo piezas de hierro forjado, como herrería para balcones, rejas, luminarias y dragones alados. Como en la Quinta Anchorena, en estas obras el protagonismo lo daba el frontón, mientras que el resto de las fachadas disminuía su intensidad; en Arribeños se destaca un balcón de madera –acorde a la tradición peruana- y, en la sede del diario, balcones con llamativa herrería y un remate con cornisa trabajada, que no quitan sin embargo protagonismo al portal central.



Izq.: Casa en Arribeños 854 (Foto: Robert Wright). Der.: Diario La Nación, detalle de fachada (Foto: FB).

En 1922 Mauricio Nirenstein le encargó la construcción de su casa en un terreno que había adquirido en O'Higgins 2215, esquina Mendoza, en el barrio de Belgrano¹⁰. La casa, que estuvo terminada en 1924, reunía en su fachada de esquina elementos arquitectónicos recogidos del repertorio renacentista español: puertas y ventanas, ornamentación alrededor de los vanos, herrería –la reja de una de las ventanas está inspirada en una de la Casa de las Conchas de Salamanca-, la loggia del jardín de invierno, componentes todos dispuestos prolijamente y distribuidos de manera que cada planta coincidía sus aberturas en los mismos lugares. El techo de tejas españolas visto en la fachada era solamente un borde para ocultar una gran terraza detrás, única expansión junto al estrecho patio de servicio con aljibe de la planta baja. El corazón de la planta, en todos los niveles, era un hall de distribución a las distintas estancias que daban a la calle. Pirovano introdujo en esta casa algunos elementos andaluces en zonas de servicio, como las cerámicas decoradas cubriendo pisos y paredes, y recursos hispánicos más sobrios para los ambientes principales, como la escalera y columnas de piedra con capiteles labrados, revestimientos de madera, o el gran hogar de mármol de Carrara labrado con heráldica y ángeles.

En la misma línea proyectó en 1922 dos casas contiguas y espejadas en el barrio de Flores, en la calle Bogotá 2444 y 2450. El entorno barrial y el hecho de que cada casa servía a dos viviendas cada

8. El edificio, ubicado en Anchorena 445, se conserva y actualmente es sede del Colegio San Juan el Precursor.

9. Hoy esa cuadra de Arribeños se denomina Pasaje Malasia.

10. La casa es hoy la residencia estudiantil "San José", conservándose en perfecto estado.

una, hizo que estas fachadas fueran más modestas que la de O'Higgins, con un acceso doble decorado sobre el que se ubicaba una pequeña terraza a la calle y poco despliegue de recursos en el resto de la fachada. Las dos puertas labradas de madera se flanquearon con pilastras sobre las que descansaba una cornisa trabajada y, sobre ella, sendos leones y escudo. Aún más arriba, otra cornisa y la baranda de la terraza, también con profusión de motivos ornamentales. Pirovano se inspiró aquí en las portadas platerescas, aunque adaptándose a una pequeña escala.



Arriba: Casa en O'Higgins 2215, exterior y escalera (Fotos: FB). Abajo: Casas de Bogotá 2444 y 2450 (Fotos: Robert Wright).

El arquitecto investigó más profundamente en las construcciones renacentistas españolas e italianas y así comenzaron a aparecer sus obras más refinadas y personales. En este grupo podemos ubicar la Casa Carabassa, en Lafinur 2988 (hoy Museo Evita); el chalet de Luis de Oliveira Cezar, contigua a la anterior, en Juan María Gutiérrez 3950; y el Chalet de Juana Casilda Altgelt, en Mar del Plata.

La primera fue un encargo de José Carabassa para remodelar la casa existente en la esquina de las calles Lafinur y Juan María Gutiérrez, en el barrio de Palermo, en 1923. Pirovano reformó completamente por dentro y amplió la casa existente, agregando un nuevo cuerpo de acceso sobre Lafinur, con entrada de carruajes y una gran torre cuadrada de cuatro niveles con techo de tejas coloniales que dominaba las visuales de la cuadra. Por la parte trasera, la casa desbordaba sobre un patio abierto a la calle Gutiérrez en una serie de volúmenes que se retranqueaban escalonadamente conforme se acercaban a la línea oficial. En cuanto a la distribución interna, los ambientes giraban en torno a la gran escalera central, destacándose por su magnitud y decoración la gran sala del primer piso y el espectacular salón recibidor de la planta baja. En el interior se usaron elementos decorativos provenientes del renacimiento español, con profusión de frisos y capiteles con ángeles y demonios; y en los patios se recurrió a la tradición andaluza. A pesar de los cambios realizados al edificio original, Pirovano decidió conservar su fachada italianizante sobre Lafinur, modificándola solamente en la ochava y en el frente sobre Gutiérrez, con el agregado de algunos vanos de ornamentación y herrería plateresca que se mezclaban con los rigurosos vanos originales.



Exterior e interior de la Casa Carabassa (Fotos: FB y www.sobreturismo.es).

El chalet para Luis de Oliveira Cezar –hoy demolido- ostentaba una gran torre cuadrada con triple ventana de medio punto y un doble pórtico de entrada, pero en general la casa no presentaba un despliegue de ornamentación como su vecina. Retirada de la línea municipal, su jardín delantero se unía al de la casa Carabassa aportándole a la cuadra un carácter suburbano. La planta se desarrollaba en U alrededor de un alargado patio lateral, debido a la estrechez del terreno. Los detalles platerescos de la fachada se concentraban alrededor de los vanos y en la torre, coronada por la cubierta a cuatro aguas de tejas coloniales, convertida a estas alturas en un sello de la arquitectura neohispánica de Pirovano.

En 1929 construyó junto a su hermano José Manuel el Chalet de Juana Casilda Altgelt –también demolido- en la esquina de las calles Colón y Arenales, Mar del Plata. Los Pirovano desarrollaron la planta de esta casa en L, dejando lugar para un gran patio y articulando sus tres niveles con un hall central con escalera. Aparte del comedor y la cocina, ubicados en una de las alas de la planta baja, el resto de las habitaciones eran dormitorios y baños, suficientes para alojar a más de veinte personas al mismo tiempo. A pesar de la monotonía del programa en planta, por fuera la casa mostraba todo lo contrario. Cada ventana era distinta del resto y torres, balcones y terrazas iban jalonando la fachada cuya imponente torre de esquina y “claustro”¹¹ de entrada le daban una impronta especial en la calle. Se constituyó así en un verdadero compendio de recursos hispanistas, como la ventana en esquina, las pilastras y desarrollos platerescos rodeando los vanos más importantes, el uso estratégico de la piedra en vértices de torres y la misma piedra labrada en frontones. Los techos inclinados de tejas coloniales, sobre todo en las tres torres, cerraban una composición de gran riqueza y dinamismo. A todas luces una casa diseñada para que la señorita Altgelt recibiera invitados en sus veraneos y a la vez no pasara desapercibida en la ciudad balnearia.

11. Claustro es la denominación dada por los arquitectos al pórtico abovedado de entrada a la casa, según figura en los planos originales.



Chalet de Juana C. Altgelt, Mar del Plata.

Estanislao Pirovano ha buscado. Le ha tocado diseñar en una época de búsquedas arquitectónicas y ha participado en ellas con éxito, creando caminos. Su búsqueda no cesó nunca y su producción es más extensa que la expuesta, excediendo los propósitos de este escrito. Es uno de los arquitectos que mejor ha conseguido obras neotúdor y neohispánicas en Buenos Aires. Ha traído arquitectura de otros lugares haciéndola local: ya sea inspiradas en Inglaterra, España o Perú, todas sus obras han creado una fuerte impronta donde fueron implantadas, generando patrimonio cultural propio, haciendo lo túdor tan argentino como lo arequipeño o lo andaluz.

Bibliografía

- BARCINA, Florencia. "El repertorio español como aporte en la búsqueda de una arquitectura nacional: el Neo-hispanismo", en Españoles en la arquitectura rioplatense. Siglos XIX y XX. Buenos Aires: CEDODAL, 2006
- DE PAULA, Alberto. "Buscando las raíces de la identidad nacional", en Vanguardias Argentinas Obras y Movimientos, 1. Buenos Aires: AGEA, 2005.

El juego de las referencias: El Neocaliforniano, raíz cultural y utopía doméstica.

Esp. Arq. Rosario Betti
GIAH/FAU/UB

1. Introducción

La adopción de una estética “californiana” en nuestro país (de hecho, de la arquitectura hispanoamericana y sus emergentes estilísticos, tal como se desarrollaron en California) se incluye en los complejos procesos de recuperación de las raíces culturales y su reivindicación de lo hispánico que se iniciaron en la Argentina –y en otros países de Latinoamérica, cabe agregar- en las primeras décadas del siglo XX.

Así, el aquí llamado neocaliforniano alude, en principio y un poco forzosamente, a esa memoria colonial que se recupera y, por esta vía, a nuestras (¿?) tradiciones. Es que en el proceso de definición de “lo nacional” aquello vinculado a lo colonial es válido, aun cuando esto haya ocurrido a kilómetros de distancia de nuestro país.

Pero sus connotaciones trascienden las referencias figurativas y se ubican también en el orden de lo social: utilizado hacia la década de 1920 en las casas de veraneo que las clases altas poseían en Mar del Plata, resultaba sinónimo de prestigio y status; en esos términos lo incorporaría hacia la década del '30 la clase media para sus viviendas en los suburbios (una recorrida por Olivos, La Lucila, Martínez... nos ofrece una enorme cantidad de ejemplos). Años más tarde, y bajo el impulso de Eva Perón, el neocaliforniano se enarbolaría como paradigma de una pretendida igualdad social: en efecto, construir conjuntos habitacionales para las clases bajas -Barrio Parque Juan Domingo Perón, hoy Barrio Saavedra-, y alojamientos para estudiantes según estos parámetros -Ciudad Estudiantil, Ciudad Infantil, ambas emplazadas en el Bajo Belgrano- suponía ofrecer placer estético y, sobre todo, *dignificar* a un público que antes estaba excluido.

Más allá de sus innegables diferencias emblemáticas, la mirada a esta arquitectura particular se apoya en una suerte de imaginario popular antes que en una revisión historicista rigurosa y, por esta vía, asume una cierta connotación romántica. Tal vez por ello, y aun cuando existen ejemplos de alto valor arquitectónico en nuestro país, su estudio ha sido reiteradamente postergado por la literatura crítica de la disciplina y sus autores no han obtenido reconocimientos significativos. Revisar esta producción arquitectónica y evaluar sus alcances locales es uno de los objetivos primeros de este trabajo.



Misión de Santa Bárbara, California (fundada en 1789).
(fuente: Staats, H. Philip. Californian Architecture in Santa Barbara)

2. Arquitectura en California: de las misiones franciscanas al “mission style”

California se afirmó como territorio español gracias a las misiones franciscanas. La primera misión –San Diego de Alcalá– fue fundada por fray Junípero Serra en 1769. Entre esa fecha y 1823 se construyeron 21 misiones a lo largo de la costa californiana, desde San Diego hasta San Francisco. En 1821, el territorio pasó a formar parte de Méjico, cuyo gobierno acabó con el sistema de las misiones; secularizando las instalaciones y reconvirtiéndolas en estancias privadas que, luego, cayeron en el abandono. Hacia mediados de siglo XIX, y como consecuencia de la guerra mejicano-estadounidense de 1846-1848, California pasó a integrar el territorio de los Estados Unidos.

Circunscribiéndome a lo arquitectónico, este último hecho produjo un impacto significativo que alteraría –para bien o para mal– significados sociales y criterios espaciales. En principio, eran tiempos de definir un estilo “identitario” de la región y el “mission style” (estilo misionero) parecía apropiado.

“Para 1870, acuarelas románticas de estas ruinas de paredes de adobe comenzaban a ser publicadas en revistas populares, junto con textos que le atribuían cualidades sublimes y nobles tanto a los edificios como a la institución de la misión (...) la ausencia de toda evidencia de su pasado permitía tales fantasías”¹².

El senador Leland Stanford fue quien impulsó la recuperación de la arquitectura de las misiones. Al momento de la construcción de la universidad homónima, sugirió adaptar “...*los edificios de adobe californianos con una forma más elevada de arquitectura*”. No es este el lugar para evaluar el alcance de esas palabras; lo cierto es que los patios, arcadas y paredes de mampostería diseñados por Shepley, Rutan y Coolidge ubicaron a la Universidad de Stanford como referente influyente del estilo misionero californiano. Más tarde, con las obras realizadas por la arquitecta Julia Morgan, le llegaría su legitimidad intelectual.

Pero el proceso de invención de la identidad regional californiana se consolidó, por un lado, con el éxito comercial de una novela de Helen Hunt Jackson –*Ramona*– que idealizaba la vida en las misiones (1894) y, por otro, con la Feria Internacional Colombina realizada en Chicago con motivo de los 400 años del descubrimiento de América (1893). Los organizadores de la Feria pretendían enfatizar el federalismo de la nación a través de la arquitectura¹³; así, mientras los pabellones nacionales apelaban a arquitectura consideradas “internacionales” o transnacionales, esto es, académicas, los pabellones estatales debían usar lenguajes “regionales”. Con ese objetivo en la mira, el diseño de Page Brown para el Pabellón de California combinaba –a la manera ecléctica– motivos de las 21 misiones californianas con una cúpula inspirada en aquella del Hotel Ponce de León, de San Agustín, Florida.

A su vez, durante la década de 1920, la restauración y/o creación de nuevos centros urbanos “españoles” en California fue enfáticamente promovida. La reconstrucción de Santa Bárbara¹⁴ es un ejemplo acabado de ello.

12. TORRE, Susana. “En busca de una identidad regional: evolución de los estilos misionero y neocolonial hispano en California entre 1830 y 1930” en *Arquitectura Neocolonial. América Latina. Caribe. Estados Unidos*. San Pablo. Memorial, FCE. 1994. Pág 48 y 49.

13. TORRE, Susana. Op. Cit. Pág. 49

14. En 1925, la ciudad fue parcialmente destruida por un terremoto. Por decisión de sus ciudadanos las reconstrucciones reivindicaron el pasado hispano y postergaron las referencias victorianas, también existentes en la ciudad.



RESIDENCE OF MR. & MRS. E. PALMER GAVITT

EDWARD JOHNSON
ARCHITECT



Arquitectura de Santa Bárbara.

(fuente: Staats, H. Philip. Californian Architecture in Santa Barbara)



CLINIC OF MEDICAL ARTS

EDWARD PLUNKETT & HOWELL
ARCHITECTS

Si bien es cierto que el “mission style” que se desarrolla con éxito en estas tierras entre 1880 y 1930 refiere a una identidad regional en cierto modo inventada, su adopción para todo tipo de edificios, desde viviendas y escuelas a hoteles y estaciones de ferrocarril, lo convertirá en emblema de la región¹⁵.

3. Argentina: Acerca del contexto histórico

Hacia fines del siglo XIX se dio inicio, en el ámbito de la literatura, a un complejo proceso de valoración del patrimonio colonial y sus emergentes. Movilizados tal vez por los procesos de renovación urbana que, inspirados en la obra de Haussmann en París, afectaron sustancialmente el carácter de la ciudad de Buenos Aires, devenida en capital de la República, autores de la talla de Lucio V. González (*La Gran Aldea*, 1882), Santiago Calzadilla (*Las beldades de mi tiempo*, 1891) y Manuel José Bilbao (*Buenos Aires desde su fundación hasta nuestros días*, 1902) volcaron en sus páginas recreaciones nostálgicas de una Buenos Aires ya pretérita.

Ahora bien, al margen de la transformación que afectó a la ciudad y que la convirtió en “la París de Sudamérica”, algunos otros hechos —externos e internos— provocaron estos replanteos ideológicos: en el ámbito externo, la definitiva conquista de los Estados Unidos de aquellos territorios americanos colonizados por los españoles impulsó, tal como señalaron Liernur y Aliata¹⁶, una revisión profunda de las bases de la cultura española que fue encabezada por el filósofo español Miguel de Unamuno y dio lugar a la llamada “generación del 98”¹⁷; a su vez, en el ámbito específico latinoamericano, esta suerte de pérdida

15. Como indica Susana Torre, las estaciones de tren construidas por la Compañía de Ferrocarriles Santa Fe en este estilo extendieron la imagen regional californiana a todo el país. Toronto, Canadá, también tuvo su estación “californiana”. Op. Cit.

16. Diccionario de Arquitectura en la Argentina. Bs. As. AGEA, 2004

17. El siglo XIX termina con el imperio colonial español. En 1895 se produce el levantamiento de Cuba y en 1896 el de Filipinas, las últimas colonias. España se ve obligada en 1898 a firmar el Tratado de París por el que Cuba consigue la independencia,

de territorio alteró expectativas y afectos e impulsó pasiones “antiimperialistas”. Así, California, que había sido territorio de misiones franciscanas, primero, y parte del territorio mejicano hasta la guerra entre este país y los Estados Unidos, “pertenecía” a Latinoamérica; recuperar sus huellas era, en cierto modo, un imperativo ético. Que los mismos habitantes de una California ya anglosajona valorara este pasado y lo reinventara no era, aquí, tema de consideración u opinión. Por otro lado, y ahora en el ámbito local, la celebración del Centenario de la Revolución de Mayo se convertía en la excusa ideal para revisar las propias tradiciones y los vínculos con España, considerada nuevamente “la madre patria”.

Lo cierto es que ese primer esfuerzo sería más tarde retomado por Ricardo Rojas quien, a través de sus escritos *-La Restauración Nacionalista* (publicado en 1909), *Blasón de Plata* (1910) y *Eurindia* (1924)-, impulsaría la búsqueda de una “arquitectura nacional”. Desde la Revista de Arquitectura, editada por el Centro de Estudiantes de Arquitectura (1915) también se exigió la necesidad de revisar paradigmas de la cultura oficial¹⁸.

Dentro de este proceso -complejo y de múltiples referencias- se ubican los primeros desarrollos del neocaliforniano en Argentina.

4. El neocaliforniano local: ¿referencia romántica, pragmática funcionalista o ideología arquitectónica?

La elección del neocaliforniano como referente de afirmación de las raíces culturales resulta, en cierta forma, sorprendente y solo puede ser entendida en relación a un sinnúmero de factores diversos: en primer lugar –y además de los ya mencionados- a la falta de una tradición arquitectónica local realmente consolidada, fuerte o portadora de un prestigio estético reconocido, a la manera de lo que sí sucede en territorios de Méjico y/o Perú, sea ésta de raíz indígena o española; en efecto, las iglesias del noroeste argentino, la casa de Tucumán y/o los cabildos, por nombrar solo algunos de los ejemplos más conocidos, resultan referentes “poco elaborados” para los críticos de la época. En esos términos, es al menos curiosa (por no decir torpe) la decisión tomada en 1940 de reemplazar el cabildo original –del siglo XVIII- de la ciudad de Humahuaca, en Jujuy, por una construcción más “auténtica”, realizada según parámetros de la estética californiana.



Humahuaca. El reemplazo del cabildo original por uno nuevo representa la confusión respecto al valor de lo patrimonial que imperaba en la década de 1940. Según Ramón Gutiérrez “las concesiones al turismo y la tilingüería vernácula incluyen un santito que sale del nicho cuando el reloj da las 12 horas”¹⁹ (Fuente: RB).

mientras que Filipinas y Puerto Rico quedan bajo el control de Estados Unidos. Este acontecimiento provocó en España una ola de indignación y protesta que se manifestó en literatura a través de los escritores de la Generación del 98.

18. “Nuestra Arquitectura deberá plasmarse en las fuentes mismas de nuestra historia, de acuerdo con razones de orden natural y climatérico que fundamentan la obra a realizar. La edad colonial en el tiempo, toda América subtropical en el espacio....” Primer editorial, en Revista de Arquitectura, Bs. As. 1915

19. GUTIÉRREZ, Ramón. Una entusiasta introspección: el neocolonial en el Río de la Plata”, en Arquitectura Neocolonial. América Latina. Caribe. Estados Unidos. San Pablo. Memorial, FCE. 1994. Epígrafe de imagen, s/nº de página

Luego, a las propias características arquitectónicas del *mission style*, (aquí, neocaliforniano) que a través de gestos mínimos aseguraba los vínculos con la cultura española –y a partir de allí, con las tradiciones- sin caer en un historicismo estilístico riguroso en términos figurativos. Así, volúmenes netos y composiciones articuladas rematadas con techumbres de tejas españolas “coloniales”, gruesos muros blancos –originalmente de adobe y pintados a la cal- y carpinterías de madera, y un repertorio decorativo acotado resultaron estrategias apropiadas al gusto argentino. La imagen bucólica y distendida que las casas de Santa Bárbara y/o Monterrey presentaban era también un estímulo para la clase alta argentina, que la elegiría para sus residencias veraniegas, y, luego, para las viviendas de la clase media de ciudades como Buenos Aires, Córdoba, Rosario y La Plata.

Por último y como contrapartida, a una cierta vocación antiimperialista que se iba a ir acrecentando con los años, y que, con la figura de Eva Perón, alcanzaría ribetes sociopolíticos explícitos: por esta vía, el neocaliforniano devino también en emblema de una oposición a la expansión político-territorial del “enemigo del norte”, esto es, de los Estados Unidos. Edificios institucionales (hospitales, cuarteles militares y edificios policiales, como el ubicado en avenida Figueroa Alcorta y Cavia) y edificios destinados al ocio (hoteles comprometidos con los sindicatos, conjuntos veraniegos como Chapadmalal) apelarían a esta estética. Sumado a esto, era el estilo elegido por Evita para ratificar su cruzada popular (nunca del todo exenta de una cierta provocación hacia las clases altas): los “desposeídos” debían, ellos también, poseer “viviendas dignas”; no se trataba de dar limosna sino de ofrecer ayuda social. Además, frente a la complejidad decorativa del barroco hispanoamericano, la síntesis propia californiano implicaba una reducción de costos de obra; dato no menor para la construcción de sus emprendimientos.

5. Algunos ejemplos de interés.

Entre las primeras viviendas unifamiliares realizadas según estas pautas en el ámbito metropolitano de Buenos Aires se destacan aquella de la calle Gualaguaychú 160, en Floresta, del arquitecto Felipe Cambiano (1937), y la emplazada en la esquina de las calles Monasterio y De Benedetti, en La Lucila (partido de Vicente López), del arquitecto Alejandro Maveroff (s/d ¿1938? ¿1943?) la cual, según los vecinos fue una de las primeras construcciones en ese suburbio, luego del loteo de lo que fuera el parque de la mansión La Lucila, propiedad de la familia Urquiza-Anchorena. El sistema compositivo propio del californiano, que se basaba en la adición y/o yuxtaposición de volúmenes de diferente tamaño con cubiertas también diferentes, resultaba particularmente apto para la construcción “por etapas” que desarrollaban muchas de estas casas.



Casa en La Lucila – Arq. Maveroff (Fuente: RB).

En cuanto a los hoteles de veraneo, cabe nombrar al Gran Hotel Potrerillos, inaugurado en 1942, en su momento a cargo de Nogaró, y al que hoy está en manos del instituto de Obra Social del Ejército (IOSE) en la localidad de La Falda, Córdoba. La Ciudad Estudiantil emplazada en terrenos del Bajo Belgrano asumía las mismas características.



Gran Hotel Potrerillos de Mendoza en postales de la época. Los volúmenes se disponen en el terreno de manera orgánica, tratando de establecer una relación abierta con el entorno circundante.



Residencia Serrana del IOSE, La Falda. (Fuente: www.ioselafalda.com.ar). Volúmenes de una geometría precisa, balcones y galerías gradúan el pasaje entre exterior e interior.





La Ciudad Estudiantil. Muros despojados, vanos materializados como ventanas o un sistema de arcos, y techos de tejas son los recursos expresivos empleados.

(Fuente: Museo Eva Perón. Foto de Archivo e imagen publicada en revista partidaria)

Un caso singular: Barrio Juan Domingo Perón (hoy, Barrio Saavedra)

El barrio, que fue inaugurado en el año 1950 con el nombre de barrio presidente Perón, se ubica entre las calles Aizpurúa, Crisólogo Larralde (antes, Republicuetas), Andonaegui, Rogelio Yrurtia y Alberto Gerchunoff, en terrenos que alguna vez pertenecieron a la familia Saavedra y que fueron expropiados en 1936. La proximidad de las avenidas Gral. Paz, de los Constituyentes, y Triunvirato, así como la cercanía de estaciones del ramal Mitre del ferrocarril favorecían –y favorecen- sus vínculos con el resto de la ciudad. Estaba constituido por 428 viviendas individuales de distintas tipologías -aisladas, acopladas y en bloque- que se presentaban como chalets “encantadores”. Según la Revista de Arquitectura²⁰: “...se han estudiado y adaptado 27 tipos diversos de casas”. El barrio contaba también con un Centro Cívico, constituido por el edificio de la iglesia, un cine-teatro con capacidad para 530 espectadores, una escuela con 18 aulas y viviendas para director y portero, locales comerciales y oficina de Correos y Telecomunicaciones, y una construcción destinada a garage, con capacidad para cien automóviles.



Barrio Juan Domingo Perón. Distintas tipologías de vivienda y perfil de una de sus calles.

(Fuente: Revista de Arquitectura, Febrero de 1957)

20. Febrero de 1952, páginas 23-30.



Algunas casas del barrio. Espacios semicubiertos atemperan los cambios de escala y aseguran la comprensión del carácter doméstico. (Fuente: RB, 2009).

La cantidad de detalles y la variedad espacial que ofrecía el conjunto, así como el tratamiento otorgado a los espacios exteriores (que se convertían en protagonistas activos de la calidad “urbana” del sector), y el diseño de la trama circulatoria interior, que incorporaba curvas y espacios intermedios, lo alejaban de ser una “arquitectura mínima” y lo convertían casi en un suburbio idílico de serie televisiva americana. Los desposeídos debían poseer... sueños, fantasías. En la ciudad imaginada por Evita no había lugar para edificios de carácter social resueltos con presupuesto reducido.

“En estas obras se trataba de ofrecer (...) lo que se consideraba formas de la belleza aceptadas socialmente (...) La arquitectura, sobre todo la de los programas sociales, era también la imagen de la vida familiar y la felicidad a ella asociada: tal era el tipo de lujo al que apelaba este renovado tipo de acción social, y el elemento que lo cargaba de sentido político”²¹.

Como hito urbano o señal arquitectónica sobresale la Iglesia de San Juan el Precursor, ubicada en Alberto Williams 5923, proyectada por los profesionales del MOP e inaugurada en 1950. La fachada se define como un gran arco cobijo que contiene el portal de acceso que está, a su vez, enmarcado en piedra, y una suerte de ventana-rosetón. Una torre campanario de dos cuerpos emerge en uno de sus lados. Las cubiertas de iglesia y torre se materializan en tejas españolas



San Juan el Precursor. Un arco cobijo funciona como elemento señal del acceso (fuente foto: RB, 2009)

6. Conclusión

La inclusión del neocaliforniano como referente arquitectónico “local” despierta opiniones encendidas. En su gran mayoría -y a mi entender- las mismas se basan antes en una ideología política y/o social que trasciende lo arquitectónico, que en las características propias del movimiento arquitectónico.

21. BALLENT, Anahí. “El kitsch inolvidable: imágenes en torno a Eva Perón”, en Block, N° 1. Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea, UDTT. Bs. As. 1997. Pág. 58

Así, mientras las corrientes nacionalistas cuestionan que California no es Latinoamérica y, por tanto, no es Argentina (y esto lo invalidaría como referente), los antiperonistas lo excluyen por identificarlo con la obra impulsada por Eva Perón.

Pero, la primera pregunta que debería hacerse es de qué se habla cuando se dice neocaliforniano: ¿se considera la arquitectura de las misiones, esto es, la arquitectura que la evangelización española dejó en California, o se refiere a una interpretación romántica y/o pintoresquista de esa misma corriente, realizada por arquitectos norteamericanos durante el siglo XIX?

Si la opción es la primera, la arquitectura neocaliforniano ingresa como posibilidad legítima dentro del espectro “neocolonial”, tanto como el barroco arequipeño e incluso más que las referencias a las culturas de los mayas y/o aztecas, pueblos que nunca pisaron nuestro territorio. Después de todo, “... sus características básicas son referibles –considerando su común linaje hispánico- a casi todo el mapa arquitectónico iberoamericano”²².

Si, en cambio, se optara por la segunda alternativa, su inclusión dentro del neocolonial sería inapropiada, así,

“El modelo (...) sustituye y destruye tanto la tradición de la tipología doméstica cuanto urbana: la casa de patio es reemplazada por la casa compacta, la galería por el porche, el tejido urbano caracterizado por la manzana y la calle definidas por las fachadas de las casas es reemplazado por el modelo del garden suburb norteamericano.”²³

Sin embargo, esto último no la invalida como referencia arquitectónica, *más allá de su inclusión historiográfica en el movimiento neocolonial*. Si así fuera, tampoco serían legítimos los estilos tudor, normando, renacentista francés... y demás.

Tal vez sea hora de revisar las etiquetas.

7. Bibliografía

- ARACY, Amaral. *Arquitectura Neocolonial*. América Latina. Caribe. Estados Unidos. San Pablo. Memorial: Fondo de Cultura Económica. 1994
- BALLENT, Anahí. “El kitsch inolvidable: imágenes en torno a Eva Perón”. Block, N° 1. Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea, Universidad Torcuato Di Tella. Bs. As., 1997
- BETTI, Rosario. “Architecture as a built message of power: Buenos Aires under Evita’s spell”. *The Journal of Architecture*. Volume 11, Number 2. Routledge Taylor and Francis Group for the RIBA, abril 2006.
- LIERNUR, Jorge Francisco y ALIATA, Fernando. *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*. Estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades. Bs. As.: AGEA, 2004
- ORTIZ, Federico. “Resumen de la arquitectura argentina desde 1925 hasta 1950”. *Summa Historia*, Período 7, Nacionalismo Popular (1943-1955). Buenos Aires S/D
- *Revista de Arquitectura*. “Barrio Presidente Perón”. Febrero de 1952. Sociedad Central de Arquitectos.
- STAATS, H. Philip. *Californian Architecture in Santa Barbara*. New York: Architectural Book Publishing Company, Inc., 1929

22. PETRINA Alberto “Tránsito de la arquitectura hispanocriolla: de la vitalidad nacional a la banalidad comercial”, en *Arquitectura Neocolonial*. América Latina. Caribe. Estados Unidos. San Pablo. Memorial, FCE. 1994, pág. 289

23. WAISMAN, Marina. “Neocolonial y moderno: falacias y realidades”, en *Arquitectura Neocolonial*. América Latina. Caribe. Estados Unidos. San Pablo. Memorial, FCE. 1994. Pág 279

Entre la arquitectura y la política: el concurso “Ideas Urbano – Arquitectónicas para Buenos Aires”²⁴.

Mg. Guillermo Jajamovich (UNSAM-CONICET) - Lic. Luján Menazzi (IIGG-CONICET)

1. Introducción

El artículo propone abordar ciertas transformaciones en las perspectivas teóricas y en las formas de intervenir sobre la ciudad a partir de un concurso de ideas urbanísticas desarrollado en Buenos Aires en 1986: el concurso “Ideas Urbano – Arquitectónicas para Buenos Aires”, más conocido como “20 ideas para Buenos Aires”. En él cobran particular relevancia los vínculos con debates y experiencias españolas en tanto conjugan aspectos políticos y disciplinares.

El concurso buscaba antes funcionar como un espacio de reflexión y difusión para repensar la ciudad que materializar las ideas allí desarrolladas. En este sentido, muchas propuestas y las formas de intervenir postuladas cobrarían relevancia en la década siguiente, señalando sectores de la ciudad donde se realizarían intervenciones, y ciertas pautas de intervención que adquirirían mayor legitimidad²⁵.

“20 ideas...” adquiere relevancia al desarrollarse en un contexto de crisis de formas de entender y planificar la ciudad. En esta línea, nos interesa observar el modo en que estrategias disciplinares se conjugan activamente con aspectos políticos y económicos. Así, daremos cuenta de la aparición de nuevos temas, centrándonos en la cuestión del espacio público, que desplazan o diluyen otras cuestiones anteriormente predominantes. Asimismo, señalaremos cómo se destacan ciertas zonas específicas sobre las que actuar, se modifican las escalas, los tiempos y las formas de intervención, cambian los perfiles de quienes intervienen, se introducen críticas a otras perspectivas y se presentan diagnósticos específicos de la ciudad.

2. Madrid y Buenos Aires: “transiciones” políticas y disciplinares.

El concurso “20 ideas urbano-arquitectónicas para Buenos Aires” (1986) se realizó a partir de un convenio de cooperación entre la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires (MCBA) y la Comunidad de Madrid, y contó con el auspicio de la Sociedad Central de Arquitectos (SCA). Participaron del mismo más de 120 equipos, incluyendo cátedras de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo (FAU-UBA). Su organización resultó el corolario de una serie de vínculos entre organizaciones e instituciones españolas y argentinas, reflejadas en su propio nombre -“20 ideas para Buenos Aires”- que retoma las “50 ideas para Madrid”. En efecto, Eduardo Leira, quien previamente había sido uno de los directores del Plan General de ordenación urbana de Madrid (1981-1985) en el interior del cual se desarrollaron las “50 ideas...”, representaba a la Comunidad de Madrid en la cooperación con la Municipalidad de Buenos Aires. La transición democrática y el rol de lo urbano-arquitectónico en aquel proceso hacían de España un referente a la hora de abordar problemas políticos y disciplinares en el contexto local. Así, entre otras experiencias previas a las “20 ideas...”, pueden mencionarse, en 1984, el “Seminario del urbanismo español actual y consolidación de la democracia”, organizado por Facultad de Arquitectura y Urbanismo (FAU), la Fundación Plural (FP) para la participación democrática y la cooperación Argentino – Española, y en 1985, el “Foro de Estrategias urbanas” a cargo de FAU, FP y la Cooperación Argentino – Española.

3. Demandas disciplinares, políticas y económicas: las nuevas perspectivas de intervención

El contexto político de realización del concurso se vincula al retorno democrático, caracterizado por un fuerte compromiso con la consolidación de la democracia por parte de muchos sectores, combinado con crisis económica y crisis del Estado. En este sentido, los organizadores destacaban ese contexto como el indicado para iniciar la recuperación de la ciudad en un sentido amplio (político, cívico, cultural, pero sobre todo arquitectónico) al tiempo que daban cuenta de las limitaciones en la capacidad económica y estatal para lograrlo.

24. Una versión ampliada del presente artículo fue presentada en las XXIII Jornadas SI + MORF (FADU-UBA), en septiembre de 2008.

25. A nivel metodológico es importante destacar la pertinencia del análisis de planes y proyectos más allá que los mismos no se lleven a cabo. Los planes y proyectos condensan miradas sobre la ciudad real y la ciudad deseada, dando cuenta de determinados paradigmas y formas de pensar y operar sobre la ciudad que se corresponden con determinados escenarios históricos.

En este marco, el concurso planteaba desde sus bases una fuerte crítica a la idea de planeamiento urbano, no sólo por las formas que éste tenía de pensar e intervenir sobre la ciudad, sino también porque se lo asociaba con la planificación modernista desarrollada durante la última dictadura. Así, las críticas que apuntaban tanto a la planificación urbana como a la dictadura militar, denunciaban que *“La política de erradicación industrial indiscriminada, así como la expulsión poblacional, fundamentales responsables del crecimiento hacia fuera (...) tampoco han beneficiado a la ciudad, en sus posibilidades potenciales de renovación y transformación interior”*²⁶. A nivel internacional ya venían produciéndose críticas a la planificación modernista, pero a nivel local y vinculado a la coyuntura política, estas críticas cobraban otro sentido.

La apelación del concurso al fragmento urbano como ámbito de intervención, funcionó como contraposición a la planificación en su versión autoritaria, según se la consideraba a partir de su ligazón con las intervenciones de la dictadura, y como intento de desarrollar acciones sobre la ciudad con el mínimo gasto de inversión posible, esperando poder motorizar actividades económicas. A su vez, las “20 ideas...” pretendían propiciar la participación y la descentralización, temas que la convocatoria vinculaba a la cultura democrática. El énfasis en la participación se evidenciaba también en la modalidad concurso público, contrastando con el anterior modo de contratación característico durante la época de la dictadura: la asignación directa de obras a grandes estudios²⁷.

Otra crítica a la planificación modernista se centraba en la reivindicación de una mirada específicamente arquitectónica sobre la ciudad. Las bases del concurso hablaban de *nuevo urbanismo*, señalando el rol de arquitectos y no el de los planificadores. El énfasis en la perspectiva disciplinar se advierte en la solitud de “Ideas urbano-arquitectónicas”. La propuesta y posibilidad de una intervención específicamente arquitectónica en la ciudad se vinculaba con sectores del debate internacional. Junto a los debates y experiencias españolas, pueden señalarse otras, tales como aquellas suscitadas alrededor de Aldo Rossi y la Tendenza²⁸, así como el desarrollo del IBA de Berlín. A su vez, posturas como las del concurso “20 ideas...” suponen una mirada crítica sobre experiencias locales previas. Acentuando las distancias con la planificación modernista, considerada tecnocrática, el concurso planteaba como punto de partida la ciudad real y no ya la ciudad imaginada por la planificación. Así, destacaban que las ideas a presentar fueran *“potencialmente posibles”*, es decir, que *“sean concebidas en la perspectiva de su ejecución”*²⁹.

Esta perspectiva implicaba –e implica- volver la mirada hacia la ciudad misma y no ya hacia su expansión, y -dentro de la ciudad- centrarse en fragmentos urbanos, *enclaves* concebidos como problemáticos pero también como posibles ejes dinamizadores de un área mayor. Así, no sólo el área es acotada respecto a la ciudad, también los tiempos son otros respecto a la planificación modernista. En efecto, se proponen tiempos breves, en consonancia con las ideas que se pretenden. Volver la mirada hacia la ciudad consolidada, y no ya hacia su expansión, se relaciona también con el contexto de crisis económica y fin de la expansión urbana en su sentido tradicional³⁰. Así, la intervención mínima sobre un fragmento urbano se vincula con las limitadas capacidades económicas del estado y con la voluntad de que ese fragmento funcione como inductor de crecimiento económico.

26. MCBA, Convocatoria para el llamado a Concurso de Ideas Urbano-Arquitectónicas para Buenos Aires. 1986. Pág. 25.

27. SILVESTRI y GORELIK, “Ciudad y cultura urbana, 1976-1999: el fin de la expansión”, en Romero J. L. y Romero L. A., Buenos Aires, historia de cuatro siglos. Bs. As. Altamira: 2000. . Pág. 461-499.

28. SAINZ GUTIÉRREZ, El proyecto urbano en España. Génesis y desarrollo de un urbanismo de los arquitectos. Universidad de Sevilla, Consejería de Obras públicas y transportes, Sevilla 2006.

29. MCBA, Op. Cit., pág. 14.

30. SILVESTRI y GORELIK, Op. Cit.



Fuente Comunidad de Madrid (1988)

La convocatoria sostenía una perspectiva particular de abordaje de los problemas urbanos, *“la tesis de que las soluciones a los problemas de la ciudad pasan en último término por una configuración física”*³¹. Así, la propuesta de intervención para las áreas sugeridas *“parece pasar o depender de una reconfiguración física del espacio mismo”*³², no ya de las especificaciones funcionales o de medidas institucionales de carácter social o económico. A su vez, se destacaba el carácter reflexivo del concurso, su pretensión de movilizar ideas respecto a la ciudad sin que esto implicara la consecución de proyectos. Las ideas de la convocatoria no pretendían reemplazar al plan o al proyecto que podría darse eventualmente, sino que, *“...pretende ser, ante todo, un inicio de algo cuya continuación y posterior evolución resta por ver”*³³. Así, mientras en España las “50 ideas para Madrid” se desarrollaban en el marco del Plan General de ordenación urbana de Madrid, en Buenos Aires, y a pesar de la asesoría madrileña, se lanzaba un concurso de ideas desligado de un plan que las antecediera, aunque con la perspectiva de que el concurso funcionara como campaña pública de difusión de las posibilidades de una intervención arquitectónica en la ciudad y facilitara la posterior elaboración de un plan, invirtiendo así la secuencia temporal madrileña. La crítica a la planificación modernista, vinculada al repudio a la acción reciente de la dictadura, y el énfasis en la intervención por fragmentos pretendían alejarse de la planificación autoritaria y sus grandes planes.

4. Nuevos temas: sentidos del espacio público.

Las reflexiones de la convocatoria destacaron la existencia de dos ciudades, la oficial y la periférica. En la ciudad oficial, se concentraría el espacio público consolidado y la mayor conectividad, mientras que la ciudad periférica sería la gran abandonada de la historia urbana. Así, las áreas piloto propuestas para el concurso coincidían más bien con la ciudad periférica: La Boca, Barracas, Mataderos, ensanche área central, Agronomía, Liniers, Parque Almirante Brown y terrenos de la Ex – AU 3.

31. MCBA, Op. Cit. Pág. 13.

32. MCBA, Op. Cit. Pág. 10.

33. MCBA, Op. Cit. Pág. 9.

Los objetivos centrales de la convocatoria daban cuenta de ciertos temas como centrales, adquiriendo relevancia la recuperación de la identidad urbana y barrial, la integración del tejido urbano, la urbanidad y la vida barrial, y la “...reconsideración del papel de la arquitectura como señalador de identidad urbana...”³⁴. La idea de espacio público funcionaba como condensadora de muchas de las preocupaciones y objetivos del concurso, desplazando los temas habitacionales y sociales, hegemónicos en décadas previas, que pasaron a ser problemáticas “privadas”. Al mismo tiempo, la noción de proyecto urbano funciona como oposición a la planificación modernista y a la abstracción del *zoning*³⁵.

El espacio público ocupa un lugar central en las preocupaciones que planteaba el concurso, tanto en los problemas que visualizaban respecto a la ciudad como en los objetivos que se proponían. La centralidad del tema se comprende en la medida en que el espacio público condensa los referentes empíricos (espacios abiertos urbanos) junto con las cualidades políticas de la esfera pública: “...el espacio público es pensado como plural y condensador del vínculo entre la sociedad, el territorio y la política...”³⁶. El énfasis en el espacio público tiene orígenes e implicancias varias y se vincula con el contexto político de recuperación democrática, concentrando y vinculando otras preocupaciones centrales que se manifiestan en el concurso: la urbanidad, la identidad, la ciudad como centro cívico, etc.

A su vez, el contexto de retorno democrático se plasmaba en ciertas exigencias políticas al espacio público, en relación a la emergencia de la idea de *urbanidad, y uso cívico de la ciudad entendida como centro de civilización y cultura*. El espacio público se vuelve a su vez dador de identidad. En estos términos, aquellos fragmentos urbanos que posean espacios públicos consolidados y alto nivel de estructuración física serán los que posean mayor identidad local. Así, el espacio público se vuelve también ámbito para la integración y la inclusión democrática y garante de la calidad de vida de los ciudadanos. Otro sentido vinculado a los espacios públicos, es el de lugar, es decir, un espacio de uso intensivo, apropiable y reconocible. A su vez, el espacio público se vuelve un eje central en la ciudad en la medida en que “...toda actuación sobre el mismo genera una acción movilizadora de otros recursos públicos y privados...”³⁷). Se entiende así, un eje dinamizador de la ciudad en general, no sólo en términos sociales y políticos, sino también en términos económicos, destacándose la mención a la movilización de recursos tanto públicos como privados, en un contexto de crisis económica.

Los sentidos que en el concurso “20 ideas...” y en los ochenta en general adquiere el espacio público son múltiples. Se vinculan, entre otras cosas, con virtudes políticas, cualidades sociales, identidad arquitectónica, incentivo económico y pertenencia social. Es así que se produce lo que Gorelik (2006) dio en llamar el romance del espacio público, ascenso de la categoría que la vuelve omniexplicativa, tanto a nivel teórico como a nivel operativo. Es también en esta ambigüedad y en esta centralidad del espacio público que se evidencia su papel clave como vínculo entre espacio y sociedad, así como la invitación a interpretaciones *espacialistas* del mismo. Así, Novick (2004) señala, la cercanía con lecturas que suponían que *cambiar el espacio es cambiar la sociedad*, es decir, que la intervención morfológica era capaz por sí misma de promover ciertas prácticas, ignorando la complejidad que esto suponía.

34. MCBA, Op. Cit. Pág. 32.

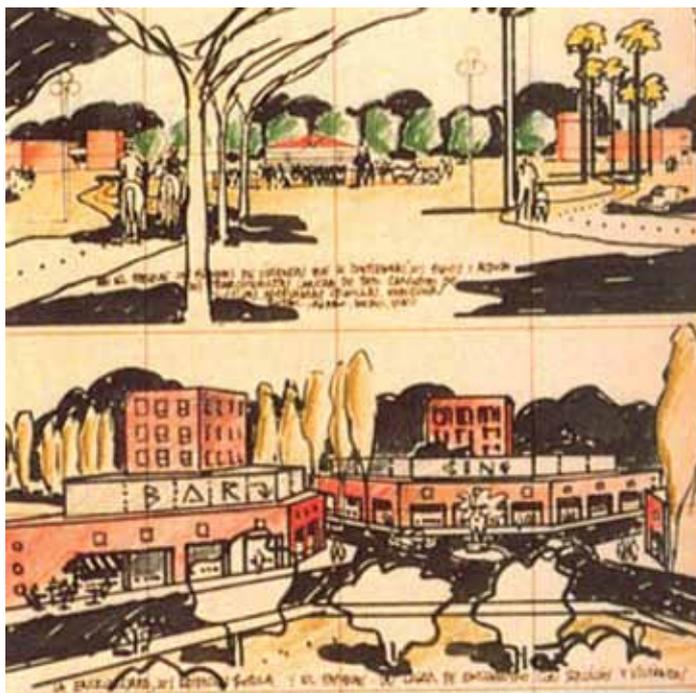
35. NOVICK, Las dimensiones del espacio público. Problemas y proyectos. SP-GCBA, Buenos Aires: Akian, 2003.

NOVICK, Plan. En Liernur, J. y Aliata, F. (comps.) Diccionario de Arquitectura en la Argentina. Estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades. Buenos Aires: AGEA, 2004. págs. 75 – 86.

2004; GORELIK, Las ideas urbanísticas en la década de 1980 en Buenos Aires. Una historia del concurso para Puerto Madero.s/f

36. NOVICK, Las dimensiones del espacio público. Problemas y proyectos. SP-GCBA, Buenos Aires: Akian, 2003. Pág. 140.

37. MCBA, Op. Cit. Pág. 31.



Propuestas para Mataderos. Fuente Corti, 2007



Propuesta La ciudad llega al Río. Fuente Corti, 2007

5. Reflexiones finales

El análisis del concurso permite reflexionar acerca de las transformaciones en los modos de pensar e intervenir sobre la ciudad, los cuales no respetan fronteras nacionales sino que son parte de corredores internacionales de discusión, tal como lo señalamos a propósito de los vínculos disciplinares y políticos con experiencias españolas. Sin embargo, el contexto político y económico local se entrelaza y resignifica ciertas posturas teóricas y operativas en torno a cómo, quienes y cuándo intervenir sobre la ciudad. Así, el énfasis en el fragmento urbano, en las estrategias posibilistas y en los tiempos cortos, se vinculan tanto a transformaciones en las miradas teóricas y operativas sobre la ciudad como a críticas a las entonces recientes políticas urbanas de la dictadura, y también con estrategias de intervención que implican poca inversión económica. Asimismo, el contexto político y económico se hace tangible como limitación de la capacidad estatal para llevar adelante intervenciones sobre la ciudad. La emergencia de ciertos temas y el desplazamiento de otros, se vinculan entre otras cuestiones a las diversas capacidades estatales de resolución de las distintas problemáticas y a la voluntad de que las intervenciones realizadas incentiven dinámicas de crecimiento económico. El énfasis en las intervenciones arquitectónicas se vincula también con la legitimación del rol de los arquitectos en ámbitos estatales ocupados por planificadores urbanos.

En este contexto, y con demandas disciplinares, políticas y económicas, cobra relevancia la noción de espacio público, condensando diversos objetivos operativos. Desplazando las problemáticas que previamente dominaban la agenda, el espacio público se vuelve el ámbito de intervención por excelencia y la panacea para mucho de los males urbanos. Respecto al contexto político, el énfasis en el espacio público se vincula con la consolidación de la democracia. A su vez, se liga a la definición de un área de intervención específicamente arquitectónica, alejándose de las áreas tradicionales de la planificación urbana (vivienda, equipamiento). Por último, se trata de un ámbito que exige poca inversión económica

para intervenir, a diferencia de los grandes equipamientos urbanos y la vivienda social. En este sentido, evidencia las limitadas capacidades estatales y económicas de la época.

Posteriormente, “...desde fines de la década de 1990 espacio público y proyecto urbano adquirieron nuevos matices en respuesta a los interrogantes que quedaron planteados cuando se constató que la consideración de los espacios públicos en esos términos contribuía a la fragmentación socio-espacial de la ciudad y que los proyectos urbanos eran incapaces de reemplazar in toto los planes integrales”³⁸. De este modo, aquellos mismos elementos que funcionaron como crítica a los lineamientos de la planificación modernista son retomados en la década siguiente, siendo resignificados en el nuevo contexto.

6. Bibliografía y Fuentes

- Comunidad de Madrid. 20 ideas para Buenos Aires. Madrid, 1988.
- CORTI, M. 20 ideas, 20 años. “La prehistoria de una Buenos Aires fragmentada”. En Café de las ciudades, año 6, nro 58, 2007. http://www.cafedelasciudades.com.ar/arquitecturayplanes_58.htm
- GORELIK, A. “El romance del espacio público”. En Block. 2006, N° 7. págs. 8 -15.
- GORELIK, A. “Las ideas urbanísticas en la década de 1980 en Buenos Aires. Una historia del concurso para Puerto Madero”. En línea. (s/f). [fecha de consulta: 20 Abril 2006]. Disponible en: <http://www.utdt.edu/congresos/pdf-sri/gob-386.pdf>.
- Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires (MCBA) Convocatoria para el llamado a Concurso de Ideas Urbano-Arquitectónicas para Buenos Aires. Buenos Aires: MCBA, 1986.
- NOVICK, A. Las dimensiones del espacio público. Problemas y proyectos. SP-GCBA, Buenos Aires: Akian, 2003.
- NOVICK, A. “Plan”. En Liernur, J. y Aliata, F. (comps.) Diccionario de Arquitectura en la Argentina. Estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades. Buenos Aires: AGEA, 2004. págs. 75 – 86.
- SAINZ GUTIÉRREZ, V. El proyecto urbano en España. Génesis y desarrollo de un urbanismo de los arquitectos. Universidad de Sevilla, Consejería de Obras públicas y transportes, Sevilla, 2006.
- SILVESTRI, G. y GORELIK A. “Ciudad y cultura urbana, 1976-1999: el fin de la expansión”. En Romero J. L. y Romero L. A. (dirs) Buenos Aires, historia de cuatro siglos. Buenos Aires: Altamira, 2000. págs. 461 – 499.
- Summarios 119 “20 ideas para Buenos Aires I”, 1987.
- Summarios 120 “20 ideas para Buenos Aires II”, 1987.

38. NOVICK, OP. Cit. Pág. 65.

España vista desde dos museos: el museo-casa Rogelio Yrurtia y el museo Fernández Blanco

Arq. Sylvia Kornecki

1. Introducción

El propósito de este trabajo es revisar dos ejemplos de arquitectura de la Ciudad de Buenos Aires –devenidos hoy en museos- que corresponden al movimiento arquitectónico nacido a principios del siglo XX, llamado Neocolonial. Estas dos obras –el Museo Fernández Blanco y el Museo Rogelio Yrurtia- tienen la particularidad común de haber sido concebidas originariamente como viviendas particulares. El primero fue la vivienda particular del reconocido arquitecto Martín Noel y el segundo, la vivienda del artista plástico Rogelio Yrurtia. Sendos propietarios donaron sus propiedades al Gobierno de la Ciudad, para transformarlas en museos. No puedo dejar de mencionar otro referente de la arquitectura Neocolonial, el Museo Enrique Larreta, que en sus orígenes también fue vivienda particular, en este caso, del escritor a quien debe su nombre³⁹.

Mi objetivo es entender porqué estas viviendas fueron construidas dentro del movimiento Neocolonial y porqué, al transformarse en museos, se han convertido en referentes de este movimiento en la ciudad de Buenos Aires, y a la vez poder responder si este cambio de función –de viviendas a museos- tuvo como pauta lograr un lugar apto para las exposiciones, evitando que la arquitectura sea protagonista, o si en cambio sucede lo contrario.

2. Antecedentes históricos

Hacia fines del siglo XIX y en las primeras décadas del siglo XX la gran inmigración europea cambió el perfil socioeconómico de la Argentina, especialmente el de la ciudad de Buenos Aires. Desde el punto de vista cultural, se produjo una ruptura con la tendencia europeizante que estaba establecida en la burguesía porteña; en efecto, hasta ese momento el academicismo francés se imponía en la construcción de las residencias de dicha clase social.

Figuras de la talla del argentino Ricardo Rojas y el nicaragüense Rubén Darío fueron, en el ámbito literario, claros exponentes de este cambio que se producía en la sociedad. Dentro de este marco aparece el movimiento arquitectónico Neocolonial, “...que planteaba ubicar a América en el centro del escenario y elegía el tiempo histórico colonial como referencia (...) motivó arduos debates entre la eternidad de lo clásico (académico) y lo efímero de estas referencias americanas”⁴⁰. En Argentina, Angel Guido Martín Noel y Juan Kronfuss vienen a reconsiderar la concepción del modelo que la ilustración europea había implantado en el siglo XIX de nueva colonización pedagógica:

“La reflexión propia de estos actores no se apartaba de una propuesta que, si bien cuestionaba al modelo, lo hacía desde una perspectiva esteticista que no se desprendía de la conceptualización académica del diseño ni del historicismo que impregnaba el pensamiento arquitectónico de la época. La problemática pronto se fue planteando como un reemplazo de códigos formales, de léxicos de referencia que no alteraban la sustancia profunda del debate arquitectónico.”⁴¹

Lo que se rescata de este movimiento, que se disgregó en tendencias como “indigenismo”, “hispanismo” y “americanismo”, es que activó en toda América un estudio y una evocación de nuestra arquitectura.

3. Museo Casa Rogelio Yrurtia

Ubicada en el Barrio de Belgrano, la casa del reconocido artista plástico descendiente de vascos, Rogelio Yrurtia, deja ver en sus fachadas un lenguaje neocolonial inscripto en la vertiente hispanoamericana de la corriente. En ellas se puede ver “...cómo los efectos del color juegan un rol importante en su composición”⁴².

39. En Arquitectura de inspiración andaluza en los espacios para el ocio. Argentina siglo XX, la arquitecta Rosario Betti escribió un artículo sobre esta importante obra. Documento de Trabajo N° 225. UB, 2009.

40. GUTIERREZ, Ramón. Arquitectura latinoamericana en el siglo XX, Barcelona, Lunwerg, CEDODAL, 1998, p.18.

41. GUTIERREZ, Ramón, Op Cit. p.18,19

42. “Una residencia en Belgrano”, en Revista El Arquitecto N° 34, Mayo 1923, p.268.

Cuando, a principios de siglo, Yrurtia descubrió esta vivienda ubicada en las calles O'Higgins y Blanco Encalada, a orillas del arroyo Vega, Belgrano era un lugar muy pintoresco, donde abundaban las casas con jardines y las calles arboladas, algunas de las cuales aun se preservan. Por su ambiente, el barrio se convirtió en un lugar donde muchos artistas nacionales elegían vivir, y quizás sea esta la razón por la cual el maestro Yrurtia decidió fijar residencia allí. En el año 1921, Yrurtia y su esposa, la pintora Lía Correa Morales, encomendaron la reforma y ampliación de la vivienda al arquitecto Carlos A. Schmitt, "...quien ha sabido imprimirle a la obra un sello característico, haciéndola destacar entre un conjunto de residencias de mucha belleza y suntuosidad. Para ello no ha recurrido a la exageración del ornamento, ni a la ostentación de la opulencia, sino que ha buscado el resultado en la belleza de sus líneas y proporciones, en la delicadeza del detalle y en la combinación armoniosa de todos sus elementos."⁴³



Esquina sin ochava. Los elementos de arquitectura corresponden a la estética neocolonial (Foto SK)

La vivienda obtuvo el tercer premio municipal de fachadas poco después de terminada la reforma, en el año 1923.

En una publicación de la época se hacía referencia a la composición de las fachadas, criticando la mala utilización de sus componentes: "Los motivos que conforman las fachadas han sido buscados en las fuentes mismas del barroco español, que, generalmente, se han perjudicado en su peregrinación a través de nuestra época colonial, pues la ejecución deficiente les ha restado mucho a su delicadeza. Por eso, dichos elementos, ricos en su origen en el estilo colonial, carecen del refinamiento necesario para la obra arquitectónica en el presente."⁴⁴

En el año 1942, el escultor y su esposa donaron al Estado Nacional su casa con sus propias obras y demás colecciones para la creación de un museo que se llamaría "Casa Yrurtia". En el año 1943 se hace el traspaso oficial y en 1949 se habilita al público como Museo. El escultor pasa a ser el director del museo hasta el día de su muerte, en el año 1950.

43. "Una residencia en Belgrano", Op. Cit., p.268, 269.

44. "Una Residencia en Belgrano", Op. Cit., p. 269, 270



Fachada principal sobre la calle O'Higgins. Se destaca la gran puerta de acceso.
(Foto SK)

Hoy día la casa se mantiene como era entonces, con su gran vestíbulo, el recibidor, las habitaciones y el comedor en planta baja, con sus muebles y esculturas; la biblioteca con el escritorio en planta alta; la galería y el jardín en la parte trasera.

Este museo es considerado como el único museo nacional de esculturas. Se destaca su jardín, diseñado por el mismo Rogelio Yrurtia, quien supervisó su construcción; se trata de un pulmón verde con detalles andaluces, intimista y colorido, en el que sobresale la escultura que representa una pareja de púgiles, obra del artista.

Si bien Yrurtia se formó en Francia gracias a una beca, el arraigo por su país era de tal intensidad que, en una entrevista para El Diario en el año 1932, decía: *“Lo único que deseo es que los muchos trabajos que poseo en mi taller en París sean fundidos en bronce y luego trasladados a esta casa, que será un día el recuerdo de un artista argentino, modesto pero devoto y grato de su tierra”*.

4. Museo Isaac Fernández Blanco

En el barrio de Retiro de la Ciudad de Buenos Aires, se encuentra el Museo Isaac Fernández Blanco. Museo, que al igual que el Yrurtia, fue antes una vivienda particular. En este caso, la residencia perteneció al arquitecto Martín Noel y a su hermano, Carlos.

Martín Noel fue un ferviente defensor del movimiento Neocolonial. Para algunos autores, como el arquitecto Alberto de Paula, “era un ecléctico entre hispanos e hispanoamericanos.”

Lo cierto es que el arquitecto Noel proyectó esta vivienda en el año 1920 y su inauguración data de 1922. En 1936 la residencia fue adquirida por la Municipalidad para ser destinada a Museo de Arte Colonial, incluyendo parte de la colección Noel. Ahora bien, *“A esta base patrimonial se incorporarían luego otras dos célebres colecciones: la de Fernández Blanco en 1943 y la de los González Garaño en 1962. El rico acervo atesorado por el Museo reúne deslumbrantes colecciones de platería religiosa y civil, pintura, imaginería y mobiliario del período colonial y republicano, tanto pertenecientes al marco hispanoamericano (escuelas altoperuanas, cusqueña, limeña, rioplatense, etc.) cuanto al lusobrasileño”*⁴⁵.

45. PETRINA, Alberto, Guía de Patrimonio Cultural de Buenos Aires N° 7 Arquitectura Neocolonial, Dirección General de Patrimonio, 2007, p.20.

Así nació el museo

Si bien en un principio fue residencia de los hermanos Noel, cabe hacerse la siguiente pregunta: ¿Por qué este museo lleva el nombre de Isaac Fernández Blanco y no el de Martín Noel, como en el caso del Museo Yrurtia?

La familia Fernández Blanco era una familia que pertenecía a la alta burguesía de fines del siglo XIX que se dedicaba, entre otras cosas, a coleccionar obras de arte cuyo origen no era otro que el latinoamericano. Así contaban con platería de Brasil o Perú, entre otros objetos de interés.

“El coleccionismo de Isaac Fernández Blanco comenzó al acceder a la herencia de su padre en la década de 1880. Para esos años vivía en Europa. Al mismo tiempo, preparaba en Buenos Aires una casa que había adquirido, en la calle Victoria (hoy Hipólito Yrigoyen).

Se trataba del casco de una vieja quinta de principios del siglo XIX, que a lo largo de veinte años fue transformando en una mansión neorrenacentista de gusto ecléctico, soñándola como marco ideal para el desarrollo y contención de su colección de arte.⁴⁶”

En la primera década del siglo XX, la residencia de los Fernández Blanco se abrió al público, transformándose en el primer museo privado de la Argentina. Muchas familias criollas comenzaron a donar obras de arte al museo. En el año 1921, la familia Fernández Blanco se mudó, dejando así su mansión para la exclusiva función de museo para toda la comunidad. *“En 1922 vendió el edificio a la Municipalidad de Buenos Aires y donó la totalidad de su colección a dicho gobierno, inaugurándose como museo municipal el 25 de mayo de ese año. En 1947, cumpliendo un decreto del año 1943 sobre especificación de los museos, la colección hispanoamericana del Museo Fernández Blanco se trasladó a su actual emplazamiento: el Palacio Noel, en Suipacha 1422. Se sumó así a la colección del Museo Colonial, que en 1936 había fundado el arquitecto Martín Noel en su propio domicilio, y al patrimonio virreinal proveniente de un antiguo museo municipal, disuelto en 1940. En el mismo período, y en cumplimiento del mismo decreto, se derivó la colección de instrumentos musicales al museo del Teatro Colón, los objetos históricos al Museo Saavedra y las colecciones de arte español de Noel y Fernández Blanco al entonces recién fundado Museo Larreta.⁴⁷”*



Frente del museo sobre la calle Suipacha. (Foto SK)

La residencia de los hermanos Noel

La obra está compuesta por dos cuerpos separados por una suerte de patio de honor, que recuerda a los palacios y hoteles particulares franceses. En cuanto a su imagen, la blancura de su fachada hace

46. El Nacimiento del Museo, www.museofernandezblanco.buenosaires.gov.ar.

47. El Nacimiento del Museo, www.museofernandezblanco.buenosaires.gov.ar.

que la obra se destaque, a la vez que reconstruye el perfil continuo de la ciudad hispano americana. A pesar de su escala, logra resguardar la intimidad de una vivienda.

El patio de honor se organizó para recibir visitantes con una fuente tallada en forma de conchilla. El segundo patio busca su carácter nacional con un aljibe en el centro.



Portal de estilo barroco arequipeño del siglo XVII con alusiones a la tradición andaluza. Balcón limeño y rejas negras en las ventanas. (Foto SK)

Si bien en la mayoría de los componentes de esta residencia predominan los elementos compositivos correspondientes al movimiento Neocolonial, el pabellón principal se aparta de este patrón y “...sigue las normas de composición académica, tomando un modelo francés de casa compacta, sobrelevando el pabellón principal y utilizando un patio inglés para iluminar las dependencias de servicio”⁴⁸.

Noel pone mayor énfasis en la ornamentación al proponer una reelaboración de la arquitectura colonial americana, en particular de los elementos estilísticos de la arquitectura altoperua de los siglos XVII y XVIII, modelo, como indica Margarita Gutman, de la fusión hispanoamericana. Así, “Los patios y jardines interiores pueden ser vistos como una reelaboración de las haciendas altoperuanas. Algunos de sus sectores evocan, con su jardinería y equipamiento al típico jardín andaluz.”⁴⁹ Esto se deja ver en el portal de acceso, donde se pueden encontrar reminiscencias del barroco arequipeño del siglo XVII con alusiones a la tradición andaluza. Noel también incluyó aberturas con tipologías de distintas zonas de España y rejas negras. En el pabellón central nos encontramos con el característico balcón limeño.

48. GUTMAN, Margarita, Op. Cit. p. 271.

49. GUTMAN, Margarita, El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra. Sevilla: Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 1995 p.271.



Los jardines de la vivienda toman elementos de los patios andaluces. (Foto SK)

La grandeza de los salones del piso noble se repite en una “...feliz amalgama estética, donde la impronta neoplateresca del hall se funde con la imponente bóveda pintada de la antigua biblioteca.⁵⁰”

En esta residencia quedan de manifiesto las teorías que Noel formulara para la creación de una arquitectura nacional aun cuando como en tantas obras, Martín Noel no se ajustó “*estrictamente a las teorías que formulaba, haciendo uso discrecional de las mismas, de acuerdo a lo que le sugería cada proyecto en particular.*”⁵¹. Lo cierto es que este ejemplo buscó una visión nacional, un estilo moderno, siendo antagónico de la “...*postura estilística ecléctica, académica y europeizante de la arquitectura oficial de finales del siglo XIX.*”⁵²

5. Reflexiones personales

En primer lugar, cabe resaltar que nos encontramos con dos personalidades que tuvieron un fuerte sentimiento nacionalista. Por un lado, el arquitecto Martín Noel, quien desde sus obras y sus teorías fue un ferviente propulsor del movimiento Neocolonial. Por otro lado, el escultor Rogelio Yrurtia, quien logró que su obra escultórica formara parte de nuestro paisaje urbano, tal como fue su deseo; que sus trabajos “modestos”, como él los denominaba, quedaran en el recuerdo de quien los contempla. Qué mejor que su propia casa para albergar gran parte de su obra. Así, tanto la vivienda de Yrurtia, como la de Noel son fiel reflejo de sus pensamientos.

Ahora bien, una vez que estas viviendas se transformaron en museos, las colecciones que albergan, por su estilo y composición, poseen un profundo lazo con la arquitectura que las contiene. Este tipo de colecciones -correspondientes al período colonial, en el caso del Museo Isaac Fernández Blanco, como el patrimonio escultórico, pictórico y el mobiliario original de Rogelio Yrurtia, no podrían estar expuestas en mejor lugar. De este modo ambas se dan la mano, se retroalimentan. Los museos como instituciones nacionales no podrían estar mejor representados.

50. PETRINA, Alberto, Guía de Patrimonio Cultural de Buenos Aires N° 7 Arquitectura Neocolonial, Dirección General de Patrimonio, 2007, p. 20.

51. GUTMAN, Margarita, Op. Cit. p. 271.

52. RAFFAGLIO, Laura, Vanguardias Argentinas. Obras y movimientos en el siglo XX, 2005, p.98.

Estas dos obras arquitectónicas se destacan por su estilo, aunque hoy han quedado escondidas en el entorno que las contiene. La residencia de los hermanos Noel se encuentra rodeada de modernos y altos edificios; el museo Yrurtia, ha quedado como un tesoro escondido en el barrio de Belgrano. A diferencia de la majestuosa residencia del barrio de Retiro, esta casa-museo no forma parte del imaginario colectivo. Son muy pocos los que lo conocen y tienen la posibilidad de disfrutarlo.

Para concluir, podemos decir que el movimiento Neocolonial al que adscriben estas dos obras no logró imponerse sobre la hegemonía academicista, pero permitió una apertura que derivaría en importantes cambios a partir de la década del 30. *“Le cabe el indiscutible mérito de haber establecido un espacio de reflexión regional sobre la tradición cultural común Iberoamericana, además de revitalizar la gran corriente arquitectónica vernacular que la nutría y a la que había venido a dar continuidad.”*⁵³

6. Bibliografía

- AA.VV. El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra. Sevilla: Conserjería de Cultura; Junta de Andalucía, 1995
- AA.VV. Patrimonio Mundial N° 3. Buenos Aires: Clarín, 2006
- AA.VV. Vanguardias Argentinas N° 1. Buenos Aires: Clarín, 2005
- AA.VV. Revista El Arquitecto N° 34. Buenos Aires, 1923
- GUTIERREZ, Ramón. Arquitectura Latinoamericana en el Siglo XX, Barcelona, Lunweg- Cedodal, 1998
- PETRINA, Alberto. Guía de Patrimonio Cultural de Buenos Aires N° 7. Arquitectura Neocolonial, Buenos Aires, 2007
- VIRG, Gabriela. Suplemento Cultura Diario Clarín “El museo del escultor Yrurtia cumple 50 años” 09/07/1999
- www.museofernandezblanco.buenosaires.gov.ar

53. PETRINA Alberto. Patrimonio Mundial. Obras y Movimientos en los siglos XIX y XX N° 3 Del Neocolonial al Monumentalismo, Buenos Aires 2006, p.11.

Otro juego de espejos, imágenes de España en la mirada de Martín S. Noel

Dr. Fernando Martínez Nespral

GIAH/FAU/UB

“Hablar de unos es ocuparse de los otros.”⁵⁴

Martín Noel

1. Introducción: Martín Noel, su vida, su obra, su viaje

En este trabajo abordaremos un singular relato de viaje, obra de Martín Noel, destacado arquitecto “hispanista” argentino de las primeras décadas del siglo XX, quien recorre diversas ciudades de la España de entonces realizando dibujos, apuntes y notas sobre su arquitectura, publicados luego bajo el título de “España vista otra vez”. Nuestro objetivo, hoy, es multiplicar aquella reflexión original reflejando, a la manera de un juego de espejos, un reflejo de la imagen de España que Noel, desde su perspectiva, quiso y pudo ver en su viaje.

Más allá de las numerosas publicaciones sobre sus obras en revistas especializadas aparecidas durante su vida, una visión crítica sobre su arquitectura aparece recién en la décadas de 1970 y 1980 a través de diversos artículos de Ramón Gutiérrez, Mario Sabugo y Margarita Gutman⁵⁵; ninguno de los trabajos precedentes se ha centrado específicamente en el relato de viaje que nos ocupa hoy.

Como hemos planteado, no es nuestro objeto realizar una biografía o un análisis de las cualidades de su obra arquitectónica, trabajo por otra parte ya concretado en el libro “El Arquitecto Martín Noel, su tiempo y su obra”, editado por la Junta de Andalucía en 1995, que reunió artículos de diversos especialistas de España y América en torno a ambos ejes y que se ha convertido en la principal obra de referencia en la temática. De cualquier manera, y a los efectos de la presentación del personaje, expondremos a continuación una breve noticia biográfica.

Martín Segundo Noel fue un célebre arquitecto, notorio en Buenos Aires hacia las primeras décadas del siglo XX y, a la vez, uno de los principales referentes locales de una corriente arquitectónica que la historia de la especialidad ha denominado “neocolonial”.

Fue autor de destacados edificios, muchos de ellos de inspiración hispánica, como la casa del escritor Enrique Larreta en el barrio de Belgrano, hoy sede del Museo de Arte Español, y su propia residencia particular en la zona de Retiro, hoy sede también de un museo porteño, el de Arte Hispanoamericano “Isaac Fernández Blanco”. A su vez fue un célebre teórico, autor de trascendentes libros como la “Contribución a la Historia de la Arquitectura Hispanoamericana” (1922) y los “Fundamentos para una Estética Nacional” (1926).

Nació en Buenos Aires el 5 de Agosto de 1888, descendiente de inmigrantes de origen vasco. Su abuelo, Carlos Noel, llegó a Buenos Aires en 1847 como emigrado carlista, y tempranamente instaló en nuestra ciudad una firma dedicada a la elaboración de chocolates y dulces; su padre, Benito Noel había hecho crecer la compañía hasta convertirla en una de las más famosas en su rubro.

Por tanto, Martín Segundo se formó en el marco de una familia de la aristocracia porteña de su tiempo que, a diferencia de lo que sucedía entonces en la mayor parte de los integrantes de su clase, estaba principalmente abocada a la industria y no a la producción agropecuaria.

54. NOEL, Martín S.: “España vista otra vez”, Editorial España, Madrid, 1929, pág. 137.

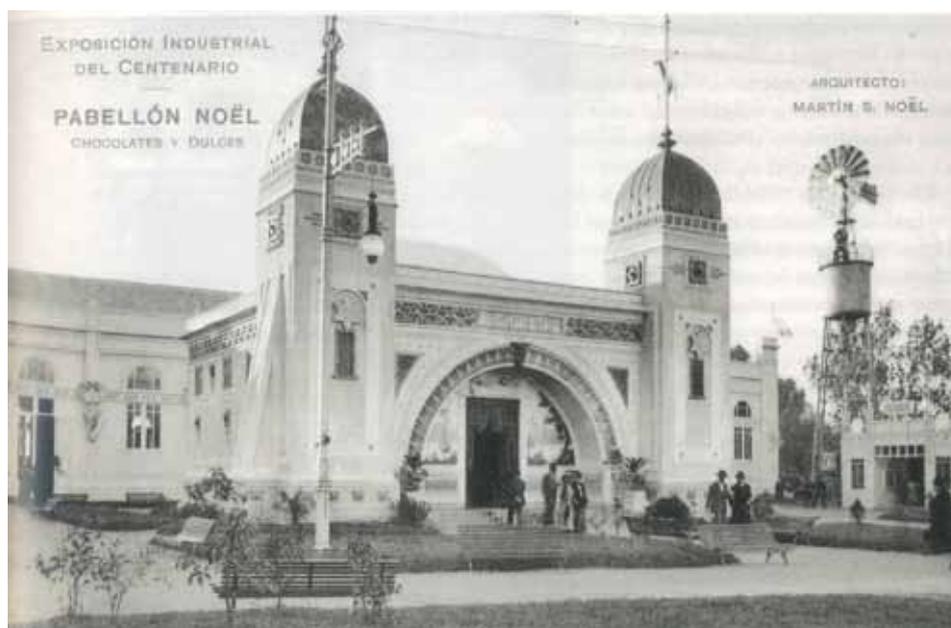
55. Ver: AAVV: El Arquitecto Martín Noel, su tiempo y su obra, Junta de Andalucía, Sevilla, 1995, pág. 302.



Fotografía de la familia Noel

Apoyado en la próspera situación económica de su entorno, Noel estudió arquitectura en la Ecole Speciale d'Architecture de París, meca de entonces para sus colegas de todo el mundo, graduándose como arquitecto en 1909, título que luego revalidaría en la Universidad de Buenos Aires en 1928.

A partir de 1910, con la obra del Pabellón de su empresa familiar en la Exposición del Centenario que fue premiada con Medalla de Oro, da inicio a una brillante carrera, colmada de trascendentes edificios que le fueran encomendados por los miembros de las más encumbradas familias de Buenos Aires, su círculo social.



Martín y su hermano Carlos fueron también figuras de peso en la sociedad política de principios de siglo: Martín llegó a ser Secretario del Comité Nacional de la U.C.R. y Presidente del Comité Capital (cuyo edificio de la calle Tucumán también proyectaría en 1938); Carlos fue intendente de la Ciudad de Buenos Aires durante la presidencia de Marcelo T. de Alvear, y fue en ese período cuando el citado presidente designa a Martín como delegado del gobierno argentino en la Exposición Iberoamericana, que se celebraría en Sevilla en 1929.

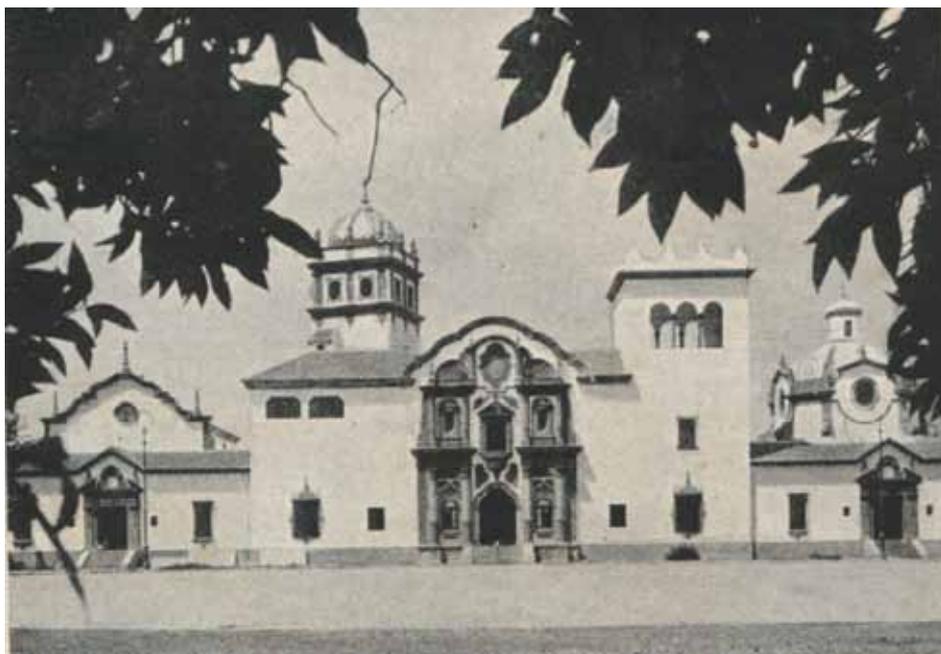


Casa Radical, Buenos Aires

Incluida en la designación estaba la encomienda del proyecto y dirección de las obras del Pabellón Argentino para dicha exposición. Cabe mencionar que el escritor Enrique Larreta presidía la delegación nacional (como ya mencionamos, Noel había realizado para el escritor el proyecto de su casa en Belgrano en 1916, así como el del casco de su estancia Acelain en Tandil en 1920-24).

A principios de 1926, Noel viaja a España para hacerse cargo de las obras del Pabellón, llega a la Península el 9 de febrero de 1926 y el 20 del mismo mes, en compañía del Embajador Argentino, es recibido por el Rey Alfonso XIII y admitido como miembro de número en la Academia de la Historia. Paralelamente, en esos mismos días, la célebre misión del avión Plus Ultra llega a Buenos Aires y su comandante, Ramón Franco, recibe múltiples honores en la ciudad y se aloja en la casa de los hermanos Noel de la calle Suipacha, proyectada por Martín.

Noel permanecerá en Europa un año y medio ocupado en las obras pero también, como ya hemos mencionado, viajando y recorriendo diversas ciudades de la Península, realizando múltiples apuntes y dibujos que luego servirían como punto de partida para la publicación del libro que hoy nos ocupa, "España vista otra vez", editado en Madrid en 1929.



Pabellón Argentino en la Exposición Iberoamericana de Sevilla, 1929

Durante el transcurso de su largo viaje dictará conferencias y recibirá honores en toda España; de hecho, será incorporado en la Academia sevillana de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. También visitará otras ciudades en Francia e Italia, e incluso, en el marco del viaje, el 24 de junio de 1827, contraerá matrimonio en París con Elena Necol.

Su regreso a Buenos Aires se produce el 8 de Agosto de 1927 y, luego de un año y medio en nuestra ciudad, vuelve a partir el 4 de Enero de 1929 a Sevilla, para terminar el Pabellón Argentino. Allí sigue cosechando múltiples preseas y el 11 de junio llega a ser nombrado por Real Orden profesor de historia y arte colonial hispano-americano en la Universidad de Sevilla.

A partir de 1930, retoma su actividad profesional en Buenos Aires. Sus obras se extienden hasta la década de 1940. Martín Noel fallece en Buenos Aires el 7 de febrero de 1963. El edificio del Pabellón Argentino proyectado por Noel aún sigue en pie y allí funciona, desde 1992, la Escuela de Danza de la Junta de Andalucía.

2. Una España idealizada

Las imágenes de España y su arquitectura vertidas en el relato de Noel están, como las de todos quienes viajamos, notoriamente influidas por el imaginario, los prejuicios y percepciones previos al viaje, de manera tal que la mirada del viajero se ve definitivamente enfocada a encontrar en los lugares visitados, por sobre todas las cosas, aquello que fue a buscar.

No era nueva hacia la fecha del viaje (1926) la adscripción de Noel a las ideas de varios intelectuales de su tiempo como Rojas, Gálvez y Larreta, que buscaban en lo hispano una fuente de inspiración para la construcción de la “identidad nacional” de una Argentina que, a partir del proyecto de 1880, se había visto poblada de multitudes de inmigrantes de los más variados orígenes.

Desde su retorno al país, luego de sus estudios en Francia, Noel había escrito numerosos artículos en diversos medios; allí proponía orientar esta búsqueda hacia las raíces “autóctonas”. De hecho, las más notorias de sus obras “hispanistas” mencionadas habían sido construidas en los primeros años de la década de 1920.

Por ello, Noel viaja a esa España que, como nos recuerda en su título, visita “otra vez” para reencontrarse con la meca de sus ideales y aspiraciones estéticas, hecho que deja de manifiesto en su texto cuando

afirma que aquellas imágenes obran en su memoria como: *“Recuerdos que son la emoción rediviva como la fortalecida fe del peregrino que ha visitado los Santuarios donde se obraron los milagros del Santo.”*⁵⁶

O aún más explícitamente al plantear los propósitos de su libro, cuando expresa claramente la firme convicción de sus concepciones previas al respecto del carácter modelar del arte hispano: *“...mi espíritu traía a España, ya muy afincado el sentimiento de los superiores valores estéticos de su arte...”*⁵⁷

Por lo tanto, y más allá de las justificaciones que intenta esgrimir acerca de una supuesta “objetividad” de su mirada, reconoce que sus percepciones en el viaje no pueden desprenderse de un: *“...fervor ideal que se ve con los ojos exorbitados, pero siempre dentro de la retina real de nuestra estructura física y moral.”*⁵⁸

Ahora pues, esto genera que, más que nunca, su imagen de España sea una imagen porteña, surgida fundamentalmente de observaciones y reflexiones que parten de su círculo social e intelectual de origen. Esto se hace evidente en diversas estampas españolas de su viaje pues, por ejemplo, al visitar la ciudad de Ávila y verla en su conjunto desde la lejanía, inmediatamente manifiesta: *“...es Ávila tal como se la ve en el retrato de don Enrique Larreta, pintado por el insigne maestro vascongado don Ignacio de Zuloaga.”*⁵⁹

O más adelante, al encontrarse frente a una iglesia, recuerda cómo: *“...experimentamos una sensación honda y familiar, y es que en **Buenos Aires**, acostumbábamos a contemplarla en una inspiradísima tela de Jorge Bermúdez, **nuestro gran amigo**...”*⁶⁰

De esta manera podemos advertir, como decíamos al comienzo, hasta qué punto la búsqueda de Noel, más allá de sus fines “hispanistas”, tiene una inevitable e indeleble perspectiva americana.

3. Noel reaccionario

En la Buenos Aires de las primeras décadas del siglo XX, y frente al alud inmigratorio, la composición de la sociedad argentina había cambiado notoriamente en comparación con la época del nacimiento de los miembros de la clase dirigente de entonces.

Como es sabido, más de la mitad de las personas que circulaban por nuestra ciudad hablaban en otro idioma o se expresaban en lengua española pero con un evidente acento extranjero. Por otra parte, la extracción social y el origen de los inmigrantes no era el que los promotores de tal movimiento imaginaron. Así, como plantea Gutman: *“Los grupos dirigentes encontraron, de pronto, que la inmigración no constituía el factor de progreso imaginado por los hombres de la generación de 1880, sino que era portadora de una nueva barbarie.”*⁶¹

En ese marco surge el movimiento intelectual liderado por personajes como Gálvez y Rojas, que pugna por una “vuelta” a lo hispano-americano como modelo integrador de la diversidad cultural y de modelos de emulación, producto de la inmigración y de la integración de nuestro país al mercado internacional, en el marco de una sociedad “auténticamente” argentina.

Gálvez expresa cómo esta corriente nacionalista tiene como objeto remitirnos a una común raíz hispano-americano, visto desde la perspectiva de las clases dirigentes con más generaciones en nuestro país y de origen supuestamente criollo, como baluarte frente a la extranjerización que nos aleja de tal fuente:

*“Nos recuerda que somos latinos, pero antes españoles, pero antes aún americanos y antes que todo argentinos para que sacando de nuestra conciencia colectiva, de nuestra historia, **de nuestra estirpe** y de nuestro ambiente argentino, lo americano, lo español y lo latino que hay en nosotros, podamos, fundido todo en una fragua común, ofrecer al mundo una civilización original y propia....El nacionalismo combate todas las causas de desnacionalización.”*⁶²

56. NOEL, Martín S.: Op. Cit., pag. 177.

57. NOEL, Martín S.: Op. Cit., pag. 19.

58. NOEL, Martín S.: Op. Cit., pag. 115.

59. NOEL, Martín S.: Op. Cit., pag. 42.

60. NOEL, Martín S.: Op. Cit., pag. 53.

61. GUTMAN, Margarita: “Martín Noel y el neocolonial en Argentina: inventando una tradición”, en AAVV: El Arquitecto Martín Noel, su tiempo y su obra, Junta de Andalucía, Sevilla, 1995, pag. 42.

62. GÁLVEZ, Manuel: El Diario de Gabriel Quiroga. Opiniones sobre la vida argentina, Taurus, Buenos Aires, 2001, pag. 201.

Noel adhiere firmemente a estas posiciones y adopta una actitud claramente reaccionaria frente a la diversidad surgida a partir de las corrientes inmigratorias. Su propuesta encarna literalmente la reacción criolla, paradójicamente llevada adelante por un nieto de inmigrantes vascos que había estudiado en París, cuyo objeto consiste en volver y restituir el rumbo hacia lo nuestro encarnado simultáneamente por el gaucho y por lo virreinal.

"...**reacción** de indianismo **nuestro** o, por mejor decir, de criollismo **auténtico**, del gaucho como símbolo integral del panorama de la pampa.⁶³"

"...de poco en poco, sus espirituales retoños peregrinarán **de vuelta** al santuario venerado.⁶⁴"

"...españoles y americanos **restituyen**, en los presentes días, la clara visión y trascendencia de la obra histórica virreinal...⁶⁵"

Por ello, la lectura de Noel detecta un desvío del rumbo pero, en virtud del poco tiempo transcurrido en el camino equivocado, vaticina que el modelo está intacto y que, reencauzada la sociedad en el camino de la tradición, habrá lugar para que se sume la *influencia*⁶⁶ de la inmigración extranjera a un sentido nacional, que pese a ello es indestructible.

"Observamos además: que si bien nuestra República no obedece en manera integral a la cultura hispanoamericana, **contados años de cosmopolitismo no pueden –en manera alguna- destruir los gérmenes de aquella civilización madre. Estas nuevas y felices migraciones vienen lógicamente a superponer su importante influencia al sentido indestructible** de lo americano que se incorporó al ritmo universal merced a la conquista, viviendo luego por espacio de tres siglos bajo la custodia de España"⁶⁷.

"Hemos echado pie a tierra en los modernos muelles del progreso, sentimos la hermosa reacción de la España actualista –**no obstante el carácter está intacto.**"⁶⁸.

Para posibilitar este re-encauce es necesario garantizar la vitalidad y energía latente en el germen de hispanismo al cual se debe re-tornar, condiciones que Noel deja claras desde una asociación con la virilidad al expresar que este modelo, pese a su edad y a la acción de los agentes externos:

"...conserva, en los presentes tiempos, sus cualidades vitales en excelentes condiciones de salud y de higiene, o sea, **en perfecto estado de reproducción**...la energía real del patrimonio racial en el momento moderno, es enorme, adquiere la **fisonomía prócer del macho.**"⁶⁹

Por detrás de estos raptos de criollismo nativo surgidos de nuestro confitero vasco, reside una muy notoria percepción de clase. Lo cierto es que frente al exotismo que percibieron los aristócratas de entonces en las influencias de los inmigrantes turcos, polacos o incluso italianos, que por otra parte no solo eran extranjeros sino -y fundamentalmente- eran pobres, lo español era posible de ser utilizado, con más o menos razón, como sinónimo de antigüedad en nuestra tierra y, por ende, de pertenencia al grupo de los auténticos señores locales.

Resulta por ello muy visible la intención de legitimación de los intereses de un grupo con "...aspiraciones cuyo árbol genealógico **procede del más rancio y preclaro linaje**⁷⁰..." frente a otro, la inmigración extranjera, que actúa "...con la indolencia propia **de quien no participa** de la pujanza real de los sentimientos..."⁷¹.

Y es que desde su perspectiva, esta vuelta a lo hispano trae de la mano una: "**Rara elegancia, no a todos accesible, pero –en este caso individual- harto legítima.**"⁷²"

Ciertamente en todos los tiempos pertenecer tiene sus privilegios y, en nuestra interpretación, allí reside el eje central de la propuesta de restauración nacionalista que la visión de Noel encarna.

63. NOEL, Martín S.: Op. Cit., pag. 200

64. NOEL, Martín S.: Op. Cit., pag. 127

65. NOEL, Martín S.: Op. Cit., pag. 131

66. Acción de un agente externo

67. NOEL, Martín S.: Op. Cit. pag. 13

68. NOEL, Martín S.: Op. Cit., pag. 130

69. NOEL, Martín S.: Op. Cit., pag. 276

70. NOEL, Martín S.: Op. Cit., pag. 65

71. NOEL, Martín S.: Op. Cit., pag. 269

72. NOEL, Martín S.: Op. Cit., pag. 285

4. Noel y su interpretación del Arte Español

Como hemos podido observar, Noel vuelve a España con la intención de encontrar en ella las raíces para una restauración estética nacional basada en el pasado virreinal. Ahora pues, ¿cuáles son las pautas a través de las cuales explica e interpreta los fundamentos de la arquitectura española?

"El Colegio es hoy la Escuela Normal, pero será siempre un bello edificio de un inmenso carácter hispano con su esquivo portal, con sus quiméricas gárgolas que asoman en el tejazoz, con su recogido claustro, y todo penetrado por ese rancio sabor medieval, que cuajó con tan señera personalidad en el espíritu románico de la península.⁷³"

De esta manera, el carácter hispano se define a través de tres pautas atravesadas por un cuarto concepto que las vincula. Habla de lo esquivo, lo quimérico y lo recogido, todo ello penetrado por un carácter medieval y, más específicamente, románico.

Lo esquivo se asocia a lo áspero, serio, distante y hasta a lo huraño, a través de lo cual se vincula a lo recogido en tanto retirado, ceñido y moderado, todo ello en singular contraste con lo quimérico, que se vincula a lo fabuloso e imaginario⁷⁴.

Así, nos presenta la imagen de un arte de atemporal medievalidad donde coexisten lo moderado y lo fabuloso, lo ceñido y lo imaginario. Pero, donde reside la explicación de una simultaneidad de criterios tan contrastante, de acuerdo a la explicación de Noel, es en la fusión de elementos orientales en el arte occidental español.

"De tal suerte, que cinceló sus riquezas volviendo la cara al levante invasor y realizando, a su vez, el prodigio inesperado de una fusión augural, proceso quizá el más interesante de cuantos se registran en la historia del arte.

Aludimos y perdonémosen el capricho de esta forma de expresión, a ese **orientalismo occidental de España**; orientalismo como barroquismo, como expresión libre de la emoción en el arte...⁷⁵.



Situación por la cual "lo español" ha sabido exhumar en el momento oportuno ciertos rasgos de la componente no cristiana de su sociedad medieval, convenientemente muerta y enterrada desde mucho tiempo atrás, para generar una solución original y novedosa en la historia del arte occidental.

"...**exhuman a su debido tiempo** el hálito precursor de mozárabes, judíos y mudéjares...⁷⁶"

73. NOEL, Martín S.: Op. Cit., pag. 27

74. Ver Diccionario de la Lengua Española (R.A.E.)

75. NOEL, Martín S.: Op. Cit., pag. 156

76. NOEL, Martín S.: Op. Cit., pag. 49

De esta manera se constituye el arte hispano como la presencia paralela de ambos criterios, el cristiano místico y recoleto, y el oriental sensual y lánguido, ambos opuestos pero a la vez igualmente fervientes, y por tanto no racionales.

“...zumos ardientes...de **mística mirra** o de **sensual algalia**; **occidentalismos románticos penetrados de languideces levantinas**.⁷⁷”

Siguiendo la línea argumental de nuestro autor, este germen hispano-oriental fructificará en la América virreinal conformando una nueva fusión con ciertos remanentes americanos cuyo resabio es tan sólo estético.

“...el estilo básico del orientalismo andaluz que emigraría a nuestro terruño indígena para caracterizar la aparición del arquetipo arquitectónico Hispanocriollo.⁷⁸”

“Y es que aquel mudejarismo que inspirara las más bellas páginas de la arquitectura granadina es, en Arequipa, el indianismo que determina la eclosión de las formas hispano-andinas.⁷⁹”

“...pretendo señalar la importancia autóctona de las civilizaciones azteca e inkaika como **remanentes** sustanciales de la **prehistoria** en el Norte y Sud de América, respectivamente. Y citadas ambas en tan destacado puesto, debiendo añadir que mi pensamiento de esteta **tan sólo** las contempla bajo el influjo histórico de su artístico ascendiente...⁸⁰”

Por lo cual el pecado perpetrado por el místico occidente hispano a través de su fusión con el sensual oriente finalmente se redime en la obra evangelizadora americana.

“...el románico y el mozárabe del septentrión se infiltre en el mundo agareno...para que todo ello **se redima**, unificado, en el orientalismo barroco de España, que será barroco-indianista en América.⁸¹”

Todo ello, en apretada síntesis, no es más que la transliteración estética de la vida del “Don Ramiro” de Larreta, un cristiano hidalgo español cuya caída en el pecado frente a la sensual musulmana Aixa se redime finalmente en América, a través de la acción de Santa Rosa de Lima.

Una vez más podemos ver cómo la lectura que realiza Noel de las raíces históricas hispánicas está definitivamente fundada en interpretaciones de su contemporaneidad surgidas en el marco del círculo intelectual porteño que frecuentaba.

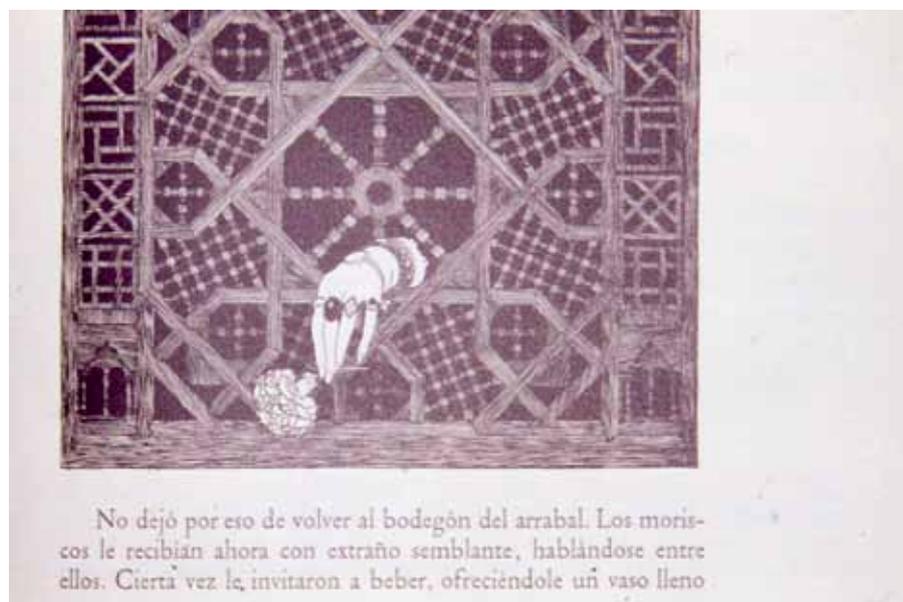


Ilustración de Alejandro Sirio para la obra La Gloria de Don Ramiro, de Enrique Larreta

77. NOEL, Martín S.: Op. Cit., pag. 106

78. NOEL, Martín S.: Op. Cit., pag. 126

79. NOEL, Martín S.: Op. Cit., pag. 222

80. NOEL, Martín S.: Op. Cit., pag. 128

81. NOEL, Martín S.: Op. Cit., pag. 224

Pero más allá del paralelismo con la obra de Larreta, el anclaje contemporáneo de la propuesta de Noel también se puede encontrar en las corrientes arquitectónicas de su momento. Anteriormente citamos una referencia del autor al "occidentalismo romántico" pero veamos ahora cómo la sumatoria hispana genera pintoresquismo.

"...pregonadas **seducciones**... **misteriosa** encrucijada... **pintoresco desaliño**..."⁸²

Es que, más allá de sus virtudes morales y autóctonas, la arquitectura neo-mudéjar y sus variantes es, frente a la composición del clasicismo, portadora de un desaliño *decontracté, tres a la mode*.

Y así, del mismo modo que el fervor hispanista de la novela de Larreta tiene un origen mucho más claro en su contemporánea novela histórica francesa, el neomudéjarismo que conoció Noel en España era por entonces el reflejo de una moda impuesta desde París.

"Aunque en los dos casos (neo-árabe y neo-mudéjar) existían elementos sobrados para justificar su presencia, **se da la paradoja de que es el éxito internacional de ambas tendencias lo que ha de allanar el camino en España**:"⁸³

"...una peculiar percepción de lo islámico; la arquitectura musulmana no se percibe como algo propio, sino como un préstamo exótico, como una ilustración de las guías tan caras a los viajeros románticos."⁸⁴

Por último, esta arquitectura española que en la obra de Noel es apta para todo servicio en los debates de su tiempo, también le sirve de excusa para entrar en el debate de lo universal versus lo regional con el movimiento arquitectónico moderno, encarnado por un Le Corbusier que visitará Buenos Aires en 1929, el mismo año de la exposición sevillana y de la publicación del libro de viaje de Noel.

"Así, ante El Escorial palidece la fórmula de Le Corbusier Sanguier que trata de articular la ley de la economía que conducida por el cálculo nos pone de acuerdo con las leyes del universo. Ante el equilibrio redentor y la rectilineidad expresiva del Alcázar Roquero, hemos llegado a deducir que acaso pudieran invertirse los términos de la fórmula, y decirse en cambio: El cálculo absoluto produce formas ciegas que contrarían en casos la voluntad de la realidad razonable, de donde su resultante mecanicista resulta desplegada de la lógica visual; por tanto, el problema técnico ha menester del fermento espiritual del hombre. Creemos que así resultaría más verdad el realismo mágico que pregona el vanguardismo de última hora."⁸⁵



Pabellón de Alemania en la Exposición de Barcelona de 1929 (arq. Mies van der Rohe), obra simultánea al Pabellón Argentino de Martín Noel en la Exposición sevillana del mismo año.

82. NOEL, Martín S.: Op. Cit., pag. 103

83. RODRÍGUEZ BARBERÁN, Francisco Javier: "Arquitectura historicista y ecléctica en la España del siglo XIX, breve resumen de tendencias, obras y autores" en: AAVV: El Arquitecto Martín Noel, su tiempo y su obra, Junta de Andalucía, Sevilla, 1995, pag. 111

84. RODRÍGUEZ BARBERÁN, Francisco Javier: Op. Cit., pag. 111

85. NOEL, Martín S.: Op. Cit., pag. 283

5. A manera de conclusión, Noel visto otra vez

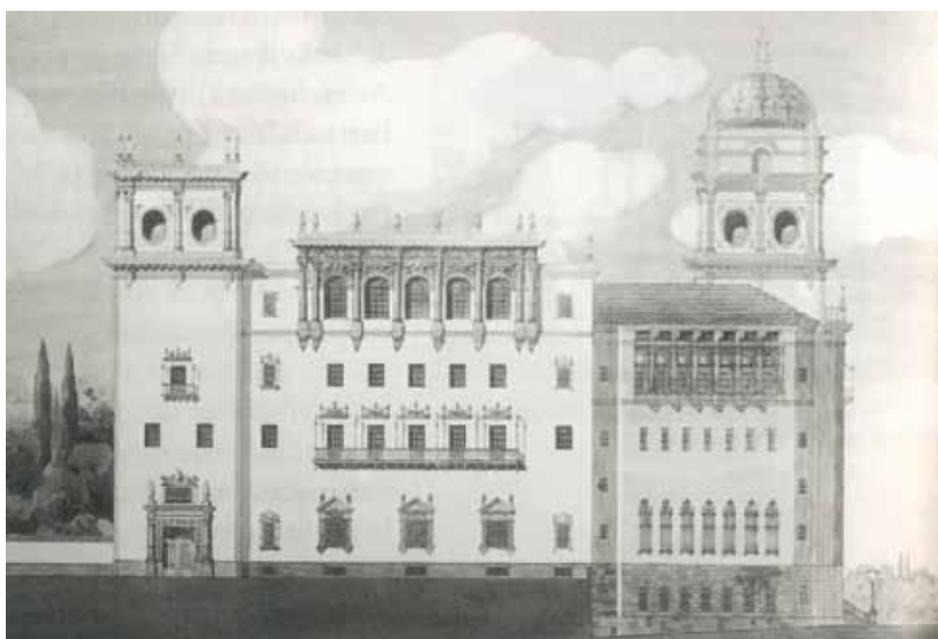
Veremos finalmente algunos puntos de vista que se cruzan con la mirada de Noel y que aspiramos que, tal como en la perspectiva, nos permitan captar mejor la profundidad del objeto.

Primero, cómo fueron leídos su figura y su hispanismo por los españoles de entonces. En cuanto a su persona, claramente se percibieron sus modales aristocráticos, pero más claramente aún se percibió su condición de americano, de un forastero en tierras de España.

“Distingue a nuestro huésped una charla amenísima, cautivadora, **salpicada de graciosos modismos americanos...** La llaneza –**llaneza gentil, fina, aristocrática**- de su charla convida más bien a escucharle con delectación que a interrumpirle frecuentemente con preguntas sobre puntos concretos.”⁸⁶

Y en cuanto a su propuesta nacionalista de fusión hispano-oriental-americana, pues simplemente fue leída como estilo español con influencias indias.

“...el señor Noel explicó algunos detalles de decoración del pabellón argentino, ya en construcción, **que será de estilo colonial, es decir, español, con influencias indias.** También admiraron los diseños del proyecto de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires, obra del genial arquitecto argentino, que es de estilo **netamente andaluz.**”⁸⁷



Proyecto para la Facultad de Filosofía y Letras

Mientras tanto, en Buenos Aires, muchos de sus colegas formados en el internacionalismo de entonces -encarnado en el academicismo francés- vieron su propuesta sencillamente como exótica.

“...Veis que no hablo de arquitectura peruana, mejicana, etc. Fuera de la razón suficiente de que no la conozco, hay otra de sentido común por la cual no les atribuyo interés alguno para nosotros y es su exotismo...La mentalidad de los Virreyes de Cuzco, Potosí, Lima nos parece contemporánea de los faraones...No es posible remontar semejantes corrientes.”⁸⁸

Martín Noel fue, en última instancia, una curiosa mezcla de romántico y conservador, exponente de la antigua oligarquía nacional que pretendió resistir la inevitable mixtura del alud inmigratorio aferrándose a un imaginario pasado hispano que reinventó a su medida surtiéndose eclécticamente aquí y allá de estilemas propios del barroco español, mexicano y peruano que prefirió antes que los de un mucho más pobre y casi ausente barroco rioplatense, conformando, como ya ha planteado Gutman:

86. Diario Noticiero Sevillano, Sevilla 11 de Marzo de 1926, citado en: Gutiérrez Viñuales, Rodrigo: Sevilla vista otra vez (actividades sociales, viajes y entrevistas de Noel en España 1926-1929) en AAVV: El Arquitecto Martín Noel, su tiempo y su obra, Junta de Andalucía, Sevilla, 1995.

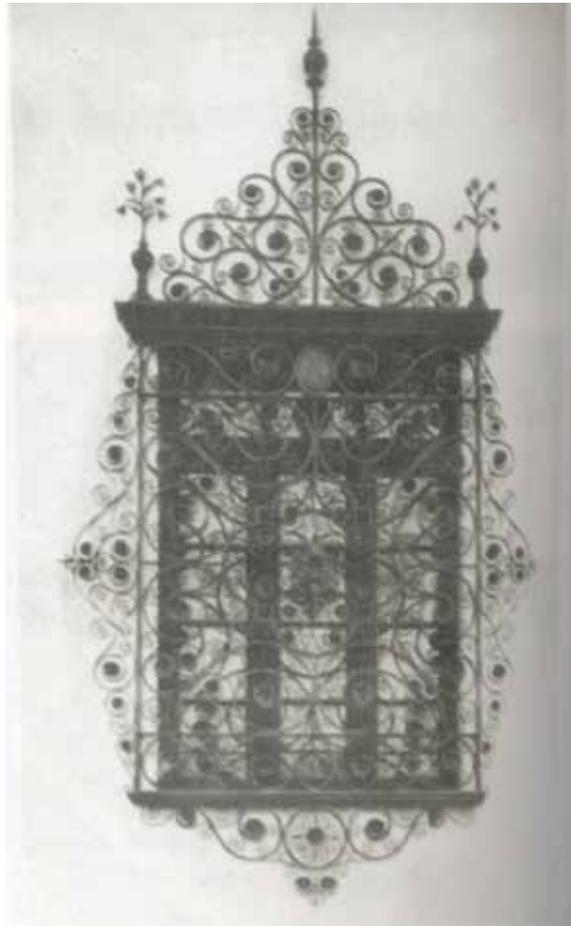
87. Relato de la visita de Primo de Rivera a las obras del pabellón citado en Gutiérrez Viñuales, Rodrigo: Sevilla vista otra vez (actividades sociales, viajes y entrevistas de Noel en España 1926-1929) en AAVV: El Arquitecto Martín Noel, su tiempo y su obra, Junta de Andalucía, Sevilla, 1995.

88. HARY, Pablo: “Sobre arquitectura colonial. A mis alumnos de teoría” revista de Arquitectura N° 2, 1915 citado en Gutman, Margarita: Op. Cit., pag. 46.

“...una sumatoria de tipologías edilicias y elementos decorativos inspirados en una selección del mosaico regional americano y español.”⁸⁹

Pero más allá de todo ello, fue un enamorado de la arquitectura española, y a través de sus obras y sus textos, contribuyó de manera singular a su difusión y estudio en nuestro medio. Seguramente sea este último su principal -y aún hoy vigente- legado.

“Y malgrado su lujurante belleza aquí se aquietan por fin nuestros afebrados pasos.”⁹⁰



Reja del Pabellón Argentino. Martín Noel, arq.

6. Bibliografía

- NOEL, Martín S. “España vista otra vez”, Editorial España, Madrid, 1929.
- AAVV: El Arquitecto Martín Noel, su tiempo y su obra, Junta de Andalucía, Sevilla, 1995
- GÁLVEZ, Manuel: El Diario de Gabriel Quiroga. Opiniones sobre la vida argentina, Taurus, Buenos Aires, 2001
- RODRÍGUEZ BARBERÁN, Francisco Javier: “Arquitectura historicista y ecléctica en la España del siglo XIX, breve resumen de tendencias, obras y autores” en: AAVV: El Arquitecto Martín Noel, su tiempo y su obra, Junta de Andalucía, Sevilla, 1995

89. GUTMAN, Margarita: Op. Cit., pag. 52.

90. NOEL, Martín S.: Op. Cit., pag. 118.

Dos culturas, una tradición, un solo sitio.

La participación del ciudadano rosarino en la arquitectura de Oriol

Bohigas.

Arqta. Laura Napoli

1. Objetivo

Proponemos una lectura que, a través del análisis de la obra del Centro Cultural Parque España (CCPE), que se encuentra emplazado en la ciudad santafesina de Rosario y que fuera proyectado entre 1980 y 1992 por el estudio español MBM (Martorrel, Bohigas y Mackay), nos permita poner en evidencia aquellos puntos en común entre dicha ciudad y la actuación del estudio en cuestión.

2. Rosario, una ciudad para todos.

Desde sus inicios, la ciudad de Rosario -conocida en nuestro país como “la Chicago argentina”- se caracterizó por su perfil cosmopolita y progresista. Aprovechando su ubicación geográfica al pie del río Paraná, se impulsó la actividad portuaria y con ella el desarrollo ferroviario y la inmigración; a partir de ello sobrevino un importante crecimiento de la ciudad.

Cabe señalar que su carácter pujante y moderno ha conllevado una persistente preocupación por la inclusión social durante toda su historia y ha generado una política de apertura de calles, bulevares, plazas y parques destinados al uso público.

Así, la arquitectura rosarina se ha caracterizado por una marcada tendencia hacia la expresión de modernidad y progreso. Su adscripción a lenguajes y corrientes vanguardistas, como el modernismo catalán, el art decó y el racionalismo en las primeras décadas del siglo XX, así lo demuestran. A la vez, los ideales modernos de la participación e inclusión social han encontrado, en esta ciudad, un campo propicio para la conformación de un “lugar” donde el ciudadano viva, trabaje e interactúe plenamente.

Al igual que en sus inicios, en las propuestas más actuales de la arquitectura rosarina, como las obras del Arq. Rafael Iglesia y/o de Álvaro Siza, es claramente factible la detección de una búsqueda tendiente a construir una ciudad ejemplo dentro de la región con respeto a la cultura local y el entorno físico, definiendo una arquitectura con fuerte identidad.

En este contexto, cobra un singular valor la participación del estudio catalán MBM que, habiendo ya participado en la recuperación del área costera de la ciudad de Barcelona, España, recibe el encargo del proyecto del Centro Cultural Parque España. En efecto, este estudio sostiene desde siempre sus principios proyectuales en el respeto por la morfología urbana, la cultura local y el servicio de la arquitectura a la sociedad.

3. Oriol Bohigas

A través de toda su obra, el arquitecto Oriol Bohigas se ha caracterizado por postular una concepción que entiende que la arquitectura debe ser una disciplina con compromiso social, con inquietud cultural y acción política; que es un proceso de servicio a la sociedad y debe entender sus contenidos culturales y su entorno físico, así como responder a la estructura autónoma, propia y característica de la ciudad.

En sus planteos, hace una distinción entre la ciudad interna y la externa, siendo la primera la ciudad antigua y, la segunda, las líneas de expansión de la primera. Menciona los problemas de cada una de ellas: la ciudad interna deja de ser ciudad ó se sobrevalora en el aspecto sofisticado y terciario; la ciudad externa es un suburbio residencial donde la gente se margina, ó es ámbito de grupos sociales marginales.

Reconoce que las nuevas preocupaciones por la ciudad están siendo más positivas: se están intentando recuperar en los nuevos diseños los elementos morfológicos fundamentales que estaban en la esencia

positiva de la ciudad interna. A la vez, se potencia la actuación de diseño puesta en la definición del espacio público determinado por la fachada de los edificios. Respecto a la ciudad interior, la preocupación se concentra en encarar la mejora de la habitabilidad respetando la memoria colectiva: "la significación de los objetos depende de aquella función que han tenido respecto a la ciudad (...) y en este sentido Rosario tiene sus raíces históricas en pequeñas cosas de mediados o finales del siglo pasado"

4. Centro Cultural Parque España

Son los tiempos de conmemorar el Quinto Centenario de la llegada de Colón al continente americano. Con este motivo fundante, el gobierno español celebra la construcción del paisaje de las barrancas del río Paraná para la ciudad de Rosario.

Se trata de doce hectáreas sobre la avenida del Huerto y su prolongación entre las calles Sarmiento y España; comprende la franja costanera que, hoy, aloja a la plaza Suecia, los viejos depósitos de mercadería y los antiguos terrenos del ferrocarril FCCA. El desafío estuvo puesto en adaptar el antiguo espíritu del lugar al nuevo programa de necesidades: un centro cultural, un colegio privado, un paseo sobre el muelle, un parque con alusiones conmemorativas a la cultura española y una conexión viaria de rápida circulación.

Previo al proyecto, Bohigas analizó las problemáticas del lugar. En primera instancia, el tránsito vehicular, la vía que bordea al río y une el sur de la ciudad con el norte: sin hacerla desaparecer, debía resolverse sin interrumpir el parque y el paseo público. Luego, la capacidad activa del parque y su contacto con el río. Y por último, la conservación y recuperación de los muelles frente al río.

Atendiendo ciertos lineamientos descriptos, el CCPE se presenta como una gran masa megalítica rígida con ciertos gestos escultóricos que simulan el ajuste a la morfología de la barranca y se mimetiza con la arquitectura de los antiguos depósitos.

Actúan como referentes urbanos las dos columnas dóricas que aluden a las de Hércules y la gran escalinata que articula la diferencia de nivel, manteniendo la continuidad en el paseo costero.

Sobre el río, a medida nos vamos acercando a la entrada, el edificio crece en altura recuperando la morfología del terreno, aislando al visitante de la ciudad, poniéndolo en contacto directo con la actividad náutica. Una de las características de proyecto de MBM, es la elección del material. El ladrillo define esta fachada acentuando la homogeneidad del conjunto, recordando el color de la tosca y recuperando la tradición vernácula y catalana de su uso.



Escalinata y columnas funcionan como señales urbanas de alta significación



Una vez dentro, es clara la definición de las funciones: el nuevo volumen hacia la costa, alberga la escuela, poniendo en contacto directo las aulas con el río. En cuanto a los antiguos depósitos, con formas neutras que son los túneles, se adaptan al nuevo programa del centro cultural.

Entre lo nuevo y lo antiguo, el patio, que recuerda la tradición compartida local y española. Espacio de encuentro y tiempo de ocio, aísla al visitante de la ciudad y el río, sumergiéndolo en la serenidad de ese espacio. En lo alto, los árboles desmaterializan la presencia de las columnas dóricas, repitiéndolas en hileras a lo largo del patio.



El patio recupera un carácter intimista que acompaña al visitante

La relación entre el patio y el parque es permanente. El patio se abre hacia el parque, mientras que éste define la quinta fachada del proyecto enfatizando la intención social y uso público del proyectista.

Entendemos que el proyecto del CCPE en Rosario representa, a través de la arquitectura, la feliz coincidencia de dos culturas hermanadas no solamente por su pasado común sino -y más trascendentemente aún- por sus perspectivas y miradas hacia el futuro.

5. Bibliografía

- Arquitectura Viva N° 53. 1994
- Bisman, Hernán y Robles, Claudio (compiladores). Rosario, 1998-2003. Arquitectura con Identidad. Bisman & Robles. Buenos Aires, 2004.
- Contemporary European Architects Vol 1. Taschen. 1991
- Gobierno de Santa Fe. Argentina, Santa Fe, 2009
- Guías de Arquitectura Latinoamericana. Rosario. AGEA, 2008. Buenos Aires, 2008.
- Liernur, Jorge Francisco. Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La Construcción de la modernidad. Fondo Nacional de la Artes. Buenos Aires, 2008.
- Revista Summa + 140. Buenos Aires. 1979

Enrique Larreta y su colección de Arte Español

Lic. Patricia Nobilia
UBA / Museo Larreta

1. Introducción

Entre las actividades desarrolladas por Enrique Larreta (Bs. As., 1873 -1961) a lo largo de su vida, sin duda la que tuvo mayor preeminencia fue la literaria. Escritor, diplomático y coleccionista de arte, esta última faceta fue la menos divulgada. Fruto de su amor por España, el patrimonio artístico que reunió pasó a formar parte del acervo de la Ciudad de Buenos Aires en 1962, cuando tras su muerte la Municipalidad compró la propiedad del barrio de Belgrano con la intención de crear un Museo de Arte Español. Poco tiempo después, sus herederos decidieron donar gran cantidad de las obras evitando que la colección que había formado su padre se desmembrara⁹¹.

Formada mayormente durante los años vividos en Francia mientras se desempeñaba con el cargo de Ministro Plenipotenciario (1910-1916), su colección comprende una gran variedad de objetos: mobiliario, tapices, armas, cerámica, pinturas y esculturas del Renacimiento y del Barroco español. Estas compras realizadas en Europa, sobre todo en anticuarios franceses y españoles, fueron ubicadas en los ambientes de su casa al regresar al país⁹².

Hay que destacar que el carácter y origen de esta colección se enmarca dentro de las ideas que giraron en nuestro país hacia 1910, momento en el cual se produjo la reacción conocida como *nacionalismo cultural del Centenario*. Este movimiento, surgido entre los miembros de familias tradicionales y liderado, entre otros, por Ricardo Rojas y Manuel Gálvez, se alzó en contra de “la generalizada europeización de la vida y la cultura”⁹³ que se venía dando hasta entonces. Intelectuales y artistas llevaron a cabo la construcción de un proyecto nacionalista que incluía, entre sus ideas fundantes, la condena al *snobismo* cosmopolita y a la obsesión de progreso que había caracterizado a la generación anterior. Estos conceptos también se verán reflejadas en el campo de la arquitectura: Martín Noel planteó su trabajo basándose en el reconocimiento de los valores del hispanismo, mientras que Ángel Guido propuso un estilo criollo o mestizo que contemplase la fusión de lo hispano con lo indígena.

2. Coleccionismo, coleccionista y colección

Con respecto a los debates e ideas que giraron en torno al consumo de obras de arte, existe una convención tácita que marca al año 1910 como un límite temporal en cuanto a la continuidad del gusto en materia de elecciones artísticas por parte de los coleccionistas argentinos. Hasta ese momento, las clases dominantes buscaban alejarse de su origen colonial endosando a España el peso histórico de un pasado conquistador, feudal y católico; por eso sus colecciones de arte europeo excluían prácticamente las obras de la Península y se inclinaban, sobre todo, por el arte francés. Esta situación se revierte precisamente hacia el Centenario, cuando las nuevas preferencias artísticas se justifican endilgando al cosmopolitismo del período anterior las causas por la ausencia de una estética nacional. En este contexto, lo español alcanzará una posición de privilegio entre la intelectualidad hispanoamericana. Esto también se verá reflejado en las adquisiciones de los coleccionistas que descubrirán el valor del arte español marcando así una diferencia con los ejemplos que existían hasta entonces dentro de las colecciones locales⁹⁴.

91. Desde el año 1962, la casa del escritor se convirtió en el actual Museo de Arte Español “Enrique Larreta”. Originalmente la colección Larreta estaba repartida entre su residencia de Belgrano y la estancia Acelain. Luego de su muerte, una parte del patrimonio que estaba en la casa de la calle Juramento fue donado para crear el museo. El resto, se dividió entre los herederos quienes decidieron trasladar parte de esas piezas a Acelain. En este trabajo se mencionan las obras, independientemente del lugar donde se hallen en la actualidad.

92. Durante su estadía en París se vinculó con diversos personajes del arte y la cultura y también con la colonia de argentinos que allí residían, sobre todo con porteños de familias prestigiosas que ejercían funciones diplomáticas. Este período coincide con una revalorización del gusto por lo español en Francia.

93. GUTMAN, Margarita. “Martín Noel y el neocolonial en la Argentina: inventando una tradición” en El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Sevilla, 1995, p. 42.

94. PACHECO, Marcelo, “Modelo español y coleccionismo privado en la Argentina: aproximaciones entre 1880-1930”, Ramona, Buenos Aires, N° 53, agosto de 2005.

Al abordar el tema del coleccionismo, la historiografía del arte más reciente propone un enfoque en el cual los modos de poseer los objetos de una colección son considerados desde su categoría de objetos pensados. En *La distinción*, Pierre Bourdieu establece criterios para el análisis del consumo de obras de arte y desarrolla temas relacionados con el gusto y el ejercicio del poder a partir de esas posesiones, entendido no como una categoría económica, sino como la apropiación de un capital simbólico⁹⁵. Para el autor, las obras de arte constituyen el objeto de una apropiación material o simbólica que asegura un *beneficio de distinción*, no solo por la riqueza de su propietario sino también por su *buen gusto*. Jean Baudrillard sostiene, también, que lo más significativo de una colección es el modo en que las personas se vinculan con sus objetos, superando la función práctica de las piezas para convertir su utilización en una posesión subjetiva⁹⁶.

Llegado a este punto, podríamos preguntarnos: ¿Cuál es la singularidad de la colección de Enrique Larreta? Si la generación precedente y sus contemporáneos orientaba sus preferencias hacia los retratos, naturalezas muertas, desnudos o pintura costumbrista, las elecciones de Larreta marcaron una clara diferencia: retablos, pinturas, tallas y mobiliario de los siglos XVI, XVII y XVIII español fueron los principales exponentes de su patrimonio. Pero más allá del valor intrínseco de cada una de las piezas, tenemos que considerar los significados que provocan estas obras: ¿Cuál fue la motivación que llevó a Larreta a interesarse por el arte español? ¿La estética, la ideológica? ¿Cuáles son las correspondencias que se dan entre sus elecciones como coleccionista, sus inquietudes culturales y las instancias de legitimación que puedan o no producirse a partir de las mismas?



Enrique Larreta (1873-1961)

Las primeras décadas del siglo fueron años de esplendor para la elite de Buenos Aires. Como el resto de los coleccionistas y compradores de arte, Larreta formó parte de esa clase alta porteña. Su mujer, Josefina Anchorena, provenía de una de las familias más acaudaladas y aristocráticas de Buenos Aires. Enmarcado dentro de los parámetros de clase de la alta sociedad, Larreta comparte con sus miembros un estilo de vida y un conjunto de pautas culturales en las que el coleccionismo es también un elemento diferenciador que conlleva, en sí, un afán de distinción, refinamiento y pertenencia. Pero ¿es el tipo de coleccionismo elegido por Larreta el que lo identifica con la riqueza o sofisticación de los integrantes de su clase? ¿Podríamos inferir que, además de esas cuestiones, sus elecciones están atravesadas por su perfil cultural?

Un primer acercamiento a la colección dará cuenta de que sus decisiones estuvieron influenciadas por algo que iba mucho más allá de la mera exhibición u ostentación de sus bienes: en las piezas elegidas

95. BORDIEU, Pierre. *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 2000..

96. BAUDRILLARD, Jean. *El sistema de los objetos*, Buenos Aires, Ed. Siglo XXI, 2004, 1º edición en francés 1968.

se conjugaba la mirada de un hombre que era algo más que un simple comprador. Sin duda, muchos de los aspectos de la vida de Larreta lo vinculan al mundo de las artes. Además de coleccionista, él mismo se dedicó a la práctica de la pintura y lo que originalmente fue su proyecto de escribir un libro sobre los maestros de la pintura española, se convirtió en una novela centrada en el siglo XVI del Imperio español. Ubicada dentro de la categoría de novela histórica, su obra cumbre, *La gloria de don Ramiro* (1908) llegaría a constituirse en el modelo del género en el que Larreta, a través de la paciente reconstrucción de una época lejana, puso de manifiesto sus condiciones de escritor e historiador reviviendo a la España en tiempos de Felipe II (1527-1598).



Casa de Enrique Larreta, c. 1918

El interés por ese pasado histórico fue lo que también influyó en su criterio de compra. En realidad, la valoración que Larreta hacía de lo hispánico se daba a partir de tres vías diferentes: su novela, su colección de arte español y la arquitectura elegida para albergarla. Su estancia *Acelain* constituía un símbolo de la España andaluza y el interior de la casa de Belgrano recreaba un palacio del Siglo de Oro español. Ciertamente, la ambientación que el escritor elige para su morada lograba una atmósfera muy próxima a la de aquel siglo: como si se tratara de una disposición escenográfica, la vivienda reflejaba los distintos escenarios en donde *Ramiro*, el personaje principal de su novela, vivió su historia. En esos espacios, encontramos los braseros, tapices, armas, tallas, bargueños y muchos de los objetos que luego serían tomados por Alejandro Sirio para realizar las estampas aparecidas en 1929 en la magnífica edición de Viau y Zona⁹⁷. Un recorrido por las salas de su residencia, tal como ha podido ser documentado, puede ilustrar esta relación⁹⁸.

97. LARRETA, Enrique, *La Gloria de Don Ramiro. Una vida en tiempos de Felipe II*, Editorial Viau y Zona, Buenos Aires, 1929.

98. Las pinturas y esculturas que aparecen en las siguientes imágenes pertenecen al patrimonio del Museo de Arte Español Enrique Larreta.



Ubicada sobre las puertas del Salón Comedor aparecía la serie de pinturas que representan las campañas de Alejandro Farnesio en Francia, exhibiendo así el contexto histórico en el cual se desarrolla la acción de su novela. Son lienzos de autor anónimo de finales del siglo XVI que muestran los sucesos ocurridos en torno al año 1592. Los temas que se presentan son la *Expugnación de Caudebec*, la *Célebre expugnación de Corbeil* y *La gran retirada del incomparable Duque de Parma*. Las cartelas de estas obras describen los episodios acaecidos durante esas batallas. También formaba parte de este grupo la *Victoria de Lepanto*.



Campaña de Alejandro Farnesio, Expugnación de Caudebec, S. XVI

Siguiendo con obras vinculadas al marco histórico, se destacaban los retratos de varios personajes: *Felipe II*, *Juan de Austria*, *Carlos V* (atribuido a Tiziano) y *Doña Juana de Austria* -hermana de Felipe II, reina de Portugal- pintado por Alonso Sánchez Coello que actualmente forma parte de la colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao.

En el patio central, un óleo de fines del siglo XVII exhibía el retrato ecuestre de *Don Pedro A. Fernández de Castro, X Conde de Lemos, Virrey del Perú* portando un estandarte con la imagen de Santa Rosa de Lima, personaje cuyo encuentro con *Ramiro* se constituirá en la auténtica “*gloria*” del protagonista de la novela⁹⁹.



Don Pedro A. Fernández de Castro, X Conde de Lemos, Virrey del Perú

Por otra parte, en la Sala Azul se encontraba una de las obras más significativas de la colección: el *Retrato de Enrique Larreta*, pintado por Ignacio Zuloaga en 1912. En él aparece la figura del escritor junto al escenario principal de la novela: Ávila, la ciudad que logra cautivarlo desde su primera visita. Ambos artistas se prodigaban una admiración mutua, por ello la significación de este cuadro trasciende la mera relación entre pintor y personaje retratado. Además, es importante subrayar que Zuloaga jugó un papel central en el asesoramiento y compra de objetos para su colección.

99. Su idea original era concebir una novela que girara en torno a la figura de Santa Rosa de Lima, así como también investigar acerca del Perú del siglo XVII.



Retrato de Enrique Larreta, Ignacio Zuloaga (1912)

En cuanto a las obras del patrimonio referidas a temas religiosos, se destacaban varias piezas: sobre la chimenea del patio central aparecía *La Sagrada Familia*, realizado por Sebastián Ducete hacia 1600. Este panel de retablo de madera tallada y policromada muestra una clara influencia del maestro Juan de Juni, sobre todo en la expresividad de los rostros. El movimiento, la contorsión y la postura inestable de los personajes indican el carácter manierista de su tratamiento. Esta obra decoraba el Salón Español de la residencia de la Rue de la Faisanderie, sede de la Legación Argentina en París durante los años en que Larreta se desempeñó como Ministro Plenipotenciario.



Salón Español de la Residencia de Larreta en París, Rue de la Faisanderie 49 (1910-1916)

En el Salón Rojo se encontraba una puerta del siglo XVI con hojas de madera tallada y policromada, en su iconografía aparecían escenas de la vida de Juan el Bautista. Al atravesarla, se descubría la pieza más destacada y valiosa del oratorio: el *Retablo en Honor a Santa Ana*. Esta obra, comprada por Larreta al anticuario Demotte de París en 1912, fue realizada en el año 1503 por el Maestro de Sinovas y constituye un buen ejemplo del estilo gótico tardío que floreció en España en la época de los Reyes Católicos. De madera pintada al temple con aplicaciones doradas y talladas, la belleza de su ornamentación pone de manifiesto el preciosismo cortesano y la riqueza decorativa que caracteriza a este estilo. Este ambiente, que fue el oratorio familiar, se completaba con mobiliario y cuadros de asunto religioso, entre ellos un lienzo de Escuela Sevillana representando a *San Isidro Labrador* y el retrato de *Santa Teresa de Jesús*, pintado por Fray Juan de la Miseria.



Retablo de Santa Ana, Maestro de Sinovas, 1503

Entre las pinturas también se destacaban un óleo sobre tabla del siglo XVI que representa la *Adoración de los Reyes Magos*, obra de Escuela Toledana realizada por Juan Correa de Vivar y el *Acto de Contrición*, en donde se observa un personaje vestido a la usanza española arrodillado ante Cristo mientras la muerte, representada por un esqueleto con guadaña, lo acecha. Este tema fue característico del momento de la Contrarreforma.

En cuanto a las tallas de madera policromada, vale la pena mencionar el grupo escultórico *Lamentación sobre Cristo Muerto*, de influencia flamenca, el *San Miguel Arcángel*, representado en el momento en que atraviesa al demonio con su lanza, el magnífico *San Marcos* realizado por Alonso Berruguete, y el extraño crucifijo barroco del siglo XVII, cuya parte superior se transformaba en un puñal.



Lamentación o llanto sobre Cristo muerto
Escuela Hispanoflamenca, Siglo XVI

La colección se completa con piezas de cerámica producidas en las fábricas de Puente del Arzobispo y Talavera de la Reina, con las armas, donde se destacan las espadas que sirvieron de base a su colección, y con un extenso repertorio de mobiliario que incluye sillones fraileros, arcones castellanos, bancos, mesas, sillerías, bargueños, etc.

3. Palabras finales

En verdad, y considerando los procesos de dispersión que han sufrido la mayoría de las colecciones, es importante señalar el valor que adquiere una colección de arte que prácticamente se ha mantenido completa desde sus orígenes, no sólo en lo que respecta a los objetos que la componen, sino también al escenario que la albergó.

Sin duda, el interés por las artes y la historia de España fue el espíritu que acompañó a Enrique Larreta para formar su patrimonio artístico. Con un amplio sentido estético, se dedicó a crear una colección que llevaba consigo un sello de hispanidad. Su afán coleccionista y el cuidado que había puesto para seleccionar las obras y objetos que albergaba su casa, quedaron reflejados en la crónica del diario *La Nación* el día de su inauguración: *“En cada uno de los detalles de ornamentación se observa un absoluto conocimiento de arte hasta el extremo que en aquella colección de maravillas no se nota un solo motivo que no responda al estilo que se ha seguido al instalar la mansión. Un verdadero museo que sería el orgullo de cualquier país del mundo”*.¹⁰⁰

Finalmente, creemos que esta colección posee un valor diferencial que se adquiere a partir de lo que supone la figura de Enrique Larreta desde su lugar de coleccionista ilustrado. Su formación, hábitos e inquietudes culturales influyeron en cada una de sus decisiones de compra. De este modo, el interés generado por su estrecho vínculo con España convirtió a su patrimonio en un conjunto de obras que enlazaba historia, literatura y arte español, todo ello revelado en un mismo escenario.

100. Crónica del diario *La Nación* publicada el 19 de diciembre de 1922 citado en AA.VV, Museo de Arte Español Enrique Larreta. Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Instituto Salesiano de Artes Gráficas, Buenos Aires, 2003.

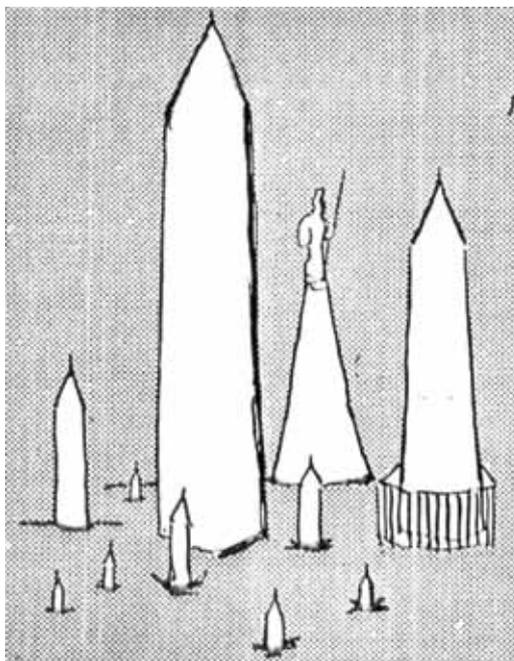
4. Bibliografía

- ARTUNDO, Patricia M. (organizadora). Arte español en la Argentina (1890-1960) Buenos Aires Fundación Espigas, 2006.
- BALDASARRE, María Isabel. Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires, Buenos Aires, Edhasa, 2006
- BAUDRILLARD, Jean. El sistema de los objetos, Buenos Aires, Ed. Siglo XXI, 2004, 1º edición en francés 1968.
- BOURDIEU Pierre. La distinción: criterio y bases sociales del gusto, Madrid, Taurus, 2000.
- CAMPANELLA, Hebe N., Enrique Larreta: El hombre y el escritor, Buenos Aires, Ediciones Marymar, 1987.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, Ana María. Pintura española en Buenos Aires (1880-1930), Tesis Doctoral, Volumen 1, Universidad de Oviedo, Departamento de Historia y Artes, 1997.
- GÓMEZ DE CASO ESTRADA, Mariano. Falla, Larreta y Zuloaga ante La Gloria de Don Ramiro, Segovia, Imprenta Taller Imagen, 2006.
- GUTIERREZ VIÑUALES Rodrigo. "El hispanismo en el Río de la Plata (1900 -1930). Los literatos y su legado patrimonial", en Revista de Museología, Casas Museos de la generación del 98, Nº 14, Junio 1998, Asociación española de museólogos, Madrid
- _____, Argentina y España Diálogos en el arte (1900-1930), Buenos Aires, Cedodal, Argentina, 2003.
- GUTMAN, Margarita. "La arquitectura de Martín Noel: revisión y reflexiones" en El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 1995, p. 41-57.
- JANSEN, André. Enrique Larreta, novelista hispano-argentino (1873-1961), Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1967.
- LARRETA, Enrique. Tiempos Iluminados, Buenos Aires, Ed. Espasa Calpe Argentina, 1939.
- LOSADA, Leandro. La alta sociedad en la Buenos Aires de la Belle Époque, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008.
- Museo de Arte Español Enrique Larreta. Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires, Instituto Salesiano de Artes Gráficas, 2003.
- PACHECO, Marcelo. Modelo español y coleccionismo privado en la Argentina: aproximaciones entre 1880-1930, Ramona, versión electrónica, n. 53, Buenos Aires, agosto de 2005 http://www.ramona.org.ar/files/r53_0.pdf
- PAYÁ, Carlos. CÁRDENAS Eduardo, El primer nacionalismo argentino en Manuel Gálvez y Ricardo Rojas, Buenos Aires, Peña Lillo editor, 1978.
- URGELL. Guiomar de. Prólogo "IVº Remate de obras de arte y antigüedades", Posadas Remate S.A., Bullrich, Gaona y Guerrico, Buenos Aires, noviembre 1988.

Apuntes sobre Ramón Gómez de la Serna y su visión de Buenos Aires

Arq. Horacio J. Spinetto

Quien ande por el barrio de Balvanera, o Congreso si prefiere, y camine por la calle Hipólito Yrigoyen, entre las de Sarandí y Combate de los Pozos, en la vereda de los pares, encontrará una placa de bronce con la siguiente inscripción: “Aquí vivió y murió. 1936-1963. Ramón Gómez de la Serna. Genio de la literatura española contemporánea. Cuando muera quisiera que me llorasen todas las cariátides de Buenos Aires. Homenaje de la ciudad de Buenos Aires. 1967”.



Dibujo de Ramón Columba que refleja su Cosecha de Obeliscos.



Ramón Gómez de la Serna

Ramón Gómez de la Serna escribió en *Automoribundia*: “Nací, o me nacieron –que no sé como hay que decirlo en estricta justicia- el día 3 de julio de 1888, a las siete y veinte minutos de la tarde, en Madrid, en la calle de las Rejas número 5, piso segundo”.

Desde muy joven se dedicó a la literatura, publicando a los dieciséis años su primer trabajo, *Entrando en fuego*. Fue abogado “aunque sin ejercer”. En la vieja botillería y café de Pombo, en la calle de las Carretas, corazón de su ciudad natal, creó y organizó las memorables veladas conocidas como Las Tertulias del Pombo. Allí concurren, entre muchos otros, José Bergamín, Salvador Bartolozzi, Salvador Dalí, Rafael Barradas, Luis Buñuel, Jorge Luis Borges y José Gutiérrez Solana, quien pintó un magnífico cuadro de la misma, que actualmente se puede ver en el madrileño Centro Reina Sofía. En 1917 publicó “Greguerías”, “mezcla de humor y metáfora” que lo consagró como el máximo representante de la vanguardia de la literatura española. Obras como *El Libro Mudo*, *La Nardo* y *El dueño del átomo* lo confirmaron.

En 1936 Ramón volvía a Buenos Aires acompañado por su mujer, la escritora argentina Luisa Sofovich, pero esta vez de manera definitiva. El inicio de la Guerra Civil Española lo alejaba de su entrañable Madrid.

Ramón vivió en nuestra ciudad hasta el día de su muerte, el 12 de enero de 1963. A lo largo de esos casi 27 años habitó siempre en la misma vivienda, donde desarrolló gran parte de su inmensa obra literaria: el departamento “LL” del sexto piso del edificio de la calle Victoria 1970 (a partir de 1946: Hipólito Yrigoyen 1974), a poco menos de una cuadra del Palacio del Congreso; una construcción de los primeros años de la década del ‘30 que consta de planta baja y siete pisos altos, con un total de dieciséis unidades. El aspecto exterior con cierta intención racionalista, a la manera “sin novedad en el frente”, contrastaba, por no decir se oponía, con el interior del “pisito” ramoniano, especie de cofre de ilusiones del cual podían surgir objetos encantados. La austera fachada jamás podía llegar a sugerir ese ambiente fantásticamente soñado y realizado.

Una vez instalado en su “nueva torre”, junto con Luisita salió en actitud de descubridor, a través de largas caminatas (“*El madrileño es muy callejeador, y por eso yo puedo vivir en esta ciudad, en que la calle se abre en abanicos interminables...*”), de trayectos en colectivo o de paseos en mateo. Comenzaba a inmiscuirse con Buenos Aires, con sus barrios y sus rincones. Continuaba el recorrido de su visita de 1931. (“*...haber andado tanto como yo he andado por esos barrios de Buenos Aires que se llaman Villa Urquiza, Almagro, Belgrano, Caballito, Flores, Villa Crespo...*”).

Cuando no estaba entregado a la diaria y agotadora de escribir (los ingresos de Ramón sólo provenían de lo que su pluma producía) se dedicaba a su estamario, esa escenografía esencial que le ayudaba a vivir, lo apuntalaba. “*Como el espacio del campo exige paisaje, el hombre exige cosas que ver, que tener delante, que tener alrededor. Además el escritor es como un presidiario que no sale de su celda y por eso la decora igual que el confinado en la cárcel la llena de inscripciones y grafitos. Es lo imprescindible para no tener asco al encierro*”.

“*Mi actual habitación nació de una botella con una vela plantada en el gollete. Poco a poco durante once años (decía en la nota Estamario de aquí publicada en la revista “Saber Vivir” número 72 del año 1947) he ido pegando estampas en el techo y en las paredes, en las puertas y en las contraventanas hasta lograr que no quede más que un hueco secreto sin cubrir, pues tengo la secreta superstición de que si lo lleno todo me moriré –Cuando perdí mis cinco habitaciones ilustradas y alhajadas a través de largos años en Madrid, juré que yo viviría en una habitación de paredes desnudas en que no habría más que una mesa y una bombilla colgando del hilo eléctrico como una araña, pero poco a poco fui faltando a mi juramento...*”

En 1959 tuve oportunidad de conocer a Ramón y Luisita en su casa, un departamento del contrafrente del edificio, de dos ambientes (living-comedor y dormitorio) más baño, cocina y lavadero. “*¡Vean mis grandes salones! Gracias a estos espejos me siento en un gran palacio, pues les diré en reserva que lo que yo quiero es vivir en el espejismo de un Palacio Real!*”. (Esto ya lo conté en la revista Todo es Historia, diciembre de 1989).

Había concurrido acompañado por el crítico literario y ensayista Roberto F. Giusti (1887-1978), autor del bello libro Visto y vivido. Yo era un chico de ocho años que había ganado un concurso de composiciones escolares, Giusti había sido uno de los jurados. Lo cierto es que aparecí con él en la casa de Ramón. Tuve el privilegio, aunque no me di cuenta de ello exactamente en ese momento, de conocerlo en su mundo. Mientras benévolamente parecía leer mi escrito infantil yo estaba asombrado observando, sin perder detalle, todo a mi alrededor. Su escritorio, muy grande, estaba instalado sobre una especie de tarima. Sobre la puerta de entrada había un aparato para mirar radiografías, el que Ramón encendió y señalando con su dedo índice la cabeza que se iluminaba, con voz grave dijo: “*Ese soy yo*”.

Un frasco de porcelana blanca, como de farmacia, con el rótulo “Ideas”, hacía guardia sobre una estantería, manteniendo a estas cautivas, “para que no se escapen”. Una gran oreja y un ojo, de esos que se utilizan para enseñar anatomía en la escuela secundaria, tienen su importancia en la ambientación. “*La oreja hace que consiga oír España por mi radio y uno de esos ojos que se desarman, que hace que las visitas pregunten por que lo tengo y les conteste que ese ojo es el ojo que lo ve todo*”. Cuando dejaba esa fantástica casa, Ramón tomó uno de los muchos pisapapeles que tenía en una mesa (gusto que había adquirido después de conocer la colección que tenía Colette en su departamento parisino) y me lo regaló. Hoy lo guardo como un tesoro.

En esta casa Ramón recibió a sus amigos Oliverio Gironde y Rafael Alberti, y casi seguramente a su admirado Macedonio Fernández. Aquí escribió, entre muchos otros libros *Retratos contemporáneos*, *Ramón del Valle Inclán*, la novela *El hombre perdido* y su autobiografía *Automoribundia*. De aquí salieron sus colaboraciones para las revistas “Caras y Caretas”, “Aconcagua”, “Saber Vivir”, “Lyra”, “PBT”, “Cas-cabel”, “Páginas de Columba, etc, etc.

Ramón fue un verdadero noctámbulo y un extraordinario observador de todo cuanto ocurría a su alrededor. Al poco tiempo de su nueva vida porteña se convirtió en un cronista urbano de lujo. Así lo demuestran sus libros *Explicación de Buenos Aires e Interpretación del Tango*. Se apasionó con la ciudad, su gente, sus calles y su arquitectura.

"Abrió con ganzúa la niebla y entró en su casa"
"Anuncio: Se vende chalé con luna propia"
"Son terribles esas casas de muchas ventanas en las que no puede señalarse bien cuál es nuestro piso"
"¿Edificios? No. Clasificadores gigantes"
"Hay unas chimeneas apócrifas erigidas sólo para dar importancia a la población"
"El vecino de arriba es el roedor de nuestro techo"
"Había tanta luna aquella noche que la ciudad se había convertido en pueblo"
"Las pirámides hacen jorobado al desierto"
"A aquel templo antiguo se le habían desrizado las volutas"
"Son más largas las calles de noche que de día"
"Necrópolis: la última estación del Metro"
"El vacío del garage está desprovisto de fantasía, de pensamiento, hasta de religión"

Ramón había publicado en 1931 el libro *Ismos*, una especie de clave para entender al arte moderno, de éste transcribimos dos fragmentos:

"Luminismo. La construcción actual tiende a ser sólo el soporte de las ventanas, y el momento en que las casas en construcción resultan más perfectas es cuando aún no tienen fachada y son sólo aireados clasificadores de vida (...). Con esas casas de enormes ventanales queda aclarado el paisaje como nunca se aclaró al reflejarse en los ojos chicos de las antiguas casas (...). Equivale a una nueva interpretación filosófica o literaria de la vida la adquisición de la ventana corrida de la arquitectura del porvenir".

"Daliísmo. ... Dalí comprende la belleza terrorífica y comestible de la arquitectura modern style... El es el que se extasió ante las creaciones neorrománticas de Antonio Gaudí... y que sorprendió casas, adornos, atributos extraños del subterráneo de París. ¡Qué gran plato de arquitecturas diferentes encontraría en Buenos Aires! Se volvería loco al encontrar cariátides de ensueño y las fachadas de encaje inglés en piedra y las cabelleras de cemento..."

En *Explicación de Buenos Aires* (1948), intenta hacer conocer nuestra ciudad a sus compatriotas, y dice:

"Buenos Aires es... Admirarse de cómo pegan para hoy sobre las vallas, cubriendo los carteles que fueron pegados esta mañana...
Ver como se repite el mundo, aún habiendo venido a parar tan lejos...
Encontrar la calle de Florencia, el barrio de París, un rincón de Carabanchel y repetidamente, en los alrededores, Tetuán de las Victorias...
Impacientarse y gritar: ¡Qué cosa bárbara!...
Llegar a una Sevilla que estuviese en Cataluña, por lo cual no es tan disparatado ese cantar brasileño que comienza: Soy una andaluza natural de Cataluña..."

En este mismo libro, Gómez de la Serna realiza una aguda observación, que pese al tiempo transcurrido, tiene absoluta vigencia:

"Doble arquitectura. Va dando una fisonomía particular a la ciudad ese sistema por el cual la vieja casa se moderniza en los bajos y sigue siendo antigua en los altos. Parece que no tienen que ver las dos unidades y que están reñidas. La parte de encima continúa siendo gótica o renacentista, persistiendo con su oscuro color humo, y la parte de la tienda es de estilo transatlántico moderno, blanco paquete, con todas las luces encendidas, y una cornisa con aire de visera para no ver el resto del edificio..."

En *Caprichos*, libro de 1956, conjuga lo imaginario con un inteligente absurdo, pasando, no obstante, por momentos donde lo real adquiere el carácter de llamado de atención, de grito en el desierto. En el capítulo *Disparates* destacamos uno de gran belleza y nostalgia, un breve y esencial tratado acerca del significado del patrimonio cultural:

"El Arco Viejo. No daban importancia al arco viejo que había en la entrada del pueblo. Estorbaba al pasar y había automóviles de línea que tenían que encintar el pueblo, porque no cabían entre los corvejones del arco.
El alcalde, un día, asesorado por todos los concejales, decidió apeaar el arco y venderlo a un extraño comisionista de arcos que quería adquirirlo.
-¡Ni que hubiese que enhebrar la villa como un hilo en la aguja! –fue la frase lapidaria y final del alcalde.
Las piedras numeradas, salieron para un museo de Nueva York, y el pueblo respiró como si le hubieran quitado una coyunda de encima.
Pero se comenzó a notar un fenómeno extraño. La villa parecía haber perdido su nombre, ya nadie la citaba, no tenía autoridad, el puente prometido saltó como una rana a otro río lejano, los automóviles particulares no pasaban por él, como si no hubiese ningún aliciente para ellos al no encararse con el arco.
Un arco que no cerraba nada era el que contenía el alma del pueblo, como su broche, como su puerta, como su señal para la buena suerte. Y el pueblo sin arco es hoy un villorio irremediable, rasero, tirado por tierra, evaporado en el paisaje".

En "*Páginas de Columba*", revista del gran dibujante Ramón Columba, Ramón dejó artículos memorables, como *Cosecha de Obeliscos* (1938), donde intuyó lo que ocurriría muchos años después:

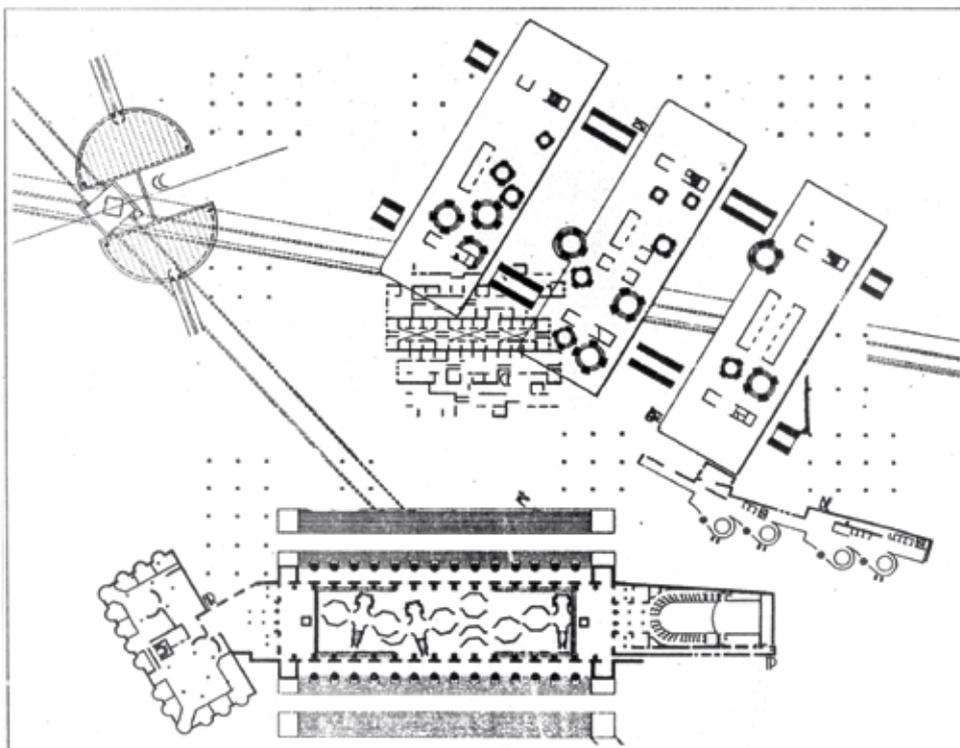
"...Estudiando el obelisco, hijo de la pirámide de la Plaza de Mayo –los hijos salen mucho más altos que las madres- he

pensado que quizás le falta tener una verja en su dintorno, pues esa verja lo convertiría en más conmemorativo y no lo dejaría tan solitario saliendo tan directamente del pavimento..."

En la misma revista encontramos un texto, seguramente muy al gusto de Mario Sabugo (quien realizó hace algunos años, junto a Carlos Hilger, una versión en planta de la Fábrica de tangos, bello escrito de Ramón):

"Adornos de jardín. Se comprende mejor ante estos adornos de jardín, el alma inefable, campestre y ajardinada de Buenos Aires.

Donde vayan estos gnomos de larga barba blanca y fumando en pipa, harán el lugar feliz. Muchas veces, al pasar ante las verjas de los jardines ya formados, he visto a esos gnomos entre las flores, sentados en el verde, dando un encanto mágico y sobrenatural al jardín sin lo que hubiera resultado insulso..."



Planta de La Fábrica de Tangos de los arquitectos Hilger y Sabugo.

Versión en planta de la Fábrica de Tangos, según Hilger y Sabugo

Finalizamos recordando que a principio de 1960 el poeta chileno Pablo Neruda, solicitó desde Brasil el Premio Nobel de Literatura para Gómez de la Serna, y dijo: "...la gran figura del surrealismo, entre todos los países, ha sido Ramón. Es verdad que sobrepasa a tal escuela, porque es anterior y posterior, y porque su tamaño caudaloso no cabe aún en una escuela de tantos pisos".

Ramón vestía un traje gris, camisa blanca y moño con pintitas; por momentos parecía mimetizarse con su estampario, tal vez era lo que necesitaba para volver a su torreón madrileño de la calle de Velázquez. Dejó su mágica impronta madrileña en Buenos Aires. Hoy Ramón descansa en Madrid, en el Cementerio Sacramental de San Justo, en el Panteón de los Ilustres, junto a Mariano José de Larra.

El estampario ya no está en la casa de la calle Victoria o Hipólito Yrigoyen. Hace varios años fue comprado por una universidad de los Estados Unidos.

La Casa de Rogelio Yrurtia: una historia para armar

Arq. Luis Eduardo Tosoni

Especialista en Historia y Crítica. (FADU, UBA)

1. Introducción

Entre la extensa producción de viviendas del siglo XX hay un grupo que la historiografía arquitectónica ha estudiado más detenidamente por la particular relación establecida entre el comitente y el proyectista. Basta pensar en algunos ejemplos como los de la señora Schröeder y Gerrit Rietveld, para la casa en Utrecht, o el del señor Kaufmann y Frank Lloyd Wright para la casa en Pensilvania, más conocida como la “casa de la cascada”, para entender la dimensión de ese vínculo.

En “nuestra” producción se destacan dos casos: el de Ricardo Rojas y Ángel Guido para la actual Casa - Museo sobre la calle Charcas¹⁰¹ y la de Victoria Ocampo y Alejandro Bustillo para la vivienda de la escritora en Barrio Parque, la primera casa *moderna* de la Argentina¹⁰².

Sobre esas obras existe suficiente documentación para “entender” la relación comitente – profesional que dio origen al proyecto y, sobre todo, para establecer el grado de influencia de uno sobre el otro¹⁰³.

La investigación de la historia del proyecto y construcción de la casa que presentamos en este texto plantea también la relación entre un artista consagrado, el escultor Rogelio Yrurtia, y un profesional poco conocido, el arquitecto Karl A. Schmitt. Sabemos que Schmitt se formó en Alemania y revalidó su título en la Argentina a principios del siglo XX¹⁰⁴. Contamos también con algunas de sus obras publicadas en la Revista de Arquitectura y en algunas otras publicaciones que dan cuenta de un profesional formado, muy probablemente, en el ámbito de la enseñanza politécnica alemana a fines del siglo XIX y que en nuestro país asumió una amplia gama de encargos profesionales que van desde el proyecto y equipamiento técnico de la ampliación de un hospital hasta el proyecto de viviendas unifamiliares en el barrio de Belgrano¹⁰⁵. En particular, sobre la Casa de Yrurtia, existen muy pocos datos precisos sobre la datación de la obra y su proceso proyectual¹⁰⁶. A partir de un intenso trabajo en el Archivo de la Casa – Museo queremos precisar algunos datos que, entendemos, conforman un aporte para aclarar el proceso que llevó a la construcción de la obra.

101. Cfr. GUTMAN, Margarita. “Casa de Ricardo Rojas o la construcción de un paradigma” en revista DANA 21. Resistencia: UNNE, 1986, p. 47 – 60.

102. Cfr. KATZENSTEIN, Ernesto. “Un fénix poco frecuente” en revista Casas 25. Buenos Aires: CP67, 1989, p. 21 – 23; LIERNUR, Jorge Francisco y PSICHEPIURCA, Pablo. “Precisiones sobre los proyectos de Le Corbusier en la Argentina 1929 / 1949” en SUMMA 257 – 258. Buenos Aires: SUMMA, 1989, p. 40 – 48; GUTIÉRREZ, Ramón (editor). Le Corbusier en el Río de la Plata, 1929. Buenos Aires: CEDODAL. 2009.

103. El texto de Katzenstein por ejemplo cita notas de la Autobiografía de Victoria Ocampo y documentos del Archivo Bustillo que dan cuenta de ese “proceso”.

104. Los datos por el momento provienen de sus propios familiares en la Argentina, entre quienes se cuenta su hija Carmen Schmitt de Cramer. Revisamos también publicaciones sobre arquitectos alemanes en la Argentina como los textos de DE PAULA, Alberto; GUTIÉRREZ, Ramón; VIÑUALES, Graciela. Influencia alemana en la arquitectura argentina. Resistencia: talleres gráficos nordeste impresora, 1981 y NOVOA, Graciela. 1996. “Los alemanes: realizaciones, asimilaciones, aportes” en BRAUN, Clara y CACCIATORE, Julio (coord), Arquitectos europeos y Buenos Aires, 1860 / 1940. Buenos Aires: Fundación TIAU, 1996, p. 71 – 81. En estas publicaciones el arquitecto Carlos Augusto Schmitt no aparece mencionado. En el texto de Graciela Novoa se mencionan los arquitectos alemanes que participaron en la construcción del Hospital Alemán de Buenos Aires, Ernesto Bunge y Fernando Moog, pero sin considerar el pabellón proyectado por Carlos Schmitt a principios de los años treinta sobre las esquinas de Ecuador y Beruti que mencionamos en este texto. Sólo aparece una reseña de sus obras en RADOVANOVIC, Elisa (coord.). “Diccionario biográfico de arquitectos, ingenieros y empresas de la construcción” en AAVV. Alemanes en la arquitectura rioplatense. Buenos Aires: CEDODAL, 2005, p. 189.

105. Nos referimos a la publicación de sus obras en distintos medios como es el caso de la Casa de Yrurtia en El Arquitecto, 34 de mayo de 1923; Dos hoteles privados en Belgrano en Revista de Arquitectura 44 de agosto de 1924; el Edificio de Renta en la Avenida Roque Sáenz Peña 752 en Revista de Arquitectura 133 de enero de 1932; la Bóveda en el Cementerio Alemán de la familia Dätwiler y Lyman en Revista de Arquitectura 136 de abril de 1932; el Nuevo Pabellón del Hospital Alemán en Revista de Arquitectura 137 de mayo de 1932 y la Escuela Alemana publicada por el libro de obras de la empresa GEOPE.

106. Cfr. GUTIÉRREZ, Ramón; GUTMAN, Margarita; PEREZ ESCOLANO, Víctor. El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra. Sevilla: Junta de Andalucía, 1995, p. 54. En el epígrafe de la foto de la Casa de Yrurtia aparece el año 1921 precedido de la letra “c” (circa).



Fotos de la casa de Yrurtia publicada en Revista El Arquitecto 34, 1923.

2. “Arqueología” del proyecto

En 1919 Rogelio Yrurtia, quien vivía en el barrio de Belgrano, compró el predio ubicado en la esquina de las calles Blanco Encalada y O'Higgins, allí ya había una vivienda que luego pasaría a formar parte de su nueva casa – taller, cuyo proyecto encargó al arquitecto Karl A. Schmitt.

La revisión de los documentos de archivo nos permite conocer un primer vínculo contractual entre ellos a principios de julio de 1920, con un recibo de honorarios por trabajos realizados bajo la dirección de Schmitt muy probablemente en la casa preexistente¹⁰⁷. Pero el documento con el cual podemos establecer el inicio del nuevo proyecto, y a su vez empezar a entender la participación de cada uno de ellos en la futura obra, es la carta que dirige Schmitt a Yrurtia, fechada el 30 de agosto de 1920, donde el arquitecto expresa “[...] No pudiendo llevar todos los dibujos y demás documentos a su casa para cuestionar varios puntos antes de terminar mi trabajo tengo que pedirle a gran pesar mío quiera molestarse a pasar por mi estudio mañana (martes) a la tarde y eso si es posible a las 15 porque según mi modo de ver la sesión será un poquito larga¹⁰⁸ [...]”. En una carta que envía Schmitt al día siguiente, esto es, el 31 de agosto, el arquitecto insiste en que Yrurtia pase por su estudio “[...] para poder terminar los planos [...]”¹⁰⁹

107. Archivo Casa Museo Rogelio Yrurtia (de ahora en adelante ACMRY), carpeta MM 1921, folio MM 58.

108. ACMRY, carpeta MM 1921, folio MM 59.

109. Idem anterior, folio MM 57

Resaltamos las frases “cuestionar varios puntos” y “para poder terminar los planos” porque a nuestro entender, y esto a modo de hipótesis, estos documentos señalan un primer momento del “grado de participación” de Yrurtia en la definición del proyecto para su vivienda, que él entendía como un lugar donde sólo una pequeña parte de su superficie iba a ser destinada a “casa habitación” y en donde, en cambio, la mayor superficie “[...] será destinada para reunir y exponer convenientemente, los trabajos de escultura que incorporo al acervo artístico nacional y que son el fruto de veinte años de lucha, de investigación y de ensueño. Con ellas pienso formar una galería que patentice el desarrollo progresivo de mi obra, galería que, desde luego, estará abierta a los artistas y al público en general y que es nuestro designio, el de mi esposa y el mío, legar a esa Municipalidad, siempre que la suerte no nos sea muy adversa. [...]”¹¹⁰

De la comparación entre el plano de la vivienda preexistente y la reforma de Schmitt se puede ver que el nuevo proyecto siguió las líneas generales de la casa preexistente, una vivienda en forma de “U” con las habitaciones que rodeaban un patio muy probablemente de línea “italianizante”, a juzgar por las cornisas que aparecen en el corte del plano de la documentación de obra, a la que se agregaron dos sótanos, dos torres con techos de teja inclinados, una nueva cocina y baños, y en una segunda etapa, el “salón de exposición” además de cambiar el “estilo” adoptando una línea “[...] concebida dentro del más genuino estilo castellano [...]”¹¹¹. Yrurtia había adherido al ideario artístico del Grupo Nexus, formado en 1907 por los artistas plásticos Fernando Fader, Pío Collivadino y Carlos Ripamonte, con la idea de sentar las bases de un “arte nacional” que tuviera sus referentes en el paisaje y en las tradiciones del país. Entendemos, y esto refuerza nuestra hipótesis, que Yrurtia “definió” el estilo que se inscribe dentro de un movimiento más amplio, el Neocolonial, que en su expresión arquitectónica buscaba elaborar un discurso proyectual que expresara la idea de “lo nacional” en sintonía con el ideario de escritores como Ricardo Rojas o Manuel Gálvez y con los textos teóricos y las obras de arquitectos como Ángel Guido y Martín Noel¹¹², por sólo nombrar los más destacados.

La normativa vigente preveía la solución ochavada; Yrurtia escribe una carta al Intendente Municipal, José Luis Cantilo, pidiendo la excepción correspondiente “[...] Ahora bien, para llevar a cabo tal proyecto (se refiere a la ampliación de la nueva casa) la particular distribución del edificio así como los escasos recursos con que cuento, me obligan a solucionarlo levantando un muro sobre la línea municipal de la calle O’Higgins – conforme se indica en los planos adjuntos – a menor distancia de la establecida en la ordenanza pertinente. De imponérseme, en tal trance, la ochava de la esquina, no solamente quedaría trunca una de las galerías ideada sino que también sufriría el desarrollo arquitectónico de la fachada [...]”¹¹³. Otra vez es Yrurtia quien está detrás de este tema en forma personal, donde también entendemos que la ochava desvirtuaba, además, los modelos “hispanicos” de referencia.

El proceso de confección de planos termina el 3 de septiembre de 1920, cuando Schmitt le envía una carta a Yrurtia anunciándole “[...] los planos encargados están listos. Hoy los entrego junto con la planilla de carpintería para sacar copias en azul. El pliego de condiciones voy a hacer escribir en limpio (un original, tres copias). [...]”¹¹⁴. Cinco días después Yrurtia recibe el primer presupuesto de la firma Cannata y Cia. que distingue los distintos rubros de la obra: una “casa taller” con techo de tejas de tipo español; una casa – habitación también con techo de tejas y galería y la existencia de una “construcción previa” que, como ya anotamos, iba a ser en gran parte incorporada al nuevo proyecto¹¹⁵. Recién el 1° de febrero de 1921 se firma el “contrato y pliego de condiciones generales para la refacción y ampliación de la casa del señor Rogelio Yrurtia de la calle O’Higgins 2390”¹¹⁶ que establece un plazo de ciento veinte días hábiles para la finalización de la obra. Unos días después el escultor y el arquitecto firman un convenio donde se establece que el cálculo de honorarios se hará “[...] sobre el costo total y definitivo de la obra y sobre el importe de todo trabajo de decoración, chimeneas, muebles adherentes a los nuevos en una palabra

110. Idem anterior, folio MM 33. Este texto forma parte de una carta dirigida al Intendente Cantilo que luego retomaremos en otra parte de este texto.

111. Idem anterior. El Archivo del Museo cuenta con copias de planos de la casa original y de las reformas hechas por Schmitt.

112. Sobre el Neocolonial hemos consultado los siguientes textos: Liernur, Jorge Francisco. “Neocolonial” en Diccionario de Arquitectura en la Argentina. Buenos Aires: Clarín, 2004, p. 182 – 189 y del mismo autor “Mestizaje, criollismo, estilo propio, estilo americano, estilo neocolonial. Lecturas modernas de la Arquitectura en América Latina durante el dominio español” en Trazas de futuro. Episodios de la cultura arquitectónica de la modernidad en América Latina. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2008, p. 91 – 126; Telesca, Ana María; Malosetti Costa, Laura; Siracusano, Gabriela. 1999. “Impacto de la “moderna” historiografía europea en la construcción de los primeros relatos de la historia del arte argentino” en (In)Disciplinas, Coloquio Internacional de Historia del Arte. México: UNAM, 1999, p. 395 – 425.

113. ACMRY, carpeta MM 1921 folio MM 33.

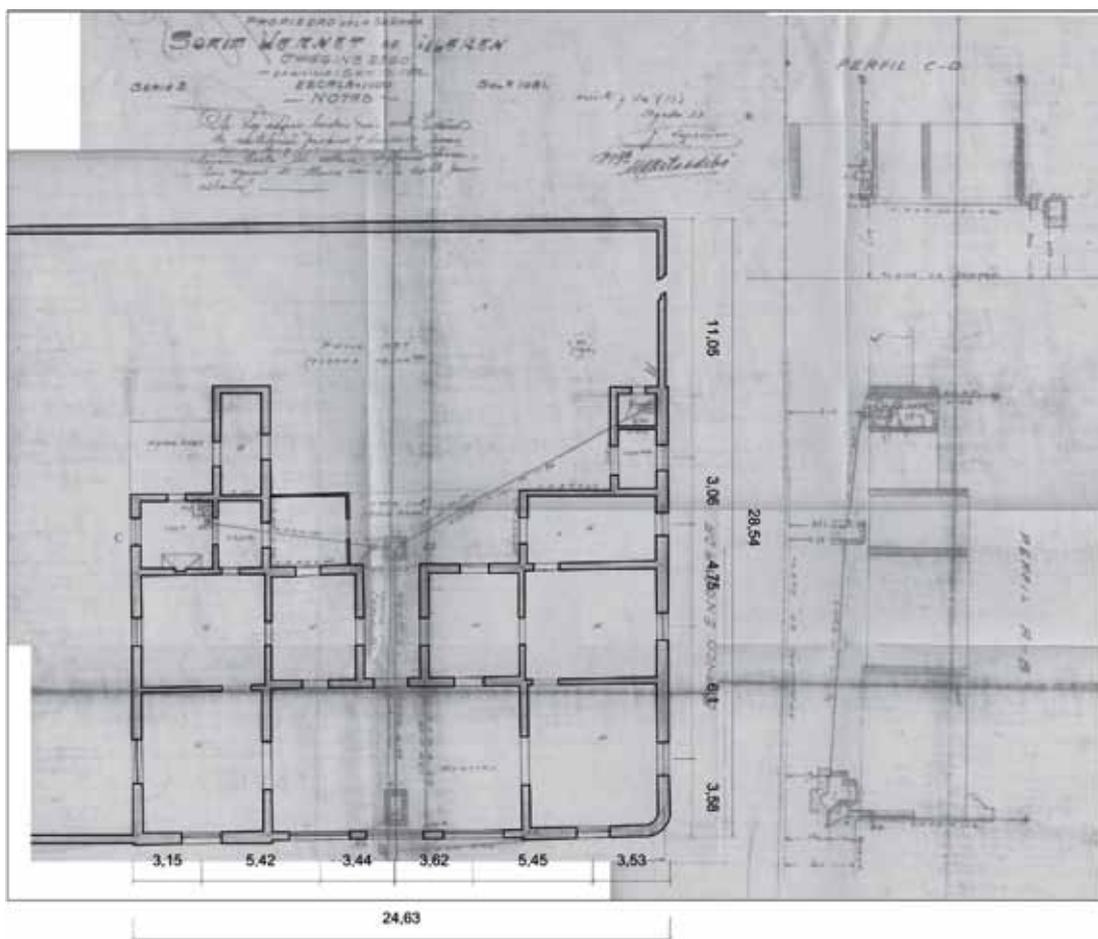
114. Idem anterior, folio MM 70.

115. Idem anterior, folio MM 1

116. Idem anterior, folio MM 16

*todo aquello que constituye la completa terminación de la obra en todas sus partes y requisitos [...]*¹¹⁷.

La obra comienza después de la firma de los contratos y convenios mencionados; en el archivo se encuentran recibos de pagos a los constructores de los primeros días del mes de abril de 1921¹¹⁸ pero muy probablemente Yrurtia, quien ya había manifestado su voluntad de hacer de su casa un lugar para la exposición de sus trabajos, decide hacer un Salón de Exposición que se transformaría en el ambiente principal de la vivienda en coincidencia con el ingreso sobre la calle O' Higgins. El mismo Yrurtia firma con la empresa Cannata y Cia. un presupuesto para el Salón de Exposición el 12 de abril de 1921, donde se establece que tendrá un techo de azotea con tirantes del n° 16 pintados con tierra romana, con bovedillas dobles cubiertas con baldosas francesas, piso de mosaicos blanco y negro, buzón de zinc, escaleras de mármol, seis ventanas de madera, seis rejas de hierro y una puerta de madera, descripción que coincide con la del actual salón principal del museo apenas atravesado el ingreso principal¹¹⁹. El contrato para esta obra, que se hace con planos de Schmitt, se firma un año después, en febrero de 1922, entre el constructor Pedro Rossi y el escultor¹²⁰.



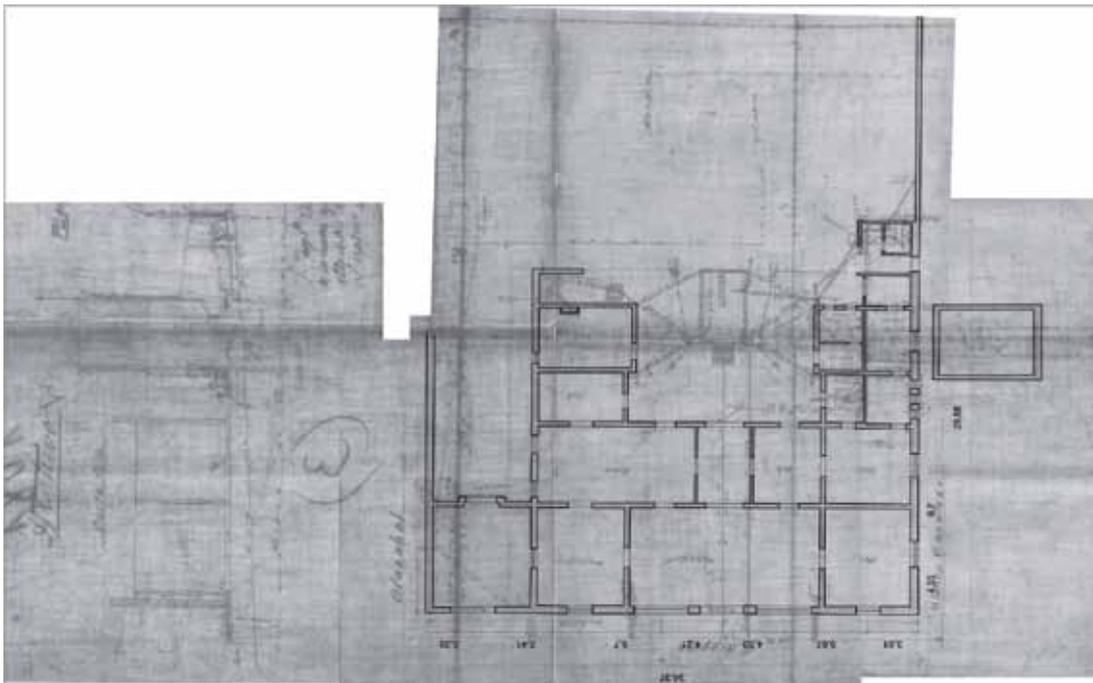
Planos de la vivienda preexistente (arriba) y del proyecto de Karl Schmitt de 1921 (página siguiente). Archivo Museo Casa de Yrurtia.

117. Idem anterior, folio MM 19

118. Idem anterior, folio MM 24 / 25

119. Idem anterior, folio MM 26

120. ACMRY, carpeta MM 1922 – 1924, folio MM 167. En la fachada de la Casa figura el nombre de Pedro Rossi como constructor de la obra



3. Consideraciones finales

La consideración de dos documentos más del archivo de la Casa – Museo, entendemos, nos permiten concluir estas consideraciones y confirmar nuestra hipótesis inicial acerca de la influencia determinante de Yrurtia en la confección de los planos y en la resolución de los más mínimos detalles de su casa – taller.

El primero es una carta enviada por Schmitt a Yrurtia, donde el arquitecto tranquiliza al escultor comentándole que las gestiones para conseguir la excepción que permita evitar la construcción de la ochava en la esquina de Blanco Encalada y O' Higgins está en trámite. “[...] Recién hoy recibí su grata del 22 del corriente y me apresuro a comunicarle de lo que había hasta hoy de la famosa ochava. El lunes Cánata me entregó los planos con el fin de modificarlos respecto a la ochava [...] Me fui entonces directamente a visitar al señor Botta para hablarle sobre el punto crítico [...] exigió que se entregue una solicitud dando todas las informaciones y explicaciones que pide el caso, porque ellos como me decía, tampoco están encima de los reglamentos o son autócratas para dar órdenes en contra del reglamento y cree que a base de esta solicitud se va a dar el permiso. Redacté entonces la solicitud dando todas las razones que se pueden encontrar para demostrar que la no ejecución de la ochava no ofenderá en nada el interés común, etc. Espero con seguridad que van a tomar en consideración todos los puntos indicados y aprobarlos favorablemente [...]”. Sin dudas esta carta responde a la insistencia de Yrurtia para conseguir este beneficio; carta que, además, iba a ser reforzada con la que el escultor dirige al intendente Cantilo en junio del mismo año y que ya fuera mencionada en este estudio¹²¹.

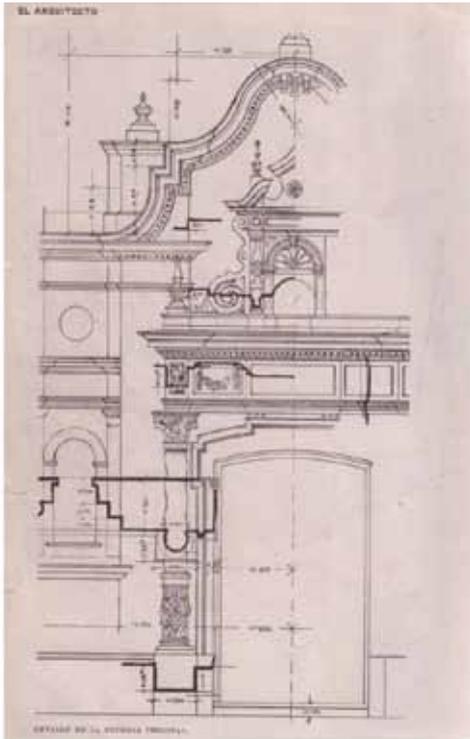
En el segundo documento, un croquis para el guardarropas de la casa, Schmitt anota “[...] Sírvase comunicarme si su nota al pie de mi croquis entregado para el guardarropas y que dice “aceptado según mi croquis” se refiere a las medidas indicadas por Ud. con una altura total de 2,20 m y con 1,00 m de luz, pues en el mío resultan 2,40 m de altura total ó otra cosa [...]”¹²². El “mi” subrayado tiene que ver con la anotación que hace Yrurtia sobre el dibujo de Schmitt con su propio criterio para el diseño del guardarropas, por lo que el arquitecto le pide una “aclaración”.

Como lo haría Victoria Ocampo con el arquitecto Bustillo apenas unos años después, Rogelio Yrurtia buscó y encontró en Karl Schmitt un profesional calificado que hiciera lo que él tenía “en su cabeza”¹²³. La revisión de los documentos de archivo por un lado y la comparación de esta obra con el resto de los proyectos de Schmitt en la ciudad confirman el papel protagónico del escultor en el proyecto definitivo; una obra que Yrurtia pensó desde un principio para guardar su obra y el recuerdo de su intensa vida de artista.

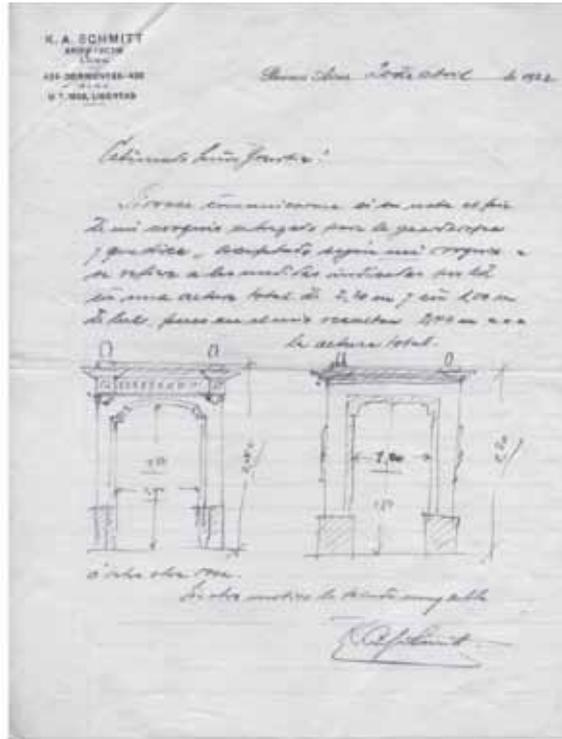
121. ACMRY, carpeta MM 1921, folio MM 16. En el caso de la carta de Yrurtia al intendente Cantilo, ver nota 14

122. ACMRY, carpeta MM 1924 – 1933, folio MM 286

123. Cfr. KATZENSTEIN, Ernesto. “Un fénix poco frecuente”, op. cit.



Dibujo casa de Yrurtia publicada en Revista El Arquitecto 34, 1923.



Croquis del guardarropas de la casa de Yrurtia. Carpeta MM 1924 – 1933. Archivo Museo Casa de Yrurtia.

Agradecimiento

El autor agradece la inestimable colaboración de las museólogas Cecilia Oviedo Bustos y Constanza Varela del Museo Yrurtia en la investigación de archivo. Los planos de la casa fueron redibujados en autocad sobre copias de los originales por el señor Matías Ruiz Díaz, a quien también se agradece su colaboración.

