



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

UNIVERSIDAD DE BELGRANO

Documentos de Trabajo

Departamento de Investigación
Grupo de Investigaciones en Arquitecturas
Hispánicas FAU/UB
Proyecto de Investigación 2004-2005 GIAH
Ecos del modernismo catalán en el Río de la Plata

Nº 151 **Director GIAH:** Martínez Nespral, Fernando
Coordinadora de proyectos GIAH: Méndez, Patricia.
Equipo de Investigación: Barcina, Florencia; Betti,
Rosario; Kornecki, Sylvia; Procupet, Viviana;
Spinetto, Horacio

Departamento de Investigaciones

Septiembre 2006

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>

Martínez Nespral, Fernando; Méndez, Patricia; Barcina, Florencia; Betti, Rosario; Kornecki, Sylvia; Procupet, Viviana; Spinetto, Horacio (2006).

Ecos del modernismo catalán en el Río de la Plata.

Documento de Trabajo N° 151, Universidad de Belgrano.

Disponible en la red: http://www.ub.edu.ar/investigaciones/dt_nuevos/151_nespral.pdf

Índice

Introducción	5
Prólogo	
Prof. Luis Gueilburt	7
Arquitectura y Sociedad. Texto y contexto	
Prof. Arq. Rosario Betti	9
El Modernismo y las instituciones de la colectividad española en la Argentina	
Arq. Florencia Barcina	17
Principales protagonistas del Modernismo Catalán en Buenos Aires y Rosario	
Arq. Sylvia Kornecki	25
Santiago Rusiñol, una presencia modernista en las fiestas del centenario	
Arq. Horacio J. Spinetto	32
Entusiasmos modernistas en la arquitectura rioplatense	
Prof. Arq. Patricia Méndez	43
Ecos contemporáneos del Modernismo Catalán en la arquitectura del Río de la Plata	
Prof. Arq. Fernando Martínez Nespral	47
Bibliografía empleada y complementaria para el estudio del modernismo catalán en el Río de la Plata	51

Introducción

En el marco del Convenio entre la UNIVERSIDAD DE BELGRANO y el TALLER GAUDÍ de L'ESCOLA POLITÈCNICA SUPERIOR D'EDIFICACIÓ DE BARCELONA, de la UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE CATALUNYA se ha constituido en la FAU/UB el Grupo de Investigación en Arquitecturas Hispánicas (GIAH) integrado por profesores, graduados y alumnos de diversas carreras afines al tema con el objeto de desarrollar trabajos que de manera interdisciplinaria aborden la temática propuesta.

En este sentido y como primer proyecto del grupo se plantea el presente, destinado al reconocimiento de las influencias del modernismo catalán en la arquitectura del Río de la Plata, su impacto en la sociedad receptora y las resonancias posteriores.

Los diferentes trabajos monográficos que conforman este volumen fueron desarrollados por los integrantes del grupo a partir de una serie de temáticas que se establecieron como prioritarias.

Quiero agradecer a todos los autores su participación e interés en este proyecto y muy especialmente a la Arq. Mónica Fernández, decana de la FAU-UB que nos apoyó y estimuló nuestros trabajos desde siempre.

Por último mi agradecimiento también para el Prof. Luis Gueilburt Director del Taller Gaudí de la EPSEB-UPC y el Ingeniero Oscar Andrés, Profesor Plenario de la Universidad y especialista de renombre internacional en temas gaudinianos sin cuyos constantes aportes esta empresa hubiera sido imposible.

Prof. Arq. Fernando Martínez Nespral
Director GIAH/FAU/UB

Prólogo:

Recorriendo las calles de Buenos Aires, con fruición como lo haría un turista o un paseante sin distinción de barrios, observando su arquitectura y su urbanismo, pienso y hago una reflexión acerca de lo que ha sido y lo que ha ocurrido en esta ciudad durante los años 1910 al 1930, época fundamental para entender el presente.

La gente que llegó y trabajó durante esos 20 años en esta ciudad encontró una ciudad desproporcionadamente grande, inconmensurable, enorme y sin límites, que sin embargo había heredado las líneas, las pinceladas de color y los planos del modernismo europeo pero «pasado por agua».

Las ideas en esa época se movían en barco, lentamente al igual que todo el resto de la información. Con los materiales nativos y las nuevas proporciones tomaban diferentes formas y con algunas variaciones se adaptaron a las nuevas dimensiones, grandes espacios y una libertad de acción espléndida, que no habían tenido a veces los conceptos originales a pesar de que lo habían buscado.

Cada edificio, cada casa que se construía traía un sueño aparejado, cada fachada que se dibujaba parecía copiada de otra fachada europea original, italiana, catalana o francesa pero muy a pesar del deseo del arquitecto o del artesano, la forma que adoptaron los nuevos diseños crearon un nuevo estilo, parecería que las ideas se llevaban y con el paso de las olas marinas se iba transformando, las ideas iban perdiéndose en la memoria y las formas se suavizaron y adoptaron otro contenido, si pudiésemos preguntar a sus autores seguramente nos dirían que siguieron los cánones impuestos por el estilo al pie de la letra, pero la letra se había desdibujado y el estilo era otro.

Gracias a esto nos encontramos con ese nuevo modernismo, con ese nuevo Art. Nouveau, que definirá a Buenos Aires en esas décadas y que dejará su impronta.

Los largos viajes imponían ese ritmo de cambio gracias al cual podemos disfrutar aun hoy de esa nueva arquitectura.

Las influencias que traían y llevaban los viajeros fueron mestizándose lentamente en los barcos que los transportaban, ida y vuelta de unas culturas que nunca se hubiesen querido mezclar en la Europa natal y que sin embargo en ese nuevo continente sin prejuicios y sin preconceptos, el floréale, se mestizó con el art nouveau y este a su vez con el modernismo, el liberty, e incluso con el art deco, en América todo fue posible.

Gracias a este fenómeno de mestizaje arquitectónico hoy podemos oír el eco de esa cultura en Buenos Aires.

Entre las obras que creo que es inevitable hacer mención para poder empezar a realizar un catálogo imprescindible, evidentemente encontramos las mejores obras de Julián García Núñez, Cayetano Buigas i Monrava y Francisco Roca i Simó entre mas españoles que dejarían su huella entre otros arquitectos y constructores importantes.

Pero es evidente que cualquier catálogo se quedaría muy corto si no se incorporan aparte de los grandes nombres los eternos anónimos, fundamentales para poder entender el patrimonio y asimilar su contenido.

Los ejemplos de una arquitectura exportada a través del océano nos deparan muchas sorpresas, ejemplo es el primer molino harinero de Buenos Aires que se llamó «Molino a Vapor de Lorea», y que se transformó en la «Antigua Confitería del Molino» universalmente conocida. Este edificio que se empezó a construir allá por el 1914 y es un ejemplo relevante de la arquitectura de este estilo «art nouveau o floreale» del que hablamos.

Mientras en Europa azotaba el fantasma de la Primera Guerra Mundial, se inauguraba este maravilloso edificio en 1917. Para su construcción se llevaron a Buenos Aires algunos materiales desde Italia, puertas, ventanas, tiradores de bronce, cerámicas, cristalería y vidrieras aparte de las piezas de gran valor artístico que se fabricaron por los artesanos argentinos con materiales nobles como los mármoles de Córdoba y San Luis.

Hoy día este edificio se encuentra en un grave estado de deterioro y su rehabilitación sería fundamental para que pase a las futuras generaciones y produzca la misma admiración que produjo en aquellos años 20.

De estos ejemplos creados con un lenguaje autóctono desarrollado a imagen y semejanza de su origen, encontramos una gran cantidad que requerirá catalogar y proteger en profundidad.

El modernismo, estilo artístico que en su nacimiento motivó las risas de mucha gente que lo llamaron el estilo fideo por sus líneas zigzagueantes o el *Coup de Fouet*, golpe de látigo por el mismo motivo se llenaron revistas con caricaturas sobre las construcciones de las obras de Antoni Gaudí, el primer arquitecto que realizó una obra de *art nouveau*, y que a pesar de las risas y las bromas se impuso, se convirtió en moda y además triunfó.

Para que el trabajo de equipo que se realizó en esos años no pierda su valor y conserve su esencia es necesario hacer que este patrimonio este puesto al día, conservado y documentado fielmente, es por este motivo que el trabajo propuesto por la Universidad Belgrano es imprescindible para esta actualización.

A partir de la firma de un convenio de colaboración entre la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, de la Universidad de Belgrano de Buenos Aires y el Taller Gaudí de l'Escola Politècnica Superior d'Edificació de Barcelona, de la Universitat Politècnica de Catalunya varios estudiosos argentinos han comenzado esta investigación que creo que ayudara a esta revitalización y a que este patrimonio salga del olvido en que cayó.

El trabajo que aquí presentamos es fruto de ese esfuerzo conjunto que como en la época en que se construyó la arquitectura modernista porteña aunó las fuerzas y consiguió el resultado que hoy hacemos destacar.

Hablar de esos edificios y valorar cada uno de los detalles constructivos, desde sus estructuras, la ubicación, el uso, y todo lo que podamos decir de cada uno de ellos nos permitirá entenderlos y con ese conocimiento entenderemos mejor nuestras ciudades y a partir de allí nos conoceremos mejor nosotros mismos como parte de la sociedad y el tiempo que nos ha tocado vivir y en el que nos toca actuar

Luis Gueilburt

Escultor

Director Académico del Taller Gaudí

Escola Politècnica Superior d'Edificació de Barcelona

Universitat Politècnica Catalunya

Arquitectura y sociedad: texto y contexto

Rosario Betti - GIAH. FAU-UB

1. Introducción

Todo proyecto de arquitectura, todo edificio que se construye refiere, en mayor o menor medida y de manera más o menos consciente, según los casos, a las condiciones, valores, obsesiones, imaginarios, gustos, del momento histórico en el que se realiza. Es que **la arquitectura es un producto cultural** y, como tal, se nutre de aquello que la rodea -tenga esta existencia física real o virtual- a la vez que define lugares y colabora en la formación de hábitos y expectativas sociales. Es por ello que, para realizar una evaluación de un objeto arquitectónico o de una tendencia arquitectónica que trascienda su circunstancia específica, resulta necesario considerar ciertas cuestiones propias del contexto en el cual se inscribe.

Éste es uno de los objetivos del presente trabajo. Enfrentados a analizar el impacto y las resonancias del modernismo catalán en el Río de la Plata debimos conocer, primero, cuáles eran las condiciones locales, tanto histórico culturales -la sociedad- como físicas -la ciudad y su arquitectura- que definían el contexto en cuestión para, recién luego, evaluar los posibles alcances de este proceso de transculturación así como las implicancias de cada propuesta arquitectónica singular.

A los efectos de acotar el tema me he concentrado en estudiar un lapso determinado **-1880/1916-** y un lugar específico **-la ciudad de Buenos Aires-**. Históricamente se denomina a este período como del «**Régimen Conservador**», aun cuando aquellos personajes involucrados en la conducción del país pretendieran exactamente lo contrario: construir un país nuevo. El carácter que asumen las fechas, por otro lado, resulta tan sólo indicativo; tiene como objetivo fijar un marco temporal que debe ser entendido, siempre, en términos elásticos. **1880** representa un tiempo de inflexión en el *status* y la historia de la ciudad: es en esta fecha que Buenos Aires se convierte en **ciudad capital** de la República Argentina, esto es, en ciudad cabeza del Estado Nacional. Poco importa aquí si, como plantea Glusberg, durante la primavera de 1880 no se federalizó Buenos Aires sino se desfederalizó la Argentina, convirtiéndose en un país ermitaño y centralista. Lo cierto es que esta redefinición de su jerarquía política trajo aparejadas, por lo menos, dos cuestiones: por un lado, una notable modificación de número y perfil de su población, por otro, una profunda transformación de sus requerimientos «protocolares». Ambas cuestiones afectaron necesariamente el devenir de la arquitectura en nuestra ciudad y no sólo en la cantidad y los programas o temáticas que se desarrollaron, también repercutieron en las propuestas lingüísticas que se centraron en **los cánones del eclecticismismo académico**. En cuanto a **1916**, representa el momento específico de un cambio sociopolítico significativo: es en este año que **el radicalismo** triunfa en las elecciones presidenciales; es cierto que esto no hubiera sido posible sin un instrumento legal sancionado en 1912 -la **Ley Sáenz Peña** de sufragio universal y obligatorio- pero es también cierto que el radicalismo fue el gran artífice de esta ley, por tanto, ambos hechos se encuentran íntimamente ligados. Lo que interesa destacar es que para esta época se inauguró formalmente una **nueva etapa** en nuestro país, y desde ya en nuestra ciudad capital, que redefinió las **estructuras sociales** (es el auge de la clase media) y, por lo mismo, renovó parámetros culturales y arquitectónicos. Por esta vía las **poéticas modernistas** encontraron «su lugar» en la sociedad porteña.

Por último, y aunque esto no va a ser desarrollado en este particular trabajo, cabe aclarar que la llegada de ideas e imágenes del modernismo catalán se inscribió en un proceso más vasto: aquel del impacto genérico de la cultura art nouveau en nuestro territorio. Como plantean Daniel Schávelzon y Héctor Karp, en el Río de la Plata se desarrolló una especie de «eclecticismismo art nouveau»; dicho en otros términos, es habitual encontrar en una misma obra una conjunción o un mestizaje más o menos libre, de acentos, gestualidades y detalles correspondientes a las distintas -y heterogéneas- tendencias del art nouveau.

2. Acerca del contexto histórico: Buenos Aires cosmopolita

1880 fue un año fundacional y, acorde a Félix Luna, lo fue por múltiples motivos: en principio, porque terminó la conquista del desierto y todo ese territorio quedó a disposición del «progreso». En segundo lugar, porque el frío artificial se instaló en la industria y el comercio y dio inicio a una política de exportaciones sumamente beneficiosa que permitió que, hacia la década del '20, la moneda argentina fuera una de las

fuertes del mundo. En tercer lugar, porque se logró, guiados por el general y presidente **Roca**, formalizar el Estado Nacional con sede propia -la ciudad de Buenos Aires- y con recursos suficientes para armar ciertas estructuras que se proyectarían sobre todo el país: colegios nacionales, juzgados federales, guarniciones del Ejército, bancos... Lo cierto es que el «clima» que se vivía en la Argentina y, en particular, en Buenos Aires durante el lapso 1880-1916 era, básicamente y aun con sus períodos de crisis, positivo y optimista.

Este sentimiento positivo, por otro lado, existía también en el resto de occidente, al menos hasta que la Primer Guerra Mundial lo pusiera definitivamente en crisis. Aquella idea de progreso universal indefinido, la aparente superación de los nacionalismos, las uniformizaciones de los regímenes económicos, la ausencia de grandes conflictos bélicos... habían dado lugar a un razonable entusiasmo colectivo; dicho en otros términos, se vivía la **belle époque**. Por ese entonces, Francia se consolidaba como país cabeza de Europa en lo económico y en lo cultural, el Imperio Alemán tendía a un régimen centralizado que buscaba fortalecerse, Estados Unidos empezaba a asomar y Gran Bretaña, con su flota, su estrategia comercial, su industria y su notable estabilidad institucional, se convertía en la potencia más importante del mundo.

En este lapso Argentina se convirtió en el país más adelantado de América del Sur y en el mejor ubicado dentro del circuito comercial internacional; era el primer exportador de cereales del mundo y el segundo exportador de carne congelada, después de Estados Unidos. Tenía la red ferroviaria más larga de América Latina y una de las más importantes del mundo, gozaba de estabilidad política e institucional y, por sobre toda otra variable, construía en lo social una clase media numerosa que tenía posibilidades de educar a sus hijos y progresar económicamente. En síntesis, un país hasta entonces periférico había logrado insertarse en el mundo.

Este proceso la convirtió en un lugar deseable por lo que, y en tanto que la política migratoria era abierta, Argentina se fue poblando rápidamente. En este lapso ingresaron al país 5.855.855 personas y salieron 2.653.019. El 44% fueron italianos, el 31% españoles, también ingresaron franceses, polacos, rusos... En cuanto a **Buenos Aires** en sí, entre 1887 (momento de la incorporación de los barrios de Belgrano y Flores) y 1914, la ciudad **triplicó su población**. Entre los que llegaron se encontraban, y esto merece ser resaltado, técnicos, albañiles, artesanos y hasta arquitectos que fueron aportando una manera de construir y concebir la arquitectura y el diseño que modificó estrategias y criterios estéticos.

Ahora bien, Buenos Aires capital reclamaba para sí un **cambio de carácter** y esto afectaba tanto a la organización urbana como a los protocolos sociales y los parámetros culturales de sus habitantes: la ciudad capital de un país nuevo, rico y pujante miraba a su propio futuro con esperanza y, en el proceso de transformarse, elegía la complicidad de una historia y una cultura que no le eran propias. La idea era que la **organización física de la ciudad**, esto es, su arquitectura, sus espacios públicos, su trazado, su infraestructura, resultara no sólo un marco de contención de la vida del hombre en sociedad sino, también, la manifestación o expresión de una *status* cultural deseado. **En esa búsqueda por construir una imagen sólida y refinada, Europa -en particular Francia y su cultura- devino modelo ideal**; es que París era considerada la «capital» del mundo moderno. No es casual que los arquitectos más reconocidos de este período -y esto podría hacerse extensivo a cualquier otra disciplina que garantizara «prestigio cultural»- hayan sido europeos radicados en Buenos Aires (Christophersen, Le Monnier, Dormal...) o argentinos formados en Europa, concededores de las tradiciones académicas (Buschiazzo, Bunge, Ayerza...), o, incluso, europeos que proyectaban «a distancia» (Sergent, Sortais...).

Como ejemplo de este contexto que se construía, valga la descripción realizada por Félix Luna:

«Las plazas abandonaron su desaliño de potrero y comenzaron a acicalarse, no se vendió más alimento (fritangas) ni se escuchó más el regateo. Había casi un empeño en **borrar las huellas del pasado colonial, desde la vestimenta hasta los modales y las comidas...** Interesaba lo 'moderno', lo que era nuevo y actual. Los edificios públicos heredados de la administración española resultaban víctimas de ese afán innovador...»

Lo cierto es que el principio del siglo XX encontraba a Buenos Aires en plena expansión de sus límites físicos, de su infraestructura urbana y de sus ambiciones socioculturales: la autoproclamada «París de Latinoamérica» contaba con sistema cloacal, agua corriente, alumbrado eléctrico (desde 1899), servicio telefónico (desde 1881), calles adoquinadas, asfaltadas y arboladas, trazados rectificadas y tranvías eléctricos. Ahora:

«Los tranvías resultaron una gran innovación que activaron el crecimiento de la ciudad. Cómodos y puntuales, sus vías unían estratégicamente los puntos más importantes de Bs. As. Los primeros, a caballo, circulaban a aprox. 10 Km. por hora ... **el costo del boleto era considerable, por lo cual no estaba destinado a ser un medio de transporte popular sino a paseo para gente con recursos.**».

Así, esta *nueva* ciudad tenía un destinatario casi excluyente: las **clases altas**, esto es, los miembros de la oligarquía agrícola-ganadera que vivían su **belle époque**. Pertenecer a esa elite obligaba a ciertos comportamientos sociales: los hombres frecuentaban sus clubes, donde discutían sobre política y negocios, jugaban al whist, al póquer, al bacará, practicaban algún deporte (preferentemente esgrima), cenaban; El Club del Progreso, el Círculo de Armas, el Jockey Club eran los lugares de mayor prestigio social. Las mujeres tenían una actividad pública más limitada: si bien los paseos por la calle Florida, las visitas a las grandes tiendas (le Bon Marché) y al Hipódromo de Palermo constituían salidas de «buen tono», sus «espacios públicos» principales eran sus respectivos hogares.

Hacia la época del **Centenario de la Revolución de Mayo**, y en función de las celebraciones previstas, Buenos Aires se ofreció como vidriera de la Argentina al mundo. No importaba que otras ciudades del país participaran de los festejos: Buenos Aires ocupaba el lugar protagónico, era el gran escenario de un acontecimiento público de carácter internacional y esto obligaba a renovar la «ambientación» urbana: mientras varias colectividades extranjeras -española, italiana, francesa, británica, alemana... - decidieron obsequiar obras para ser emplazadas en espacios públicos (el monumento a la Carta Magna y las cuatro regiones argentinas, obsequio de la comunidad española, la llamada Torre de los ingleses...) una comisión local se ocuparía de erigir estatuas de los próceres. La jerarquía y el impacto (positivo y negativo) de estas festividades se vieron reflejados en las publicaciones de la época, Caras y Caretas, La Nación... que les dedicaron números especiales. Según **Mayochi**,

«...Alfonso XIII, rey de España, dio su representación a su tía, la infanta Isabel de Borbón. Ésta, acompañada por una selecta comitiva, llegó el 18 de mayo al puerto de Bs. As. donde la recibieron el presidente José Figueroa Alcorta, el pueblo y **miles de inmigrantes españoles**. El 23, por vía ferroviaria, arribó la delegación de Chile, encabezada por el presidente Pedro Montt. ... Estados Unidos envió una formación de 4 cruceros ... muchos fueron los visitantes de prestigio que llegaron a Buenos Aires. El primero fue Vicente Blasco Ibáñez y después arribaron Geroges Clemenceau, **Santiago Rusiñol**, Anatole France, Adolfo Posada, Enrico Ferri y Guillermo Marconi...

Los actos centrales se iniciaron el 21 de mayo con una revista naval de la que participaron casi 50 buques, entre argentinos y extranjeros... al día siguiente hubo función de gala en el Colón... en el amanecer del 25, cientos de estudiantes se situaron junto al Río de la Plata para ver asomar el sol. Horas después, 30.000 escolares se reunieron en la Plaza de Mayo para cantar el Himno Nacional...»

Ese **espíritu festivo** del que, curiosamente, participaba España casi como invitado de honor, se vio contrarrestado por disturbios organizados por sectores sindicales que respondían al anarquismo o al socialismo. La amenaza de realizar una huelga general que impidiera las celebraciones fue neutralizada por la proclamación del estado de sitio.



La otra cara de esta sociedad la ofrecían los **inmigrantes** que habitaban en conventillos ubicados cerca del viejo casco histórico y en la zona sur de la ciudad. Los conventillos no eran considerados «arquitectura» por cuanto no figuraban entre los temas de la arquitectura académica. Se trataba de edificaciones realizadas con materiales precarios (maderas, chapas de zinc, elementos de descarte, mampostería) que contaban con uno o dos niveles y una sola puerta de acceso. En su interior, un sinnúmero de habitaciones se organizaba en torno a patios, algunos de los cuales resultaban tan estrechos que parecían, mas vale, corredores, al final de los cuales se encontraban retretes y piletones de uso común, generalmente en número exiguo. La cantidad de personas que vivían en cada habitación superaba lo deseable, provocando hacinamiento y hasta promiscuidad. Para 1910, la ciudad contaba con 3000 conventillos en los que habitaban, aproximadamente, 150.000 personas. El conventillo representaba para sus residentes, sin embargo, tan sólo un presente de sacrificio necesario para conquistar un futuro mejor, una circunstancia que se sabía superable.

Así, aun en las situaciones más desfavorables, el futuro se vislumbraba próspero y esto generaba confianza y entusiasmo. Buenos Aires se reconstruía a sí misma como ciudad capital acrecentando su jerarquía y, con ello, su superioridad respecto al resto de las ciudades argentinas y la arquitectura debía referir a ello.

3. Hacia la construcción de un relato urbano: la arquitectura del eclecticismo.

Se trataba, entonces, de construir una imagen nueva, una ciudad emblema de un país independiente y competitivo habitado por un pueblo progresista, de expresar un proyecto social y cultural, de construir un centro emisor de valores comprometidos con la cultura europea (pero no hispánica) en el ámbito americano. En ese sentido no había ingenuidad en los planteos arquitectónicos de la época, al contrario, había una voluntad explícita por convertir a Buenos Aires en una ciudad que representara tanto la nueva ubicación del país en el contexto mundial y su propio *status* en el contexto nacional, como el «buen gusto» y la cultura de sus habitantes.

La **arquitectura** se convertía, así, en vehículo de comunicación de significados que trascendían lo arquitectónico, en un **texto** que emitía mensajes múltiples para hipotéticos «lectores», fueran éstos locales, nacionales o internacionales. Así entendida, formaba e informaba el paisaje, educaba la mirada, ayudaba a construir la trama de las costumbres y retorzaba acerca de los modos de reunión; era tanto receptora como constructora de una voluntad colectiva. Por esta vía, cada edificio o espacio construido, cada grupo de edificios o fragmentos urbanos, se presentaba como un universo de sentido, como un texto desde el que se enunciaban opiniones o comentarios más o menos explícitos, conscientes o intuitivos, sobre el devenir cultural.

La tarea incluía varios aspectos y escalas de intervención que, además, actuaban de manera simultánea. Por un lado, y enfocando el problema siempre desde lo arquitectónico, se debía **transformar el carácter global de la ciudad**: Buenos Aires debía olvidar su pasado colonial y transformarse en una ciudad «moderna», y por moderna debe entenderse «afrancesada»; es que la cultura francesa y, concentrándose en lo específicamente arquitectónico, **los principios sostenidos por la *Ecole des Beaux Arts* asumían valores de excelencia universal y atemporal**. En ese sentido trabajaron su primer intendente, **Torcuato de Alvear** (nombrado por Roca) y su «cómplice» en lo arquitectónico, el **arq. Juan Buschiazzo**. Ejemplo paradigmático de esta voluntad de renovación del carácter urbano es **el sector definido por la Avenida de Mayo, sus dos remates** -la plaza y el edificio del **Congreso**, por un lado, la remodelada y amplificada **plaza de Mayo**, con sus diagonales y parterres, y la **Casa Rosada** por otro- **y sus bordes**: un sinnúmero de **edificaciones de tipo palaciego**, con una cierta y limitada pluralidad estilística. El ancho de 32m otorgado a la avenida (con su refugio central) y el de 6,5 m a las veredas arboladas con plátanos no sólo estaban cuidadosamente coordinados con el ancho y el alto del edificio del Congreso, también indicaban la decisión de transformar un espacio de circulación en espacios de encuentro, recreo y permanencia, en «teatro» urbano para una elite social que se brindaba en espectáculo. La Av. de Mayo fue inaugurada en julio de 1894, cuando ya Alvear había muerto, por el entonces intendente Federico Pinedo.



Es interesante resaltar cómo esa impronta fue recogida por un gran número de arquitectos que orientaron su producción independiente en los mismos términos. Así, no sólo resulta notable la cantidad de metros cuadrados que se construyeron en el período (la ciudad toda parecía un obrador), sino también la coherencia existente en cuanto al sentido emblemático de la arquitectura. Es que no sólo se estaba construyendo una ciudad, también se construía una sociedad.

A su vez, y en una estrategia dialéctica, todo espacio urbano resultaba celebrado por la **arquitectura** que lo definía. Cada edificio que se construía se convertía en **equipamiento urbano** y enfatizaba desde su singularidad ese paisaje urbano que se quería conquistar. Para ello la mirada, que en un primer momento se había detenido en la cultura italiana del Renacimiento y el Manierismo, probablemente como producto de la inmigración de una mano de obra que dominaba esos desarrollos lingüísticos, se desplazaba ahora hacia la arquitectura del **eclecticismo académico y sus posibles emergentes** (en los cuales, incluso, se reubicaba el italianizante). El eclecticismo **aseguraba el carácter social deseado**, por ende, se convertía en estrategia y lenguaje de todo edificio de «prestigio» que se construyera: ejes de composición y diagonales tomados de la tradición académica (la «Gran Composición») y materializados por calles y avenidas (y, en una segunda escala de lectura, por caminos trazados en las plazas) determinaban la posición de los edificios así como el sentido de los espacios exteriores propios de los edificios que, por esta vía, resultaban «partes» de una «totalidad» espacial más vasta, **la ciudad**; remates arquitectónicos, fachadas de edificios y/o pórticos exentos, comprometidos con discursos eclécticos (lenguajes italianizantes, neoclasicismos tardíos, clasicismos franceses... historicismos en general, siempre «domesticados» por la teoría de la Composición), funcionaban como laterales, o fondos escénicos intencionados, o elementos interpósitos de una continuidad más vasta y, por esta vía, resultaban elementos activos del paisaje urbano, manifestación inequívoca de un imaginario social, señal evidente de ese «buen gusto» que se quería conquistar.

En una breve recorrida por lo construido en esos tiempos encontramos:

- 1 **Edificios públicos** ligados a la **Administración**: Rediseño de la Casa de Gobierno -Francisco Tamburini, 1884/98-, Congreso Nacional -Víctor Meano, 1898-, Palacio de Justicia -Norbert Maillart, 1906/10- Palacio de Correos -Maillart-, Bolsa de Comercio -Christophersen, 1916-...; al **esparcimiento y la cultura**: Teatro Colón -Tamburini, Meano, Julio Dormal, 1889/1908-...



2. **Parques** que alteraban la cuadrícula urbana y, por lo mismo, reordenaban jerarquías y criterios organizativos de la ciudad: Parque Centenario, Parque Patricios, Parque Lezama, Parque Tres de Febrero o Palermo, de Carlos Thays; **plazas**: de Mayo, San Martín, Lavalle, del Congreso, Constitución... Los parques, además, saneaban los aires de la ciudad y resultaban escenario de un nuevo fenómeno social: el del tiempo libre de las masas. También se diseñaron **jardines y monumentos**: Monumento a Sarmiento - Rodin, 1900-, a Garibaldi 1904...



3. **Estaciones ferroviarias**, que, aunque incorporaban los avances tecnológicos emergentes de la Revolución Industrial en la solución de las estructuras y los hangares, presentaban a la ciudad fachadas comprometidas con las tradiciones académicas: Constitución -1886-, Retiro -Lauriston Conder, 1909/12-.



4. **Edificios para oficinas y bancos**: Sociedad Hipotecaria Belga -Alejandro Christophersen, 1909-...

5. **Viviendas** en forma de **palacios y palacetes** para la elite porteña: El palacio Paz -Louis Sortais (adecuado por Carlos Agote), 1903, hoy Círculo Militar-, el palacio Anchorena, -Christophersen, 1909, hoy sede de la Cancillería-, el Ortiz Basualdo -Dormal, 1903-, el Errázuriz -René Sergent, 1911, hoy Museo de Arte Decorativo-, el Bosch -René Sergent, 1912, hoy Embajada de EE.UU-, la residencia Ortiz Basualdo -Pablo Pater, 1913, hoy Embajada de Francia... **Petit Hotel** para una variable clase media; aun en sus diferencias de detalles lingüísticos y terminaciones, los petit hotel adherían globalmente al repertorio del clasicismo francés. **Viviendas en altura** que también se estructuraban según parámetros del eclecticismo académico; en estos casos las distintas partes se reproporcionaban en función de la escala de la totalidad: El primer piso podía quedar incluido en el basamento y los pisos superiores en mansardas generosas.



Pero, tal como plantea **Liernur**, «acomodar» las premisas académicas a las, comparativamente, reducidas dimensiones de los terrenos locales obligaba a algunos forzamientos que, o bien afectaban las proporciones y/o el carácter de los patios de honor (que en ocasiones sólo eran sugeridos) y los jardines posteriores, o bien obligaban a compactar las plantas interiores. El esfuerzo, sin embargo, daba sus frutos. Buenos Aires abandonaba su condición de «gran aldea» y se convertía en una ciudad cosmopolita.

Lo cierto es que esa voluntad de «embellecer» la ciudad a través de una tradición arquitectónica ajena pero asumida como legítima poblaba la ciudad de columnas, pilastras, entablamentos, arquivoltas, frisos, cornisas, cúpulas, mansardas rectas o curvas, almohadillados, guirnaldas y medallones, y promovía la aparición de edificios-pantalla, esto es, edificios cuya imagen estaba antes en relación con el espacio urbano que se quería cualificar que con su propia y particular temática, tal el caso del paradigmático depósito de agua-palacio de la calle Córdoba (del sueco Nyströmer, 1887).





Pero esta renovación estuvo necesaria (y lamentablemente) asociada a un desplazamiento de aquello considerado «viejo»: en mayo de 1884, con motivo de la redefinición del sector urbano «av. de Mayo» se demolieron la Recova Vieja -propiedad de la familia Anchorena-, y parte del histórico Cabildo; en relación con la construcción del puerto se demolió, en 1894, la Aduana de Taylor... Esta nueva Buenos Aires «dinámica, refinada y cosmopolita» que se espejaba en Europa y postergaba sus raíces coloniales, contrastaba, cada vez más, con las ciudades del interior.

1. Alteraciones y desvíos o el despertar de discursos paralelos: El art nouveau y los art nouveau

Las arquitecturas del **eclecticismo** sostuvieron, como paradigma, el **valor de la historia**: la referencia a la arquitectura de otros tiempos funcionaba tanto como soporte de la acción proyectual, cuanto como fundamento del lenguaje y el carácter arquitectónico. Y esta vuelta o esa permanencia del pasado fue, justamente, lo que las corrientes modernistas -englobadas bajo la denominación art nouveau- combatieron de manera más o menos enfática, según los casos.

Las primeras manifestaciones modernistas - y antiacadémicas- en el Río de la Plata ocurrieron hacia la época del Centenario. No debe sorprender que esas manifestaciones resultaran muy diversas entre sí: lo que se conoce genéricamente como **art nouveau** no fue sino un conjunto heterogéneo de posiciones y objetos que sólo compartían una voluntad: la de romper con las normas clásicas de la composición y **renovar los códigos estéticos** en vigencia, la de presentarse como **alternativa a los relativismos historicistas** (de ahí lo de *nouveau*-nuevo-). De hecho, las distintas denominaciones que asumieron en Europa indicaron esa **decisión de ruptura y renovación**.

Pero no toda la sociedad estaba reclamando esa apertura; las instituciones y las clases altas parecían satisfechas con el entorno arquitectónico que habían construido y entendían que la «novedad» era, o podía ser, desestabilizante: es que los parámetros de racionalidad, de equilibrio, de proporción y jerarquización de partes que caracterizaban a la arquitectura del eclecticismo académico resultaban fácilmente asociables a los de la sociedad deseada. Es decir, y volviendo al principio de estas páginas, el **texto**-la arquitectura del eclecticismo- hablaba del **contexto**-la sociedad porteña- sin ambigüedades interpretativas.

Es por ello que las propuestas **art nouveau**, ocuparon, respecto a la «cultura oficial», **un lugar periférico**. No por casualidad las arquitecturas institucionales del Estado las omitieron. No por casualidad fueron rápidamente aceptadas por sectores populares y por la ascendente clase media. Si el eclecticismo representó a la aristocracia porteña y a los llamados conservadores, sus sueños y aspiraciones, el art nouveau se asoció a la burguesía, las minorías en ascenso y al crecimiento del radicalismo. Esto repercutió en las temáticas abordadas: casas individuales, casas de renta, galerías comerciales, negocios barriales -panaderías, confiterías-, salas destinadas a espectáculos.... Se podrá argumentar que también fue el lenguaje característico de la mayor parte de las construcciones de La Gran Exposición Universal del Centenario, y que esto ocurrió cuando los arquitectos eclécticos poblaban la ciudad de obras de gran envergadura, pero, como explica Liernur, esto no implicaba su éxito o su consolidación como corriente protagónica en la cultura arquitectónica argentina, por el contrario, no hizo sino reafirmar el carácter secundario que la nueva estética asumía en el contexto local: en efecto, los pabellones de exposición no pretendían conquistar valores de permanencia, no representaban paradigmas institucionales, al contrario, su condición efímera y festiva reclamaba una arquitectura del mismo tenor y eso era algo que las poéticas modernistas podían ofrecer.

El modernismo y las instituciones de la colectividad española en la Argentina

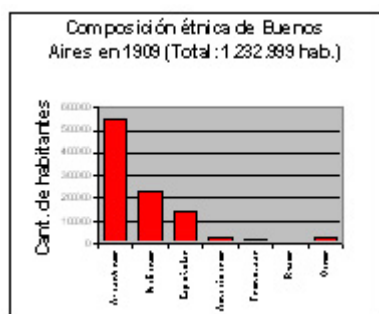
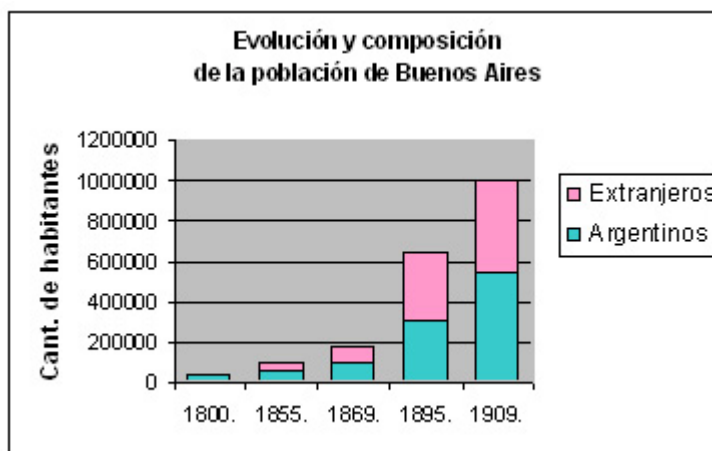
Florencia Barcina - GIAH /FAU-UB

Las múltiples agrupaciones de la colectividad española surgidas en la Argentina fueron una consecuencia de un fenómeno social mayor, que definió el perfil de la población del país desde el último tercio del siglo XIX hasta alrededor de 1930: la inmigración.

La ciudad de Buenos Aires, por ser el puerto de entrada de todo este caudal inmigratorio, fue la que más sufrió transformaciones en su composición social. En pocos años se vio constituida por una multiplicidad de etnias que convivían con los argentinos.

En el Gráfico 1 vemos cómo los extranjeros (en su mayoría europeos) se fueron sumando a la composición de la población de la ciudad hasta adquirir una notable presencia.

Entre los grupos étnicos que ingresaron en el país se destacaron los italianos y los españoles, con predominio de los primeros. Sobre un millón de habitantes que la ciudad de Buenos Aires tenía en 1909, 545.000 eran argentinos, 225.000 italianos y 142.000 españoles, como muestra el Gráfico 2.



La colectividad española era, por ende, muy fuerte, siendo Argentina el país que recibió mayor cantidad de inmigrantes españoles del mundo: se contaban 829.701 españoles en 1914, constituyendo el 10,5% de la población total del país, y más de 1,2 millones de españoles llegados en el período 1901-1920.

Tanto en Argentina como en otros países de inmigración, se puede observar una tendencia de los inmigrantes a agruparse según etnias, hecho que tiene diversas causas y una variedad de resultados, como veremos a continuación.

La llegada del inmigrante que no contaba con familiares ni conocidos en el país tiene que haber sido muy difícil. A los cambios de territorio, cultura y clima se les sumaban en los casos más desafortunados la falta de trabajo, de sanidad y de cualquier tipo de servicios sociales, la pobreza derivada de ello, el desamparo y la imposibilidad de regresar a España.

Así, desembarcados en un país desconocido, sin la presencia física de la familia y que probablemente fuera el escenario de un exilio indefinido, los connacionales fueron para el inmigrante un lugar donde refugiarse.

Pero existía también una minoría de inmigrantes que había alcanzado una alta posición económica y que veían la situación de sus compatriotas menos afortunados como una amenaza, temiendo delitos y alteraciones sociales derivados de los males que éstos sufrían. Así, con la voluntad de prevenir desequilibrios y, a la vez, ayudar a los españoles necesitados, se crearon las Sociedades de Beneficencia. Además, los honores que recibían del gobierno español y el ennoblecimiento personal frente a la sociedad de todos aquéllos que invertían en beneficencia era un estímulo extra para colaborar en la causa. Estas sociedades se ocupaban de ayudar a los españoles necesitados en casos de apuros económicos o desempleo, brindaban asistencia médica y, en algunos casos, repatriaban a los desahuciados y organizaban funerales.

Pero esto no era una solución para el grueso de los inmigrantes españoles: trabajadores, pequeños comerciantes, artesanos y desempleados decidieron agruparse en asociaciones mutuales. Así nacieron las Sociedades de Socorros Mutuos, que en Argentina aparecerían en muchísimas ciudades.

Asimismo los inmigrantes españoles más enriquecidos y cultos comenzaron a juntarse en lo que llamaron Clubes, Centros o Casinos, que no eran otra cosa que asociaciones donde se reunían y participaban de eventos sociales, recreativos y culturales.

Pero también comenzaron a aparecer sociedades regionales, es decir, que permitían el encuentro y acceso a recreación y eventos culturales de los españoles provenientes de la misma región, sin distinción de nivel socio-económico. Algunos llegaron incluso a brindar servicios asistenciales a sus asociados. Así, no ha quedado en el país ninguna región española sin un centro que agrupe a su comunidad emigrada, siendo la más numerosa la comunidad gallega y su *Centro Gallego de Buenos Aires*, surgido en 1879, el primero de una serie de asociaciones gallegas en todo el país.

Para una complejidad aún mayor, se formaron también en el seno de las comunidades, especialmente en las de mayor cantidad de inmigrantes como la gallega y la asturiana, asociaciones de pobladores de una misma comarca, ayuntamiento o aldea. Surgieron entonces muchas sociedades tales como la «*Asociación Residentes de Cuntis*» o «*Sociedad Hijos de Entienza*». Todas ellas contaban con un escaso número de miembros, como cabía esperarse de comunidades tan reducidas, pero realizaban una inmensa obra de ayuda a los coterráneos, así como actividades de recreación y cultura.

Aparecieron también un sinnúmero de asociaciones españolas con fines más específicos, como deportivos, profesionales, culturales, religiosos o políticos.

En un censo de 1926, se contaban en el país 427 sociedades de socorros mutuos y de beneficencia, 232 sociedades regionales y comarcales, 93 recreativas y culturales, 7 políticas y económicas, 5 religiosas y 3 deportivas, sumando un total de 767 instituciones, todas ellas de la comunidad española.

Las primeras instituciones de inmigrantes españoles del país nacieron por la iniciativa de Vicente Rosa, un español que en 1852 -habiéndolo reinstalado Urquiza el permiso para que los extranjeros se reunieran- inauguró un centro social llamado *Sala Española de Comercio* y un *Asilo de Beneficencia Española*, del cual dependería un hospital que serviría de asilo a los españoles indigentes.

En 1857 la *Sala* se disolvió, pero los asociados continuaron reuniéndose con fines recreativos en lo que denominaron *Casino*, constituido oficialmente en 1866. El 8 de diciembre de 1872 el *Casino Español* pasó a constituirse en el *Club Español* y mudó su sede a la calle Perú 83. El *Club* sufrió algunas mudanzas más hasta que, en 1907, compró un terreno y llamó a concurso de proyectos para su sede. El ganador resultó el arquitecto holandés Enrique Folkers, quien comenzó la obra del palacio en 1908 para terminarla en 1911.

Por su parte, la rama benéfica de la institución, el *Asilo de Beneficencia Española*, se transformó en la *Sociedad Española de Beneficencia*, que se ocuparía de fundar un *Hospital Español*. En 1872 adquirió un terreno en las calles La Rioja y Belgrano de Buenos Aires y comenzó la obra del hospital, la cual, ayudada por donaciones, se inauguraría en 1877. Pero pronto el edificio quedó chico para la demanda que tenía y fue entonces cuando convocaron al arquitecto argentino recién llegado de Barcelona Julián García Núñez, para que realizara la ampliación del hospital en 1906.

Gracias a una donación de siete manzanas en Temperley, la *Sociedad* convocó al mismo arquitecto en 1907 para que realizara allí el proyecto de un anexo del hospital, el cual quedó inaugurado en 1913.

La *Sociedad Española de Beneficencia* disponía de capital que invertía en edificios de renta en la ciudad, los cuales le permitían «*aportar nuevos recursos al fondo común*» y poder afrontar gastos. Así, en 1912 encargaron a García Núñez el diseño y construcción de un edificio de viviendas en la esquina de las calles Independencia y Sarandí. Tenían, además, otros edificios en las esquinas de las calles Moreno y Deán Funes, Reconquista y Cangallo y una casa en la calle Sarmiento, herencia legada a la *Sociedad* por uno de sus fundadores.

Para los edificios del *Hospital Español* y su anexo de Temperley, el *Club Español* y la casa de renta de la *Sociedad Española de Beneficencia*, las instituciones eligieron la expresión que brindaba el modernismo catalán.

Siendo edificios emblemáticos, que debían representar a la comunidad española, el modernismo catalán fue tomado como carta de presentación de España, que quería demostrar que estaba a la altura del resto de Europa en cuando a diseño. La colectividad española de Argentina no dudó en adoptar al movimiento, sin importarle de que se trataba de una manifestación originariamente regional. Como bien explica Ramón Gutiérrez: «*la popularidad y difusión que el movimiento encuentra en Cataluña se reitera aquí en el marco de la colectividad española. El modernismo es expresión de todos los españoles que lo erigen como símbolo, y no meramente de los catalanes, de allí, pues, una nueva dimensión de su popularidad*».



Los comitentes de las obras modernistas en el país eran inmigrantes españoles devenidos en burguesía enriquecida, que aceptaron al modernismo «*como 'modernidad', como ostentación y autonomía, como sentido de diferenciación individualista, como expresión acabada del 'nuevo rico', paradigma de una burguesía 'progresista'...en las artes de hacer dinero*».

La sede del *Club Español* de Buenos Aires es un palacio que consta de subsuelo, planta principal, entresuelo y 2 pisos altos. Folkers utilizó rasgos modernistas en el edificio, pero también pueden verse influencias historicistas, como el uso del mudéjar. El encuadre estilístico del edificio es difícil, así, Federico Ortiz lo describió como «*un caso de modernismo híbrido donde se conjugan los elementos del modernismo catalán con otros más bien Sezession y Jugendstil*». Ramón Gutiérrez, por su parte, lo distingue como «*floreale*» y destaca que «*las esculturas de Blay, Querol o Tasso dan potencia a la presencia catalana que no se repliega ante esta integración de las vertientes regionales...Sin embargo su acierto radicó quizá en sumar algunos otros elementos historicistas y bocetos de pinturas del catalán Julio Borrell*».

El *Hospital Español* de Buenos Aires era un edificio que ocupaba toda la manzana entre las calles Deán Funes, Moreno, La Rioja y la Av. Belgrano. La ampliación encargada a García Núñez consistía en el agregado de un piso superior al ala de acceso, sobre la Av. Belgrano, para lo cual utilizó el ritmo de aventanamiento existente en la planta baja repitiéndolo en la alta, trabajando con una ornamentación más rica y de carácter modernista en ésta y agregando un remate con cúpula al cuerpo central y dos cuerpos más altos en las esquinas, también con remates de cúpulas más pequeñas.



El anexo de Temperley consistía en un volumen de recepción y acceso y pabellones para enfermos, rodeados de espacios verdes. Los pabellones estaban compuestos por dormitorios, servicios y una sala de estar circular, comunicándose entre ellos por medio de pérgolas. García Núñez utilizó para esta obra recursos similares a los del *Hospital Español* de la Av. Belgrano, pero de un modo más austero, con menos ornamentos.



Desgraciadamente, poco ha quedado de la obra de García Núñez en el *Hospital Español*, pero el anexo de Temperley se conserva.

Una de las primeras asociaciones regionales que nacieron en Buenos Aires fue el *Centre Catalá* -hoy Casal de Catalunya- fundado en 1886. Era fundamentalmente un lugar de encuentro, con eventos sociales y artísticos. En 1889, Luis Castells donó al gobierno español un palacio en la calle Chacabuco 863, en cuya planta baja se instaló el *Centre*, quedando la planta superior para la *Casa de España*. La casa era propiedad del Estado Español y el *Centre* podía utilizarla gratuitamente y con derecho a perpetuidad. En 1909 se adquirió un predio contiguo, más pequeño, que sirvió para ampliar el foyer, agregándole una escalinata de honor, y además albergar una biblioteca y una confitería. La fachada de este anexo se resolvió con líneas modernistas, a diferencia del edificio principal, de corte italianizante (el cual en 1936, sin embargo, cambió su fachada italianizante por otra de características del gótico barcelonés). El arquitecto Julián García Núñez tiene firma en la fachada, junto con Eugenio Campllonch, aunque se ignora si ha participado en la fachada modernista del anexo, en la neogótica del edificio principal o en ambas.



Entre las sociedades profesionales más relevantes, estaban las Cámaras de Comercio Españolas, compuestas por inmigrantes con negocios mercantiles de importación y exportación. En 1909, los miembros de la *Cámara Oficial Española de Comercio, Industria y Navegación de Buenos Aires* decidieron participar de alguna manera en los festejos del centenario de la independencia argentina planeados para el año siguiente. Ante la emergencia comercial que atravesaba España, que era el país europeo que menos productos enviaba a la Argentina, «...la Cámara pensó en un doble propósito, patriótico y económico: aprovechar la aproximación ideal del Centenario para comenzar una propaganda en favor de nuestros productos, haciendo resaltar sus ventajas, contribuyendo a su difusión». Así, lograron que la Municipalidad les cediera un terreno de cuarenta y cinco mil metros cuadrados en la entonces Av. Alvear para levantar sus pabellones, en los cuales exponer productos de España.

La obra fue encargada a Julián García Núñez, conocido en la colectividad por sus anteriores obras y buscado seguramente por la representación de la «vanguardia» arquitectónica de España a través de su inspiración modernista. Escribe Mas y Pi en 1910: «...el arquitecto argentino Julián García Núñez, educado en España, discípulo del famoso Puig y Cadafalch, y con algo de la audaz originalidad de éste en el estilo de sus construcciones modernas, presentó el proyecto de Pabellones, que fue aprobado, encargándosele de su construcción».

Los Pabellones se armaban en forma de «U» en torno a un «stadium» que, si bien en los bocetos de García Núñez era un lugar vacío, se ocupó luego con pequeños kioscos de comercios participantes en la exhibición (la mayoría expendía bebidas al público) y lugares para estar. La composición era simétrica, con dos pabellones alargados enfrentados, unidos a un tercer pabellón cuadrado por sendas pérgolas curvas. Todo el conjunto mantenía líneas modernistas, desde el portón de acceso hasta muchos de los kioscos individuales, conformando una obra de gran magnitud con más de mil expositores.



Uno de los miembros de la *Cámara de Comercio*, que integró en 1909 la comisión encargada de preparar la «Conferencia Comercial» (que, antes de que surgiera la idea de los pabellones, era la única participación en las celebraciones del Centenario pensada por la Cámara), era el señor Angel Cartavio, a la sazón administrador general del *Banco Basco-Asturiano del Plata*. Este banco se había inaugurado el mismo año de 1909, al parecer con gran éxito, sin embargo no hay datos sobre su desarrollo posterior. De su sede de Buenos Aires de líneas modernistas no se ha podido detectar la localización exacta, ni su autor. Se trataba de un edificio de planta baja y primer piso, con fachada simétrica y decoración recargada en la planta alta, mientras que en la planta baja presentaba dos accesos y dos ventanas en asimetría. Las líneas verticales jalonaban la parte superior de la fachada, desde la altura de dintel de las aberturas de planta baja hasta el remate. En el eje de simetría y sobre las ventanas centrales podía leerse el nombre del banco y, más arriba, se ubicaba un reloj, flanqueado por dos figuras humanas metidas en hornacinas circulares.



Así, comprobamos que los edificios con finalidades comerciales también se valieron del modernismo para representar su nacionalidad.

Ya vimos cómo el arquitecto Julián García Núñez se relacionó de una manera directa con la mayoría de los edificios modernistas de la colectividad española de Buenos Aires: era un hombre reconocido y respetado en estos círculos. No sólo el ser hijo de españoles y haber vivido, estudiado y trabajado en España le dio la categoría de «español» en el país, sino también la impronta modernista que traía en su obra, símbolo de la vanguardia española en arquitectura. A principios del siglo XX hubo en los centros de la colectividad española en Buenos Aires una intensa actividad cultural y Julián García Núñez parece haber estado inmerso en ella: su nombre se contaba entre los socios del *Club Español*, que se constituyó en el más importante centro social de la colectividad española y lugar de realización de los actos oficiales, como vimos, reuniendo en los días de gala a los representantes de las demás instituciones españolas de la ciudad.

Otra importante institución española del país fue la *Asociación Patriótica Española*, que más tarde daría nacimiento a la *Institución Cultural Española*, de la cual Julián García Núñez fue socio fundador. La ICE nació en 1914 para sostener una cátedra permanente de cultura española. Entre los 147 firmantes del acta, fundadores de la institución, se encontraba Julián García Núñez quien, desde 1915 y hasta 1921, se desempeñó también como vocal suplente de la *Institución*.

En 1929 el *Centro Gallego de Buenos Aires*, fundado en 1907 y la institución societaria de mayor volumen creada en el exterior por emigrantes españoles, convocó a un concurso de proyectos para su Panteón Gallego del Cementerio de la Chacarita. Julián García Núñez participó junto al arquitecto Eduardo Le Monnier y obtuvieron el segundo premio (no construido), aunque ya lejos del lenguaje modernista que caracterizó al arquitecto en las primeras décadas del siglo.

Otra ciudad donde el modernismo se manifestó fue Rosario, y lo hizo fundamentalmente a través de los edificios de Francisco Roca i Simó, un arquitecto nacido y formado en Barcelona, quien llegó a la Argentina y se radicó en Rosario por unos años, antes de volver a España. Una vez en Rosario, se emparentó con la familia Cabanellas, que lo introdujo en el ambiente de la colectividad española de la ciudad, a través de la cual pudo desarrollar su obra. El escultor catalán Diego Masana, llegado al país en 1911, colaboraría con él en sus obras.



Así, en 1910 realizó el edificio de la *Sociedad Española de Socorros Mutuos de Rosario*, entidad fundada en 1857. En este edificio de cinco pisos Roca adoptó un lenguaje historicista, aunque incorporando elementos decorativos modernistas. Pináculos en el remate tomados del gótico, ornamentación plateresca en las ventanas, algunos elementos clásicos del Renacimiento y también el uso de la cerámica vidriada, escudos, leones y demás detalles modernistas se utilizaron en este edificio, el primero que realizó el arquitecto en la ciudad.

Sociedad de Socorros Mutuos de Rosario

En 1912 se le encargó al mismo arquitecto el proyecto del *Club Español* de Rosario, lo cual demuestra que la colectividad española ya lo había «adoptado» como arquitecto representante de lo español. Dice Ramón Gutiérrez: «*El modernismo es, pues, no meramente una pieza más en el mosaico de la arquitectura del liberalismo, sino el aporte concreto de una colectividad, la española, que lo incorpora a un patrimonio cultural en gestación*».

Club Español de Rosario



El edificio, situado entre medianeras y sobre una estrecha calle, presenta un mayor carácter modernista que el anterior. El interior contiene una gran escalera central, ubicándose las demás dependencias a su alrededor. Su fachada ostenta una gran cantidad de elementos artesanales, herrería, vitrales, azulejos y esculturas, convirtiéndolo en uno de los edificios más destacados de la ciudad, aún hoy en plena actividad.

En el concierto de la arquitectura del país, producto de su diversidad cultural, el modernismo se manifestó como una expresión española. Así es como la colectividad española lo eligió para distinguirse del resto de las numerosas colectividades arribadas al país, entendiendo que el modernismo era único, novedoso y auténticamente español.

NOTA:

Salvo indicación expresa, las imágenes de este artículo corresponden al libro: *Julián García Núñez. Caminos de ida y vuelta*. Buenos Aires: Cedodal y Fundación Carolina, 2005.

Principales protagonistas del modernismo catalán en Buenos Aires y Rosario

Arq. Sylvia Kornecki - GIAH, FAU - UB

La gran cantidad de inmigrantes españoles que residían en la ciudad de Bs. As. permitió el reencuentro con la «Madre Patria» en ocasión tan paradójica como la celebración del Centenario de la Independencia. Este reencuentro cultural se exponía en dos aspectos que tienen en común la actitud ideológica de ruptura con el hegemónico academicismo francés: el modernismo y el neocolonial.

El modernismo catalán en nuestro medio, no nace como un movimiento regional sino más bien como una opción lúcida de la colectividad española que elige una expresión de vanguardia para marcar su espacio y diferencia con la producción dominante.

El movimiento tiene una configuración propia, un ambiente exclusivo, una antelación al tiempo, características estilísticas propias que van más allá de la mera decoración del latiguillo en estructura trilitica convencional para construir una renovación profunda de la concepción del espacio, quizás un aporte mas propio y significativo.

El modernismo catalán viene de esa manera a simbolizar la presencia de todos los españoles a través de las obras sociales de la colectividad, desde los hospitales hasta las casas de socorros mutuos o los clubes españoles.

Dicha colectividad española asume, como expresión del conjunto, las manifestaciones arquitectónicas de una circunstancia regional que ni siquiera era mayoritaria en el conjunto de inmigrantes llegados al Río de la Plata. Quizás su carácter vanguardista y contestatario, frente al tradicional academicismo afrancesado, le valiera el reconocimiento a la anhelada «identidad» que reclamaba la emergente burguesía urbana de procedencia hispánica.

Dos grandes protagonistas de este movimiento fueron los arquitectos Julián García Núñez y Francisco Roca i Simó. Quienes en diferentes ciudades de la Argentina plasmaron su obra. Julián García Núñez dentro de una corriente influida por la Secesión Vienesa y Francisco Roca i Simó dentro de una tesitura más ortodoxamente «modernista» y próxima a las obras de Doménech y Montaner.



Julián Jaime García Núñez

Julián Jaime García Núñez, nació en Buenos Aires el 15 de julio de 1875. Hijo del constructor español Julián García Vidal y de María Núñez, natural de Cataluña.

Una vez terminados sus estudios secundarios García Núñez se traslada a Barcelona donde estudia en la Escuela Superior de Arquitectura bajo la dirección de Luis Doménech y Montaner, del que fue uno de sus discípulos predilectos. Se recibe el 3 de Septiembre de 1900 con un proyecto del Teatro Dramático para Sevilla.

Realiza viajes dentro y fuera de la península, por África, Italia y Alemania para completar su enfoque sobre lo que tenía que ser la obra de arquitectura.

En 1903 deja su residencia de la Rambla de Cataluña y regresa a Buenos Aires donde se radica con su esposa Beatriz Romagoza, catalana. En esta ciudad nacerán seis de sus siete hijos y ejercerá su profesión.

Integrante del Centro de Arquitectos, Constructores de Obras y Anexos, Socio del Club Español, del Casal de Cataluña, realiza una vida social bastante intensa, acorde con su espíritu de renovación. Dada sus vinculaciones sociales y familiares con la colectividad española es a través de ella que logra realizarse como profesional.

Comienza la práctica de su profesión en sociedad con su padre, quién tenía una empresa constructora. Luego quedará el solo al frente de la empresa.

Realiza sus obras modernistas en Buenos Aires en el período que va de 1906 a 1916, decayendo luego paulatinamente.

En esta etapa todo se hace de acuerdo con el canon de mayor rentabilidad de los espacios habitables. En aquellos tiempos, Julián García debió aceptar las reglas del juego, ya que eran tiempos de buenos negocios inmobiliarios, aún no estando de acuerdo con ellas.

En 1906 la Sociedad Española de Beneficencia llama a concurso por el Hospital Español de Buenos Aires. El primer premio quedó desierto. Sólo se otorgó un segundo premio al proyecto *Esperanto* de Julián García Núñez por ser el que mejor respondía a las bases, especialmente en la distribución de servicios. El jurado rechazó la fachada propuesta por lo poco apropiada a su destino y su falta de concordancia con las construcciones existentes. El Modernismo Catalán y detalles art- nouveau, no contaban con la aceptación de quienes profesaban la ortodoxia clasicista y sus inalterables preceptos académicos. Se considera esta como su primera obra modernista.

Si bien en esta obra se encuentran similitudes con los diseños de Doménech, el vocabulario de García muestra prematuramente su independencia expresiva de la vertiente troncal del modernismo catalán. La utilización de líneas verticales y horizontales, las varillas y esferas de hierro, el manejo de los círculos, triángulos y cuadrados nos ponen frente a un repertorio secesionista.

En 1907 encarará el anexo del Hospital Español de Temperley, destinado a enfermos crónicos y valetudinarios. La mayor extensión del terreno y la flexibilidad de la trama urbana le inducen a apartarse de la rigidez que definiera en su anterior proyecto, aunque el partido de este anexo es bastante similar al del Hospital de San Pablo diseñado por Doménech.

La obra fue considerada dentro de los más reconocidos preceptos de la ciencia y de la higiene y se le adicionó en 1913 un ramal de tranvía que lo ponía en comunicación directa con la estación del ferrocarril.

Ese mismo año comienza su residencia en la calle Venezuela 2442, de Buenos Aires, que incluye también su estudio profesional, oficinas y zona de depósito de materiales.

En 1910 la Argentina celebraba el centenario de la Revolución de Mayo y el gobierno español buscó manifestar su adhesión a los festejos realizando una obra de personalidad en la Exposición del Centenario. Aquí el modernismo catalán será la expresión artística y Julián García el comisionado para realizar la obra. Original y meritoria son los calificativos que mereció dicha obra para los pabellones de España.

Este mismo año Julián García aborda un tema con pocos antecedentes en el país, el edificio de oficinas comerciales y profesionales. El mejor ejemplo de este tipo de obra es el edificio de la calle Chacabuco 70, en Buenos Aires.

Su padre seguirá apoyándolo y visitándolo en el salón de dibujo de su casa de la calle Independencia hasta el año 1924 en que fallece, fecha que coincide sorprendentemente con el cambio que se produce en su creación arquitectónica.

El cambio de actitud operado, por el cual nunca más vuelve a construir con su concepción primera que pasa del decorativismo lineal a residuos neoclásicos, de superficies lisas donde nada queda de su gusto sino los indecisos claroscuros quizás haya surgido debido a la incompreensión del momento, por la falta de madurez arquitectónica del ambiente que fuera incapaz de reconocer el contenido innovador de su obra. Sus obras en la primera década del siglo XX llamaron muchísimo la atención por su originalidad y sufrieron críticas muy duras, llamándolo excéntrico y hasta de arquitecto loco.

La falta de continuidad de García para profundizar en este descubrimiento suyo para intuir posibles consecuencias, para convertir el hecho aislado en lenguaje coherente y aprovechable, puede ser comprendida si imaginamos que cada vez era más difícil encontrar el artesano óptimo para interpretar lo que el había diseñado, lo cual causaba grandes problemas.

Renuncia y opta por una arquitectura de más fácil aceptación y con la que estaba en mejores condiciones para competir comercialmente.

Corresponden a esta arquitectura: La Casa de Renta de las calles Rincón 226, Pichincha 364, Rivadavia 755, la ampliación y refacción de la Tienda San Miguel y del Casal de Cataluña, la residencia de la familia Mirás en Bartolomé Mitre al 2000, el edificio para garaje de Chile al 1100, el anexo del hotel España de la calle Tacuarí y el Asilo para Ancianos y Desamparados en la calle Moreto como así su capilla, obras todas de líneas académicas que no llevan en su fachada la habitual firma de J. García sino J. García Núñez.

Deja su profesión en 1931, posiblemente a causa de una crisis económica.

Muere en Buenos Aires el 12 de noviembre de 1944.

Francisco Roca i Simó

Francisco Roca i Simó nació en Palma de Mallorca en el año 1874 en una antigua casa de familia, en la calle San Nicolás, hijo de Antonio Roca Roig y de Francisca Simó Nicolau. Su padre, quien tenía un astillero, falleció muy joven, cuando Francisco era todavía un niño. Recibió su educación y orientación en la vida de la mano de su hermano mayor Miguel, un ilustre sacerdote.

Estudia arquitectura, siendo un alumno brillante. Antes de graduarse había obtenido el respaldo internacional en un concurso para realizar un monumento al músico y compositor Wagner, para lo cual el claustro de profesores de la escuela tuvo que concederle un permiso especial.

Se gradúa en la Escuela de Arquitectura de Madrid en marzo de 1906. Este arquitecto pertenecía a la promoción de Joseph M. Pujol, Rafael Masó y Joseph M. Pericás.

Una vez recibido regresa a Palma de Mallorca, donde fue designado arquitecto de la Diputación de Baleares. Contrae matrimonio con la argentina Julia Cabanellas Izaguirre, de familia oriunda de Mallorca. En 1913 trabajó en Almería y un año más tarde se traslada a Buenos Aires y luego a Rosario.

Por un período de cinco años, realiza su labor más significativa en la ciudad de Rosario.

Rosario tiene la concentración de patrimonio arquitectónico del modernismo catalán más grande que existe fuera de España; gracias a la acción de Francisco Roca

Francisco Roca i Simó a través del parentesco, se relacionó con la familia Cabanellas, vinculándose con los círculos de la colectividad española, que le posibilitaron la concreción de sus diseños.

Las obras modernistas que Roca proyectó y construyó en Rosario fueron solo cinco: El Club Español, La Asociación de Socorros Mutuos, El palacio Cabanellas, la Panadería La Europea, el mejor ejemplo de edificio comercial modernista en la Argentina y el edificio Remonda Montserrat, edificio de rentas construido a pedido del acaudalado banquero Remonda.

Edificios que a través de su riqueza del tratamiento y magnificencia, canalizan la idea de prestigio que aspiraba la colectividad española. Todos presentan una enorme capacidad artesanal en el tratamiento del hierro, el uso de azulejos, mosaicos, vitrales con abundante ornamentación y conjuntos escultóricos, teniendo el espacio un singular rol protagónico. Contó también con la colaboración del escultor catalán Diego Masana para la realización de sus obras.

Francisco Roca tiene sin ninguna duda una notable capacidad creadora. Quizá la prioridad de sus objetivos arquitectónicos así como sus ideas rectoras estuvieron canalizadas hacia el logro del «prestigio» a través de su grandiosidad y riqueza de tratamiento que mostraban sus edificios.

La calidad de la obra de este arquitecto y su originalidad, hace de sus cinco edificios buenos exponentes de una corriente que, no por transitoria, deja de ser atractiva en el panorama arquitectónico argentino.

La avanzada edad de su madre le hizo retornar a Mallorca en el año 1919, donde en 1922 es oficial segundo de los Registros Fiscales. En el año 1924 los estudios superiores de su hijo mayor Antonio, que también estudiaría arquitectura, lo llevan a instalarse en Madrid, donde en 1927 actúa como arquitecto de Hacienda y Diocesano y dos años más tarde en un puesto similar en Soria.

No es sin embargo en Madrid, donde actuó en sus últimos años de vida, sino nuevamente en su tierra natal a la que se trasladó para tratar de restablecer su quebrantada salud que había empeorado en los años de la guerra civil española. Al llegar a Palma en el año 1939 tuvo dos grandes satisfacciones como arquitecto, durante su ausencia habían construido su proyecto del Gobierno Civil y en los meses que permaneció sin lograr recuperarse, obtuvo la adjudicación del concurso al monumento al Crucero Baleares.

A fines de 1939, y debido a la gravedad de su estado, regresó a Madrid para poder ser mejor atendido médicamente. Muere en Madrid el 9 de mayo de 1940.

Hay que destacar su vocación por el arte en general, pintaba la acuarela, tenía gran afición y conocimiento de la literatura, la música y la ópera. Esta preparación intelectual lo introdujo en diferentes tertulias, entablando amistad con numerosos intelectuales de su tiempo como Gaudí, Anglada Camarasa, Rusiñol y Antonio Maura entre otros.

Llama mucho la atención que su obra en España haya carecido aparentemente de significación para los historiadores del país, pese a los diversos lugares donde actuó.

Francisco Roca fue amigo y admirador de Gaudí, de él dijo: *«No ha habido ni habrá entre los arquitectos antiguos y modernos, alguien que pueda igualar su poder técnico y arrogancia estética»*

En la creación de Roca, el Modernismo de su tierra natal no aparece como rasgo iconográfico dominante, pero está presente en la idea de crear algo distante de lo usual, algo ostensiblemente español, aunque más no sea una alegoría. Logra eficaces y espectaculares resultados en sus obras rosarinas. En todos estos edificios se puede apreciar el correcto manejo del oficio, el individualismo como símbolo y una libertad formal.

En cuanto a la obra de García Núñez, si pertenece al modernismo por su origen y formación, pero es secesionista por su estilo. Su obra pertenece a una etapa del Modernismo en que la vinculación vienesa fue decisiva, ayudándolo a divulgar la vida del movimiento catalán. Con libertad creadora, buscando un nuevo goce estético y tomando las nuevas condiciones técnicas el arquitecto García participa en la renovación de la fisonomía de la ciudad de Buenos Aires.

Podemos comparar las obras de estos dos arquitectos con las más importantes realizaciones europeas de aquella época, hecho que de por sí les otorga un puesto muy destacado entre los arquitectos argentinos.

Los comitentes en Rosario



A mediados del siglo XIX y principios del siglo XX la presencia española en Rosario se hacía notar en todas las actividades que en esta ciudad se desarrollaban. Casi dos de cada diez rosarinos que caminaban por sus calles habían nacido en España.

En el período que va de los años 1855 a 1862 Rosario se convierte en puerto principal del interior de la Argentina. En esta época triplicó su población pasando a constituirse en la más importante del litoral, después de Buenos Aires. Sus actividades económicas crecieron notablemente y se produjo una rápida expansión urbanística.

La receptividad del modernismo catalán se acentúa, por un lado por el carácter tardío que tuvo el academicismo francés a diferencia de Buenos Aires y por otro lado por ser avalado como expresión de una colectividad.

Entre los primeros inmigrantes nace la voluntad asociativa y se desarrolla sobre la base de las solidaridades más básicas, aquellas que intentan compensar la falta de redes sociales más densas entre los miembros de la colectividad de las que podían reclamar algún sostén en sus lugares de origen; de tal manera ayudar a los enfermos cuando las familias extensas no son todavía la norma en la comunidad, confortar y colaborar con los deudos en el momento del fallecimiento de los seres queridos y otros vínculos serán procesados por las instituciones mutualistas. Dada esta inquietud de asociarse, nace La Asociación de Socorros Mutuos (AESM) en 1857, asociación mutualista pionera en la República Argentina. La creación de la AESM, fue acompañada años después por una seguidilla de instituciones como: el Club Español, el Hospital Español, La Cámara Oficial Española de Comercio, Industria y Navegación por mencionar solo algunas de las que reivindicaban un carácter nacional.

En 1882 se funda el Centro Español. Nace de la necesidad de un grupo de inmigrantes de tener un lugar donde reunirse y realizar actividades sociales con sus co-terráneos. Se cimentó como un lugar de encuentro y pertenencia de un sector de la colectividad española. Estos fueron los inicios de la vida institucional del denominado Club Español de Rosario en 1908. Asociación con características propias que surgió al interior de una sociedad en transición, profundamente dinámica, diversa, donde se superponían nuevas y viejas relaciones y desigualdades.

El Centro Español nace en el interior de una sociedad que estaba en un proceso de cambio, donde la transformación espacial y el crecimiento de su población se hacen notar con mucha fuerza. Rosario comienza a presentarse como una ciudad moderna.



En esta ciudad moderna, nace el Club Español, que se constituyó en representante de un sector importante de la sociedad rosarina de la época. Representación que comienza a fundarse cuando un grupo de españoles decide unirse y constituirse como tal. Pero dicha representación se fue construyendo al tiempo que conformaba el grupo al que representaba, creando ese nosotros de apropiación. Los miembros del Club Español, se definen así mismos como *el principal centro de la colectividad española en Rosario*, un grupo de gente con características propias, con una forma de pensar y sentirse representantes del sector destacado de la gran masa de inmigrantes que llega a nuestro país, desde mediados del siglo XIX.

El Club Español de Rosario comenzó a realizar sus actividades en un inmueble en construcción, alquilado en la calle Corrientes 348 (hoy Laprida 848) de propiedad de la Asociación Española de Socorros Mutuos. Inaugurado oficialmente el 15 de abril de 1883. Este Centro debía destacarse como lugar de reunión de la sociedad rosarina de la época.

En 1909 se hizo realidad un objetivo perseguido desde el nacimiento de la institución; tener un edificio propio. Así, en mayo de ese año se adquirió la propiedad de la calle Rioja 1052 donde se construyó la actual sede social.

Las monumentales obras se iniciaron en 1912, según el proyecto del arquitecto Francisco Roca i Simó. De gran creatividad y audacia impresiona aún hoy, la textura y presencia de su fachada.

Las distintas salas que posee el club fueron habilitándose, parcialmente hasta la inauguración, con los festejos del Centenario. La Comisión Directiva resolvió invitar a las demás sociedades españolas a adherirse a los agasajos en celebración de aquel aniversario. A partir de ese momento, los actos y celebraciones del club tenían un escenario acorde y privilegiado que se transformaría en una obra emblemática y simbólica de la colectividad española y de la ciudad toda.

Dentro de ese gran grupo de inmigrantes que llega a la ciudad de Rosario, se destaca el Sr. Juan Cabanellas.

Nació en Pollensa el 9 de mayo de 1854. Su abuelo tenía en Mallorca olivares, una fábrica de aceites y jabones. Juan era el séptimo hijo sobre nueve hermanos. Regía entonces la ley del primogénito, es decir, solo heredaba el varón mayor, por lo tanto al no ser el primogénito, tuvo que forjarse solo su futuro. Por esta razón decide «lanzarse «a Sudamérica con la ilusión de lograr con trabajo y esfuerzo un mejor bienestar por sus propios medios.

En 1870, cuando solo tenía 15 años, cruzó el océano con un contingente de inmigrantes, con condiciones de viaje muy precarias. Pasaban la mayor parte del día hacinados en la bodega del barco. El destino era la ciudad de Montevideo, Uruguay.

Una vez en Montevideo y con su título de maestro traído de España, empezó a ejercer la docencia, y en sus ratos libres trabajaba en una panadería donde comenzó a tomar contacto con el oficio. Gracias a esto pudo ahorrar un dinero.

En el año 1877 le surge la posibilidad de instalar una panadería en la ciudad de Mercedes, departamento de Soriano, a 200 Km. de Montevideo.

Hasta ahí se trasladó en carreta con su modesto equipaje. Instala la panadería, a la cuál bautiza con el nombre de «Baleares «en honor a su tierra natal.

A los pocos años progresó en la actividad e instala una nueva panadería, a la que llamó «La Española «.

En 1879 creó una sociedad entre las dos panaderías, sociedad que aún perdura con 126 años en Rosario, Argentina.

Allí en Mercedes conoció a quien fuera su compañera de toda la vida, la Sra. Manuela Izaguirre, de origen vasco.

A través del varón de Maua, empresario brasilero, hombre con mucho poder en Brasil y poseedor de grandes extensiones de tierra en el departamento de Soriano, toma conocimiento de las fuertes inversiones que estaba haciendo este empresario en la ciudad de Rosario, Argentina y del incipiente auge de dicha ciudad. Es así que Juan al tanto de la posibilidad de hacer muy buenos negocios en Rosario decide trasladarse hasta allí. Con la sociedad existente entre sus dos panaderías decide instalar una nueva, en la ciudad santafesina, a la cual le pone el nombre de «La Europea «haciendo honor al continente que lo vio nacer. Esta nueva panadería se encontraba ubicada en las calles San Juan y Libertad, hoy Sarmiento, corría el año 1884.

En 1891 se inició en la actividad molinera alquilando « El Molino Harinero Rosario» , propiedad de los hermanos Coffin, produciendo harinas para su cada vez mayor volumen de producción en la panadería La Europea, como también para otras sucursales que había inaugurado y vendiendo los excedentes de harina a otros panaderos.

Una vez que conoció el negocio, instaló su propio molino en la localidad de Maciel, también en la provincia de Santa Fe, empresa que a través de los años se dedicó a la molinería como actividad principal, a las explotaciones agropecuarias y acopio de cereales. Hasta el día de hoy este molino está en plena actividad.

Realizó diferentes actividades en la ciudad de Rosario. En 1908 funda la compañía de seguros «La Unión Gremial de molineros del norte» y se convierte en su primer presidente. Esta compañía actualmente está en

manos norteamericanas, con el nombre de «Berkley», con presencia en todo el país. Fundó y fue el primer presidente del Banco Popular de Rosario.

En 1915 construyó el Palacio Cabanellas, con la idea de hacer un gran hotel, el más grande de la época en nuestro país. Idea que fue desechada al finalizar la obra, quizás por los cambios acaecidos por la crisis mundial de la época, terminó transformándose en un edificio de rentas. Como se ha mencionado anteriormente, este edificio fue obra del arquitecto Roca i Simó.

En el año 2004 el Palacio Cabanellas fue restaurado con motivo de la visita de los Reyes de España a Rosario, como fiel exponente del modernismo catalán. El escudo de España y el de la familia Cabanellas están presentes no solo en la cúpula, sino también en el Club Español y en la Casa de España. También flamea la bandera argentina y a los costados de la misma las banderas de España y Uruguay.

En 1909 fue administrador municipal y concejal durante varios años por «La Liga del Sur» partido creado por Lisandro de la Torre, y luchó siempre contra la corrupción y el centralismo porteño.

Actuó en las comisiones directivas del Club Español, la Bolsa de Comercio, El Centro Balear, La Sociedad Española de Socorros Mutuos, el Hospital Español y el Centro Catalán. Fue quien movilizó a la comunidad española para recaudar fondos para construcción de los edificios del Club Español, el Banco Escolar y la Casa de España.

Movilizó a su familia desde Mallorca, llamó a hermanos, primos y sobrinos. Trasladó también a gran parte de la familia de su mujer desde el Uruguay. Les dio trabajo en las más diversas tareas, los dirigió y aconsejó. Tampoco dejó de considerar a muchos inmigrantes, especialmente mallorquines que como él llegaron a estas tierras y cuya suerte no fue tan buena.

Poco antes de morir, Juan Cabanellas había comprado grandes extensiones de tierra en el Chaco salteño, en la zona de Metán, donde se llegaba en ferrocarril y luego debía recorrer 70 Km. A caballo.

La muerte lo sorprendió al regreso de uno de estos viajes que realizaba con amigos.

Durante su entierro se pronunció un discurso, el mismo terminaba con las siguientes palabras: *«Alguna vez cuando los argentinos volvamos a lanzarnos a hacer un país con grandeza, tendremos que volver los ojos al pasado y allí encontraremos historias como esta, de hombres, que sin ser argentinos, amaron la patria nueva con fervor apasionado y soñaron para ella un futuro que se nos va de las manos por falta de valor y auténtico patriotismo»* - Rosario 09-07-1915 -.

NOTA.:

Agradezco al Sr. Fitty Cabanellas por todos los datos aportados para la realización de este artículo

Santiago Rusiñol, una presencia modernista en las fiestas del Centenario

Horacio J. Spinetto - GIAH/FAU-UB

Introducción

No sólo la arquitectura del Modernismo Catalán significó una búsqueda hacia nuevos horizontes. En pintura, básicamente con la obra desarrollada por Ramón Casas (1866-1932) y Santiago Rusiñol, la que significó una posición de quiebre frente al academicismo reinante, ocurrió algo similar. En un París en plena ebullición plástica, estos dos artistas (los primeros catalanes que en contra de la tradición no marcharon a Roma sino hacia la capital francesa) se nutrieron del Impresionismo, manifestando un particular interés por la luz y la atmósfera; por los temas de la vida cotidiana, y por la irrupción de la estampa japonesa y sus sutiles composiciones. Lo asimilado se manifestó a través del color mediante una mayor claridad en la paleta, mientras que la imagen permitió asociar cierta impronta simbolista con alguna reminiscencia del naturalismo.

En la Barcelona modernista tanto Casas como Rusiñol, junto con el crítico Raimon Casellas, se convirtieron en los verdaderos referentes de la pintura moderna. Participan activamente en publicaciones como «Els 4 Gats» y «Pèl & Ploma» y en las Fiestas Modernistas de Sitges (se realizaron cinco, entre los años 1892 y 1899).

En la cervecería «Els 4 Gats» (en la planta baja de la Casa Martí i Puig, en la calle Montesión, obra del arquitecto Josep Puig i Cadafalch construida entre 1895 y 1896), se realizaron a partir del año 1897 y hasta su cierre en julio de 1903, espectáculos de marionetas y exposiciones, pero fundamentalmente era el punto de reunión de los artistas e intelectuales más activos de la época. Además de Ramón Casas y Santiago Rusiñol frecuentaban el lugar los pintores Isidre Nonell, Joaquim Mir, Ricard Canals, Hermen Anglada-Camarasa, Miquel Utrillo, Darío de Regoyos y el joven malagueño Pablo Ruiz Picasso.

El poeta nicaragüense Rubén Darío en 1899, luego de visitar «Els 4 Gats», lo describió de la siguiente manera: «En la sala, no cabrán más de cien personas. Decóranla carteles, dibujos a la pluma, sepias, impresiones, apuntes y cuadros también completos, de los jóvenes y nuevos valores barceloneses, sobresaliendo, entre ellos, los que llevan la firma del maestro Rusiñol...» (1)



Foto 1, Foto 2

1. *Barcelona Modernista*. Cristina y Eduardo Mendoza. Editorial Planeta. Barcelona, 1989.

Santiago Rusiñol

Pintor, escritor y dramaturgo. Nació en Barcelona el 25 de febrero de 1861 y falleció en Aranjuez el 13 de junio de 1931. Hijo de una familia burguesa, dedicada a la fabricación textil, se orientó hacia el mundo del arte. Viajó a París para conocer y vivir el mundo de la bohemia finisecular. De vuelta en Barcelona frecuentó al grupo de la revista «L'Àvenç» dirigido por Raimon Casellas, adhiriendo al modernismo, interpretado desde la idea de «el arte por el arte». Con la creación de las Fiestas Modernistas generó un espacio de verdadera difusión. Hombre de gran formación y artista múltiple, se dedicó a la pintura (realizó importantes muestras en 1890, 1891 y 1893 con Casas y Enric Clarasó en la Sala Parés, Barcelona), al dibujo, al cartelismo y también, con particular suceso, a la literatura (recordamos especialmente sus libros de narraciones «Hoja de la Vida», «Pájaros de Barro», «Desde el molino e impresiones de arte» y «La isla de la calma», sus novelas «Las aleluyas del señor Esteban» y «El catalán de La Mancha», y sus piezas teatrales tales como «El jardín abandonado», «La alegría que pasa», «El héroe», «El místico», «La madre» y «Buena gente»). Asimismo, como sostiene Guillermo Díaz Plaja: «Rusiñol crea en 1897, con su libro *Oracions*, el poema en prosa dentro de las letras hispánicas...» (2)



Foto 3, Foto 4, Foto 5

La obra pictórica de Rusiñol en Buenos Aires

En 1896 se inician las exposiciones de pintura en la casa de fotografía de don Alejandro Witcomb, por entonces en Florida 364 (en 1939 se trasladará a su nuevo local del 760 de la misma arteria, donde funcionó hasta su cierre en 1971), que de este modo se convierte en la primera galería de arte de Buenos Aires (de la Argentina y de Latinoamérica). Desde 1897 hasta 1913, es en Witcomb donde el señor José Artal realiza sus veinticuatro muestras de artistas españoles.

Es en esa exposición precursora de 1897 de dibujos y pinturas «Arte Moderno. Escuela Española» donde el público porteño puede ver exhibidas por primera vez en Buenos Aires obras de Santiago Rusiñol.

En 1901 Freitas y Castillo, también casa de fotografías, siguiendo el ejemplo de Witcomb acondicionó el vestíbulo de su local transformándolo en sala de exposiciones. Allí, en los años 1902, 1904, 1905 y 1906, el pintor andaluz Juan Pinelo, en calidad de marchand, presenta las exposiciones de «Arte Español Contemporáneo», siendo de esta manera el primer competidor de don «Pepe» Artal. En 1908 y 1909 las realiza en el Salón Costa, galería de don Francisco Costa en la calle Florida; en 1910 en L'Aiglon y en 1911 en el Salón Moody. En Witcomb recién presenta sus muestras a partir de 1918. Muerto Pinelo, su hijo, José Pinelo Yáñez, se encarga de las exposiciones de 1923 a 1926, llegando a realizarse un total de veintidós.

Estas muestras, a las que han de añadirse las de Justo Bou, logran un altísimo nivel de ventas: el interés por la pintura española que demuestran los coleccionistas de Buenos Aires desde fines del siglo XIX, sucede a la fascinación de los creadores locales por Italia, y antecede a la que sentirán por Francia (París propiamente) las generaciones posteriores de artistas.

2. *Estructura y sentido del novecentismo español*. Guillermo Díaz Plaja. Alianza Editorial. Madrid, 1975.

Además de obras de Rusiñol, fueron exhibidos trabajos de Mariano Fortuny, José Moreno Carbonero, Mariano Benlliure, Aureliano Beruete, Eliseu Meifrén, Julio Romero de Torres, Eduardo Chicharro Aguera, Joaquín Sorolla, Francisco Pradilla, Eduardo Rosales, Valentín y Ramón Zubiaurre, Ricard Urgell, José María López Mezquita, Salvador Sánchez Barbudo, Martín Rico, Emilio Sala, Ulpiano Checa, Salvador Viniegra, Fernando Sotomayor, Ignacio Pinazo, José Santiago Garnelo y Alda, Francisco Domingo, Manuel Benedito, José Jiménez Aranda, Baldomero Galofre, José Llaneces, Carlos de Haes, etc.



Dos notables muestras y dos obras teatrales

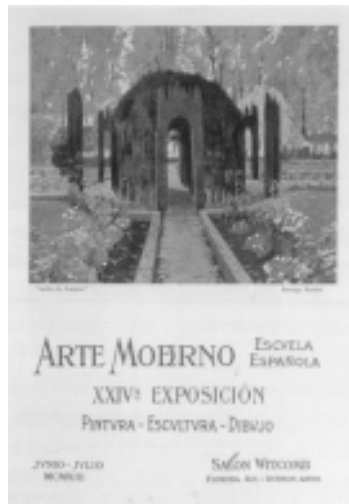
En noviembre de 1904 se exhibe en Witcomb la «Exposición de Artistas Catalanes» organizada por Eliseu Meifrén y Juan Canter. Se presentaron 74 obras, entre las que se destacaban las de Rusiñol, Isidre Nonell, Joaquim Mir, el mismo Meifrén, Ramón Casas (dibujos) y Pablo Picasso, con cinco pasteles, de los cuales se vendieron los titulados «La toilette» y «Últimos momentos». La prestigiosa revista «La Ilustración Artística», editada en Barcelona, en el número del 28 de noviembre de ese mismo año reproduce algunos de los trabajos expuestos, entre ellos «La zanja» de Picasso, y al referirse al genial malagueño lo ubica «entre los impresionistas más valientes», dejando constancia que sus obras «han sido objeto de apasionadas críticas».

El 31 de agosto de 1907, la revista «Caras y Caretas», presenta una nota dedicada a Santiago Rusiñol y Ramón Casas, los dos máximos representantes de la pintura modernista catalana, ilustrada con la reproducción de algunas de sus obras. Durante este mismo año, el actor Enrique Borrás se presenta en Buenos Aires, haciendo conocer a nuestro público, dos obras teatrales de Rusiñol: «El Místico» y «La buena gente».

Entre junio y julio de 1913, don José Artal presentaba en el Salón Witcomb su XXIV Exposición de Pintura, Dibujo y Escultura «Arte Moderno. Escuela Española». En la tapa del catálogo de la muestra se reproducía el óleo «Jardín de Aranjuez» de Santiago Rusiñol. Dicha obra es similar a la pintada sobre lienzo alrededor de 1908, «Jardines de Aranjuez», con la que el catalán obtuvo la medalla primera clase en la Exposición Nacional de Bellas Artes española de 1911, que puede verse en el Casón del Buen Retiro, Madrid. En la obra expuesta en Witcomb la presencia otoñal se evidencia con la luz dorada proyectada por los árboles que sirven de fondo. Mientras que en «Jardines de Aranjuez» el sendero pintado entre violáceos y malva, con acentos naranjas, da la sensación de reflejar el estallido cromático (rojos, naranjas, amarillos y blancos) de la desbordante concentración de flores que lo bordean. En ambos casos estos jardines, desiertos, tienen en común el aire entre triste y melancólico característico de la obra de Rusiñol, quien en 1903 había escrito en su libro «Jardins d'Espanya»: «Por cada ramillete tupido de verdor que encontraréis cobijado al lado de la antigua mansión, o en el fondo de un valle, o al abrigo de las montaña, hallaréis horas y horas de yerma sequía para las plantas y para la mirada; por cada manojo de color, extensas soledades de campos estériles; por cada flor, inacabables franjas de terruños, sin una hierba, sin el amor de un árbol, sin el rumor de una fuente, sin un cobijo para el alma que busque arroparse a su sombra».

Estos jardines de Aranjuez son de las obras más significativas dentro de lo que Rusiñol, en el libro citado, definió como «el paisaje puesto en verso». Sus jardines son «como notas de poesía, entre las planicies de España...»

«Los jardines de Rusiñol no sólo serán reconocidos por la crítica y el público de Barcelona y el resto de España sino también, y paradójicamente antes que en la península, en el extranjero, principalmente en Francia». (3)



Tiempos del Centenario. Llega Santiago Rusiñol

1910, año del Centenario de la Revolución de Mayo de 1810 y de la formación de nuestra Primera Junta de Gobierno. La ciudad de Buenos Aires se vestía de fiesta. Entre 1900 y 1909 ingresaron a la Argentina 541.345 españoles, quedándose la gran mayoría en la Capital. Esta situación no pasó inadvertida para una ilustre visitante: la Infanta Isabel de Borbón, quien durante los festejos manifestó que «Buenos Aires era la ciudad gallega más grande del mundo».

La capital argentina ofrecía un aspecto hasta entonces desconocido, ya sea debido a las ornamentaciones alegóricas, al movimiento de gente, o a la magnífica iluminación nocturna de calles, avenidas, plazas y edificios diseñada por el ingeniero y famoso aviador Jorge Newbery.

Nuestro Centenario trascendía las fronteras. El diario «La Nación» en su edición del miércoles 20 de abril de 1910, publica entre otras breves noticias las dos que transcribimos: «El Centenario en Barcelona. Barcelona 19. Se anuncia que con motivo del Centenario Argentino se realizará en esta ciudad un gran banquete al que serán invitadas las autoridades civiles y militares. También celebrando esa fecha será inaugurada la Avenida Argentina», y «Huéspedes para la Argentina. Barcelona 19. Los vapores que zarpan de este puerto para Buenos Aires van repletos de pasajeros y llevan numerosos artículos para ser expuestos en la exposición del Centenario».

Las delegaciones de las naciones participantes fueron llegando y ocupando los principales hoteles, como el «Majestic» de Avenida de Mayo e Irigoyen (hoy Santiago del Estero). Buenos Aires comenzaba a latir al ritmo de las celebraciones.

A fines de marzo de 1910 había arribado al puerto de Buenos Aires, procedente de Barcelona, el transatlántico «La Argentina». En él, entre su numeroso pasaje, parte del cual venía a disfrutar o participar de los festejos del Centenario, llegaba Santiago Rusiñol, que por entonces contaba con 49 años. Mientras se paseaba por la cubierta, durante la maniobra de amarre, conmovido ante los pañuelos, aplausos y gritos de salutación que implica una situación como esta tanto para los que llegan como para los esperan ansiosos, Rusiñol percibe con claridad, pese al intenso murmullo general, una voz entrañable que le dice: «Tiago, Tiago! ¿No has tenido miedo del charco?». Era el compositor catalán Enric Morera (Barcelona, 1865-1942), que le daba la bienvenida y lo saludaba desde el muelle. Morera, que puso música a textos de Rusiñol como «L'Alegria que passa», realizó sus estudios musicales en Buenos Aires, Barcelona y Bruselas.

3. *La pintura y la prosa de Santiago Rusiñol: un estudio comparativo*. María Alejandra Zanetta. Universitas Castellae. Valladolid, 1997.

Rusiñol mismo cuenta acerca de su llegada a Buenos Aires: «Entre los brazos levantados de la gente y las siluetas conocidas, aparecían uno brazos de director de orquesta, los brazos larguísimos de Morera. Ellos me van a estrechar con todo el corazón. Van a abrazarme los viejos compañeros, también los amantes de nuestra tierra, la gente del Centre Catalá, del Casal, de nuestro Consulado, el amigo Artal...» (4)

A los pocos días de su desembarco en tierra porteña, Rusiñol ya era popular en Buenos Aires. Los principales diarios y revistas, como «La Nación» y «Caras y Caretas», le dedicaban notas donde hablaban de su personalidad bohemia, de sus obras teatrales y de sus pinturas. Aquí continuó con su vida noctámbula, lo mismo que en Barcelona o París. Su presencia en los Cafés «La Armonía» de Avenida de Mayo y Bernardo de Irigoyen, y «París» en Avenida de Mayo 1199, era cotidiana, lo mismo que en el «Aues Keller», el distinguido bar alemán de Bartolomé Mitre entre Florida y Maipú, frecuentado por la gente de teatro, donde Rusiñol solía ir acompañado por el actor Enrique Borrás o el músico Morera, para encontrarse y mantener prolongadas charlas con los actores Guillermo Battaglia o Florencio Parravicini (con quien conoció algunos sitios donde se podía escuchar y bailar tango) (5). El «Tortoni», célebre y vigente Café, en Avenida de Mayo 825/29, también lo tuvo sentado en sus cómodos sillones, mientras conversaba animadamente alrededor de las luminosas mesas de mármol con el ingeniero Domingo Selva, destacado profesional argentino, autor de la Casa de Gobierno de Tucumán, además de varios de los pabellones para animales en el Jardín Zoológico porteño, y de activa participación en las exposiciones del Centenario, en particular en la Industrial y en la Internacional de Higiene, o con el arquitecto porteño Julián García (6) introductor del modernismo catalán en Buenos Aires y autor del magnífico Hospital Español y del Pabellón Español en la Exposición del Centenario, siempre disfrutando de un chocolate con churros o de una leche merengada.

La revista «Caras y Caretas» del 9 de abril de 1910, en su página Caricaturas Contemporáneas, publicó un dibujo de Cao, con una bella y expresiva imagen de Santiago Rusiñol, acompañado del siguiente epígrafe: «Pinta de un modo que encanta y escribe admirablemente. / Y al contemplar el retrato de tan ilustre español / no sabemos ciertamente / si es un Santiago Daudet ó un Alfonso Rusiñol».



Los éxitos teatrales

El diario «La Nación» del sábado 30 de abril de 1910 en su sección Teatros y Conciertos decía: «*El Místico*- Un éxito clamoroso obtuvo anoche en el Victoria esta obra de Santiago Rusiñol. Puede decirse que con ella ha realizado su verdadero debut la compañía Borrás... La representación de ayer que resultó

4. *Del Born al Plata*. Santiago Rusiñol. Editorial Selecta. Barcelona, 1961.

5. En relación al tango es interesante destacar que cuando Carlos Gardel, máximo cantante nacional, vuelve, el 23 de marzo de 1926, de una serie de presentaciones en Madrid y Barcelona, el diario «Crítica» le realiza un reportaje que publica en su edición del 25 de marzo, del cual transcribimos un fragmento: «...¿Conoció a algunos artistas catalanes? -En Peña de amigos, frecuenté a Fietta, el gran tenor, con quien entablamos sincera amistad. Es un gran tipo Fietta, y conserva muy buenos recuerdos de sus giras por Buenos Aires. En general toda persona que haya estado por acá, se muestra siempre encantada de nuestra vida, y hace lo posible por recordar nuestras costumbres: les seducen, sobre todo, el mate y el lunfardo.

Y a propósito, encontré allá a Santiago Rusiñol, el gran escritor y pintor. Siempre que nos juntábamos, Rusiñol recordaba nuestro país y me preguntaba por gente de letras y periodistas de su amistad. Y cantaba tangos....

-¿Rusiñol?

-El mismo. Tiene gran predilección por nuestra música criolla...»

6. Si bien su apellido era García Núñez, todas sus obras modernistas fueron firmadas «J. García», mientras que el García Núñez únicamente lo utilizó en dos obras afrancesadas del final de su producción arquitectónica. Por tal motivo adhiero al uso de Julián García a secas.

ajustadísima en todos los papeles y admirable en lo que se refiere a Borrás que revivió ante nuestro público las grandes interpretaciones de los más famosos cómicos que nos hayan visitado en estos últimos tiempos. *El Místico* es un drama que ha sentido intensamente Rusiñol en los cuatro actos tensos, brillantes, ricos de emoción y pasión. No decae el interés en ningún momento; y a medida que la augusta figura del padre Ramón va desarrollándose, se acrecienta en el auditorio la angustia conturbadora. El diálogo corre fluido; los conceptos se suceden unos a otros; y la belleza espiritual de aquel pobre mártir de su mundo interior, apasiona a los espectadores, que a cada instante irrumpen en aplausos.

El triunfo de Borrás fue anoche completo. Compartió las llamadas a escena, al final de todos los actos, con la señorita Abadía que supo imprimir a la dulce figura de Marta un sentimiento muy sincero. Correcta la señora Valles y muy en sus papeles los señores Navarro, Perlá y López. La escena estuvo bien servida.

El autor de *El Místico*, que se hallaba en el teatro; fue objeto de una manifestación emocionante en verdad. Hoy se repite *El Místico*.

Durante su estadía en Buenos Aires Rusiñol concurrió con frecuencia al Casal Catalá, especialmente los días domingos por la tarde. A su alrededor se formaba una suerte de tertulia que lo tenía como animador casi excluyente.

El 2 de mayo, siempre de 1910, el Conjunto de Arte Escénico del Casal Catalá de Buenos Aires (Entre otros formado por: Rosa Quintá, Juan Segalá, Joaquín Moreno, Francisco Masó, Amadeu Sáenz, Santos Ferry, Ricard Escoté, Manuel Pallás, Coralí Matheu, Jordi Soler, Manelic Seras, Carme Llaona, Eulalia Juvé, Mercé Viola, Mercé Masó y Héctor Coll), representó la divertida obra «Els Savis de Vilatrista» (Los sabios de Villa Triste) de Rusiñol y Gregorio Martínez Sierra, dirigida por Juan Segalá. En esta pieza reapareció la actriz Isabel Santos, esposa del ilustre maestro de actores y director teatral que fue don Antonio Cunil Cabanellas (Barcelona, 1894-Buenos Aires, 1969), de larga y exitosa trayectoria porteña, tanto como profesor del Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico como director del Teatro de la Comedia.

Una memorable velada teatral, fue la que se vivió la noche del 12 de junio, patrocinada y organizada por el Casal Catalá, llevada a cabo en el teatro «Victoria» (antes «Onrrubia y después «Maravillas»), ubicado en la esquina sudeste de Victoria (hoy Hipólito Yrigoyen) y San José. Allí se representó otra obra de Rusiñol: «L'Hereu Escampa» (El heredero despilfarrador), con notable suceso, a tal punto que el autor tuvo que salir a escena cuando terminaba cada acto. En una de esas apariciones, el Casal homenajeó a Rusiñol con la entrega de una medalla de oro. Cuenta don Joan Rocamora, que al agradecer el gesto, don Santiago dijo: «Catalanes! Si apenas hace tres meses que estoy aquí y añoro a Catalunya, que os debe pasar a vosotros que hace tanto tiempo que estáis afuera! En aquel momento se oyó un grito en la sala: *Yo hace catorce años!* La respuesta fulminante de Rusiñol fue: *Y los que te quedarás!*» (7)

El sábado 23 de mayo, «La Nación», nuevamente en su columna Teatros y Conciertos, en la página 14 informaba: «Victoria. Buena gente es una de las obras dramáticas más interesantes de don Santiago Rusiñol. Cuando el mismo Borrás la estrenó en su anterior temporada del San Martín tuvimos ocasión de exteriorizar nuestro juicio, señalando los méritos de sus tres actos diestramente conducidos. Los diálogos vivaces y llenos de emoción valieron anoche al autor y a los actores muchos aplausos, especialmente en el final de la obra. Entre los intérpretes lograron destacarse el Sr. Borrás y la Srta. Teodora Moreno. Esta joven actriz que ya en la Daly de «El abuelo» de Benito Pérez Galdós, alcanzó un suceso significativo, realiza en *Buena gente* una labor muy plausible que la destaca en primera línea entre todas las artistas españolas de la nueva generación. Dice con suma naturalidad, sin apelar nunca a esos recursos de mal entendido efectismo, con los que se logran fácilmente aplausos subalternos, pero no la sanción de los espectadores de buen gusto».

Cuenta María Rusiñol, hija del artista: «El admirable gran actor Enrique Borrás me contó el viaje que hizo en su primera tournée a Buenos Aires. Por él supe cosas que no figuran en el libro titulado *Del Born al Plata*, que recoge las impresiones de Rusiñol. Iba mi padre adjunto a la Compañía, en concepto de director artístico. Pero llevaba embaladas treinta o cuarenta telas para una Exposición en la capital argentina, y esto es lo que realmente le interesaba».

7. *Catalanes en la Argentina, en el Centenario del Casal de Catalunya*. Joan Rocamora. Edición del autor. Buenos Aires, 1992.

Por su parte, Isabel Coll escribe: «Cuando en marzo de 1910 viaja a la Argentina, junto a Enric Borràs, Rusiñol lleva consigo cuarenta pinturas, todas con el tema de los jardines. A partir de entonces se tienen noticias del envío de otras remesas de sus pinturas». (8)

Enrique Borràs (1863-1957), notable primer actor español que años más tarde trabajaría con la gran Margarita Xirgu, comentó que: «De un lado, los porteños; de otro los catalanes de Buenos Aires, que le cogieron por su cuenta y le tenían acaparado. Un día le ofrecían un banquete; otro le organizaban una función de homenaje. De modo que, no sólo dejaba de acudir a nuestro teatro, sino que nos quitaba la gente y se llevaba el público en otras direcciones. Porque, eso sí, parecía que tuviese imán...» (9)

La presencia de Rusiñol en la ciudad y el desarrollo de sus actividades era una noticia que corría misteriosamente de boca en boca, y como decía el propio catalán, «parecería que la llevaran los perros».

Rusiñol resultó un verdadero personaje, que provocaba admiración por sus diferentes posibilidades artísticas, o sentidas simpatías por su manera natural y desprejuiciada de conducirse en cualquier ámbito. Tanto es así que se le ofrecieron numerosas y diferentes demostraciones de afecto.» El mundo teatral porteño lo homenajeó con un banquete. A su derecha se ubicó el actor Pepe Podestá y a su izquierda, Francisco Ducasse: el dramaturgo Carlos Mauricio Pacheco leyó un -al parecer- interminable discurso, y entre otras celebridades concurrieron el autor de *Los mirasoles*, Julio Sánchez Gardel, el actor Guillermo Battaglia y las jóvenes actrices Angelina Pagano y Celia Gámez, que según la crónica fue la más alegre y extravertida». (10)

Entre las obras estrenadas por Borràs, una de las más celebradas fue la que Rusiñol escribió para él, «El Redentor», donde un librepensador plantea el tema de la búsqueda de Dios.



La Exposición Internacional de Arte del Centenario

El Pabellón Argentino, edificio que fue sede de nuestra representación en la Exposición Universal de París de 1889, erigido a la entrada de la muestra, junto a la Torre Eiffel, diseñado por el arquitecto francés Roger Ballu, era un excelente ejemplo de la arquitectura del hierro, cristales y mayólicas, muy a la moda en la Europa de esa época. Su interior estaba decorado con pinturas de los franceses Albert Besnard, Fernand Cormon, Luc-Olivier Merson, Alfred Roll y Jules Lefevre, entre otros artistas. Llamaba la atención su cúpula central y las cuatro más pequeñas que la enmarcaban, y las torres esquineras rematadas con figuras alegóricas, obra del escultor francés Louis-Ernest Barrias, fundidos en los talleres de Thibault- Frères.

8. *Rusiñol*. Isabel Coll. Editorial Flama. Saint Saturní d'Anoia, 1990.

9. *Santiago Rusiñol visto por su hija*. María Rusiñol. Editorial Juventud. Barcelona, 1963.

10. *El Centenario. La Argentina en su hora más gloriosa*. Horacio Salas. Editorial Planeta. Buenos Aires, 1996.

Finalizada la exposición parisina, y debido a la crisis económica de 1890, el gobierno argentino trató de vender sin éxito el Pabellón en Francia. Se lo desarmó y trajo a Buenos Aires para cederlo a la Municipalidad capitalina. Una ley del año 1892 dispuso su reconstrucción en la barranca de Plaza San Martín, sobre la calle Arenales entre Maipú y Florida. El ingeniero holandés Juan Abel Waldorp (autor del Puerto de la Ensenada de La Plata) dirigió las obras que terminaron en 1893. Hacia 1909 las autoridades nacionales decidieron destinar el edificio para el Museo Nacional de Bellas Artes, al mismo tiempo que comenzaban los trabajos de adecuación tendientes a dar cabida a la Exposición Internacional de Arte del Centenario. Se debieron construir algunas instalaciones anexas para poder exhibir la totalidad de las obras, que finalmente ocuparon 43 salas.

La Exposición se inauguró el 12 de julio a las 14 horas con la presencia del Presidente de la Nación Dr. José Figueroa Alcorta, varios de sus ministros, entre ellos el de Instrucción Pública Dr. Rómulo Naón, del Interior, Gálvez y de Hacienda, Yriondo, y del Intendente Municipal don Manuel Güiraldes (presidente de la Comisión Ejecutiva de la Exposición). Luego de los discursos de rigor, primero el de Güiraldes y después el del Dr. Ernesto Pellegrini, en nombre de la Comisión del Centenario, se realizó una recorrida por las salas, tras la cual se dio por finalizado el acto.

La muestra permaneció abierta al público durante cuatro meses. Se podía visitar todos los días de 9 a 17 horas, salvo los miércoles y viernes llamados «días de moda» que permanecía abierta hasta medianoche, ofreciendo «actos de concierto» en sus salas. Intervinieron en la exposición los siguientes países: Francia con 480 obras (Renoir, Monet, Marquet, Vuillard, Bonnard, Maurice Denis, Rodin, Bourdelle, Despiau, etc.); Gran Bretaña con 269 (Alma Tadema, Burne Jones, Frank Brangwyn, etc.); España, con 260 (Ramón Casas, Santiago Rusiñol, Isidre Nonell, Eliseu Meifrén, Joaquim Mir, Hermen Anglada-Camarasa, etc.), más 36 obras de Ignacio de Zuloaga en una sala para él solo; Argentina con 235 (Eduardo Sívori, Eduardo Schiaffino, Cesareo Bernardo de Quirós, Alberto M. Rossi, Reinaldo Giudici, Pío Collivadino, Emilio Artigue, Walter de Navazio, Jorge Bermúdez, Ernesto de la Cárcova, Luis Falcini, Arturo Dresco, Pedro Zonza Briano, etc.); Italia con 205 (Manzini, Previati, Ettore Tito, Felice Casorati, etc.); Estados Unidos con 161; Suecia con 132 (Anders Zorn, etc.); Chile con 81 (Juan Francisco González Escobar, etc.); Países Bajos con 66; Uruguay con 55 (Juan Manuel Blanes, Carmelo Arzadum, Jorge Cúneo, José Luis Zorrilla de San Martín, etc.), y un conjunto «Internacional», con 50 obras de artistas de diferentes países sin representación propia. Algunas otras delegaciones, como la de Bélgica, llegaron con retraso, luego de la inauguración. La totalidad de obras expuestas fue de 2.375.

El Gran Premio de Honor del Certamen correspondió al barcelonés Anglada-Camarasa (1871-1959), notable pintor de raíces modernistas, quien junto a Ramón Casas, Rusiñol, Meifrén y Zuloaga recibieron los mayores elogios por parte del público y de la crítica. Entre otros artistas que recibieron distinciones destacados: a los argentinos Cesareo Bernardo de Quirós, Gran Premio y Medalla de Oro y Alberto M. Rossi, Medalla de Oro; al español José María López Mezquita con Medalla de Oro, y al chileno Juan Francisco González Escobar con Segunda Medalla.



Del Born al Plata

Luego de su visita a la Argentina Rusiñol publicó en Madrid, en 1911, el libro titulado «Un viaje al Plata», dedicado «Al meu bon amic N´Enric Borràs». Se trata de una muy interesante obra con cincuenta capítulos. Todas estas narraciones de viaje poseen real interés. Su aguda percepción captó finas sensaciones y emociones, las que resultaron enriquecidas por su ágil prosa y por su característico sentido del humor, dando una particular visión de la realidad. Su libro se diferencia de los otros escritos a raíz de los festejos del Centenario, como por ejemplo: «La República Argentina en su primer Centenario» de Manuel Chueco, o «La Argentina y sus grandezas» del novelista valenciano Vicente Blasco Ibáñez. En «Del Born al Plata», su título original, Rusiñol no plantea un libro apologetico ni complaciente.

En el capítulo XIV, «De día», podemos leer: «Buenos Aires, como todas las ciudades, además de calles innumerables, tiene una calle que se puede llamar La Calle. En unos sitios a esto se le llama la Rambla, el Boulevard; en otros el Paseo o la Terraza. Aquí es la Avenida de Mayo». Más adelante, en el capítulo XX, «La calle Florida», se explica: «Así, como ya hemos dicho, que la Avenida de Mayo corresponde a lo que es el Boulevard en toda ciudad de renombre, la calle Florida es la correspondiente de la calle de Fernando, de la calle de Serpes...» (11)

En el capítulo XVIII, «El dios peso», más serio y crítico, dice: «Aquí...por ahora...hasta el momento actual, el arte, la gloria, el idealismo, la fantasía y otras...tonterías, no son cosas cotizables ni compensan un poco la importancia del peso. Sea porque la vida es cara, y antes de pensar en los postres hay que pensar en el caldo;...sea porque muchos de los que llegan traen hambre atrasada, después de haber perdido la fe en toda clase de creencias, sea porque los hombres nuevos, cuando no son raíces son abono indispensable, es cierto, para que nazcan flores, y aquí hay más abono que flores; sea todo esto junto, más otros motivos, y que el materialismo es fruta que hasta que se hace madura hace daño, si es que una vez madura no hace estragos, el caso es que, entre los que llegan y los que estaban antes, la lucha del peso es tan terrible que, comparadas con ella, las batallas de Alejandro son verdaderos juegos de niños». Más adelante en este mismo capítulo, Rusiñol se expresa con respecto al arte argentino de manera categórica: «No hemos visto ningún país, de todos los que conocemos, en que los artistas y los poetas se alejan más del espíritu de su tierra natal. Por cada escritor que se vista con las tradiciones de la Pampa, hay cientos que viven con Verlaine, con Baudelaire, con el señor Pelletan, con D´Annunzio, con los decadentes, y sueñan desde su rancho con chez Maxim o con el Rat Mort; por cada pintor que pinte el Paraná, hay veinte que pintan el Sena, y a las aguas vivas de sus ríos, las destiñen con aguas muertas; y por cada autor dramático que arranque la vida de su pueblo, cincuenta la arrancan de otros dramas, y se ven *guiñoles* y se ven Ibsens, enfriando el fuego de la tierra; como *Verbenas* y *Revoltosas* contrarriando las danzas tristes de estas llanuras desoladas».

Otras observaciones valiosas, producto de su agudeza, de su ironía y de los meses vividos en Buenos Aires, realiza Rusiñol en el capítulo XXVIII, «El argentino»: «El argentino, o mejor dicho el porteño paga y no dice gran cosa. No es que no piense lo que diría, sino por prudencia y una buena educación y un modo de ser especial que hacen del hijo de este país un hombre que piensa y que sonrío...El porteño en vez de protestar sonrío...paga y sonrío como si dijese: Como no quiero protestar, sonrío... para no tener que enfadarme». Luego remata diciendo: «Esto no quiere decir, naturalmente, que indeciso y sonriente no tenga

11. El escritor Ramón Gómez de la Serna (Madrid, 1888- Buenos Aires, 1963), dentro de su prolífica obra nos dejó a los porteños, aunque fue escrito para los españoles, el entrañable libro «Explicación de Buenos Aires» (1948), una lúcida y aguda versión de la ciudad, que aunque escrita 37 años después, tiene cierto parentesco con «Del Born al Plata». «He procurado dar a mis amigos y compatriotas una clave de Buenos Aires para que paseen por sus calles y conozcan sus matices como si hubiesen desembarcado en la gran ciudad, tan americana, tan madrileña y tan barcelonesa. Mi apreciación de los detalles que explican la ciudad está hecha desde aquí y desde allí, en una perspectiva de tiempo y mar...» Al referirse a la Avenida de Mayo el madrileño dice: «Lograr la definición de la Avenida de Mayo es un poco lograr la expresión de Buenos Aires en su relación intrínseca con España. Tiene algo de rambla catalana, de la calle de Alcalá y de la entrada en la Gran Vía, mezclándose por eso la sensación que sienten los catalanes en Madrid y los madrileños en Barcelona». (Ramón vivió en Buenos Aires 27 años, desde 1936 hasta su muerte). La figura de Rusiñol no pasó desapercibida para Gómez de la Serna, sobre él escribió en *Relatos contemporáneos escogidos* (Editorial Sudamericana. Buenos Aires, 1968): «Era la simpatía con barbas, era el chambergo aerodinámico y el dolor bondadoso frente a la vida... Encontró la poesía de los cipreses, las tapias azules y blancas, los arriates como divanes para las musas de los jardines... Nos traía Rusiñol otoños a las primaveras y se veía que cada uno de sus cuadros había sido un rapto de amor largo en parques verdaderos, bautizados de pétalos de rosas deshojadas...» Ramón finaliza diciendo: «Aún sonrío entre nosotros el autor de los cuadros en que el ajenjo verdea el paisaje y dilata las pupilas de emoción, sin olvidar que también ensayó un sentimentalismo noble en esos libros en que hay humor catalán con toques de humor cervantino, y entre los que *La niña gorda* es para mí una obra maestra».

su genio. Quiere decir que le cuesta enfadarse, pero cuando le parece que se debe enfadar lo toma con ganas, a veces con demasiadas. Estos hombres que llevan el frac con tanta corrección, detrás del brillo de la pechera llevan la sangre de la pampa y cuando las pasiones le salen fuera es con un estallido extraordinario. Elocuentes por naturaleza, la palabra les lleva a la acción, y por una frase feliz, por la bandera blanca y azul, por un hombre con dotes de dictador, llegarían de pronto al sacrificio para volverse a calmar y a adormecer como el león que cuando se ha batido se arregla los pliegues de la ropa».

En el capítulo XXXI, «Palermo», dice: «El jardín zoológico de Buenos Aires es uno de los mejores del mundo, y parece natural que en un país cosmopolita, adonde llegaron hombres de todas partes, el bestiario universal también esté representado de una manera perfecta y digna».

En su recorrido por diferentes provincias, tomando apuntes que servirían para la realización de este libro, Rusiñol visitó la ciudad de San Miguel de Tucumán, allí tuvo oportunidad de conocer al arquitecto Josep Jacint Eloi de Bassols i Mendivil (Palma de Mallorca, 1869-Tucumán, 1931), quien tras un breve lapso en Buenos Aires y en Montevideo se radicó en 1908 en esa ciudad, donde llevó adelante una interesante labor, realizando sus primeras obras con una visión decididamente modernista.

Epílogo

La Lic. Cristina Mendoza realiza una atinada y esclarecedora reflexión acerca del Modernismo catalán cuando dice: «Desde una perspectiva ajena a Barcelona, el modernismo puede parecer un movimiento artístico preciso que se produjo en un período determinado. Esta afirmación, si bien es cierta, es también enormemente incompleta e incluso apurando las cosas, es en cierta manera errónea porque el modernismo no es sólo un movimiento artístico. No es simplemente la versión catalana del *Art Nouveau* francés, ni del *Jugendstil* alemán ni de la *Secesión* vienesa. El modernismo, como muy acertadamente lo definió Marfany, es *más una actitud que un estilo*. Y ahí es donde radica su complejidad y a la vez la divergencia respecto de aquellos otros movimientos europeos que en el aspecto puramente formal tuvieron, en cambio, muchos puntos de contacto con el movimiento catalán». (12)

Don Santiago Rusiñol en persona fue *más una actitud que un estilo*. Este rebelde de la tradición familiar industrial burguesa; de particularísimo sentido del humor; pintor con momentos muy felices, que además de valioso oficio tuvo un activismo ideológico que se manifestó «al intentar superar la mera inducción de la realidad visual, mediante la implantación de un arte espiritualista» (13), cuyos diferentes períodos (naturalista y simbólico) deben ser considerados como el resultado del afán de modernidad y de integración con la vanguardia artística de Europa que identificó al modernismo catalán; este hombre que además fue un notable literato, tanto como poeta en prosa como autor teatral (obras dramáticas de la calidad de «El Místico» demuestran su real valía), fue quien se convirtió en el símbolo de la ideología modernista.

La fastuosa Buenos Aires del Centenario lo tuvo por unos meses, muchas de sus pinturas quedaron en colecciones argentinas, dejando en la frescura de los jardines su aporte a la impronta del modernismo catalán en nuestra ciudad.

12. *Barcelona 1888-1929. Modernidad, ambición y conflictos de una ciudad soñada*. Dirigido por Alejandro Sánchez. Varios autores. Alianza Editorial. Madrid, 1994.

13. *Pintura catalana contemporánea*. Juan Eduardo Cirlot. Ediciones Omega. Barcelona 1961.

Bibliografía

- . *Barcelona Modernista*. Cristina y Eduardo Mendoza. Editorial Planeta. Barcelona, 1989.
- . *Estructura y sentido del novecentismo español*. Guillermo Díaz Plaja. Alianza Editorial. Madrid, 1975.
- . *La pintura y la prosa de Santiago Rusiñol: un estudio comparativo*. María Alejandra Zanetta. Universitas Castellae. Valladolid, 1997.
- . *Del Born al Plata*. Santiago Rusiñol. Editorial Selecta. Barcelona, 1961.
- . *Catalanes en la Argentina, en el Centenario del Casal de Catalunya*. Joan Rocamora. Edición del autor. Buenos Aires, 1992.
- . *Rusiñol*. Isabel Coll. Editorial Flama. Saint Saturní d'Anoia, 1990.
- . *Santiago Rusiñol visto por su hija*. María Rusiñol. Editorial Juventud. Barcelona, 1963.
- . *Barcelona 1888-1929. Modernidad, ambición y conflictos de una ciudad soñada*. Dirigido por Alejandro Sánchez. Varios autores. Alianza Editorial. Madrid, 1994.
- . *Pintura catalana contemporánea*. Juan Eduardo Cirlot. Ediciones Omega. Barcelona 1961.
- . *La cultura contemporánea a Catalunya*. Edmon Vallés. La Caixa de Catalunya i Balears. Barcelona, 1977.
- . *El arte en el 98*. Arturo Colorado Castellary. Celeste Ediciones. Madrid, 1998.
- . *¿Qué diablos es Cataluña?* María Aurelia Company. Ediciones Temas de hoy. Madrid, 1990.
- . *El arte del siglo XX*. Jean-Louis Ferrier. Salvat. Barcelona, 1990.
- . *Homes, terres, paisatges. Catalunya vistapels seus artistes i escriptors*. Agustí Pons- Pilar Parcerisas. Editorial hmb,sa. Barcelona, 1981.
- . *La Argentina y sus grandezas*. Vicente Blazco Ibáñez. La Editorial Española Americana. Madrid, 1910.
- . *La República Argentina en su primer Centenario*. Manuel Chueco. Compañía Sud-Americana de Billetes de Banco. Buenos Aires, 1910.
- . *Su Ficha Personal*. Domingo Selva. Editora A. Guidi Buffarini. Buenos Aires, 1936.
- . *Relatos contemporáneos escogidos*. Ramón Gómez de la Serna. Editorial Sudamericana. Buenos Aires, 1968.
- . *Explicación de Buenos Aires*. Ramón Gómez de la Serna. Ediciones de la Flor. Buenos Aires, 1975.
- . *Los teatros de Buenos Aires*. Ricardo M. Llanés. Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires. Buenos Aires, 1968.
- . *La Buenos Aires modernista catalana*. Horacio J. Spinetto. Todo es Historia NÚ 325. Buenos Aires, 1994.
- . *El Centenario. La Argentina en su hora más gloriosa*. Horacio Salas. Editorial Planeta. Buenos Aires, 1996.
- . *Buenos Aires 1910: Memoria del porvenir*. Edición Margarita Gutman. Buenos Aires, 1999.
- . *Julián García Núñez*. Lucía Elda Santalla. Instituto de Arte Americano. Buenos Aires, 1969.
- . *Los cafés de Buenos Aires*. Jorge A. Bossio. Editorial Schapire. Buenos Aires, 1968.
- . *Cronicón de las peñas de Buenos Aires*. Antonio Requeni. Corregidor. Buenos Aires, 1986.
- . Diarios: La Nación, La Prensa, La Razón, Crítica.
- . Revistas: Caras y Caretas, Plus Ultra, Fray Mocho, PBT, Todo es Historia, Desmemoria, Catalònia, El Teatro Universal.

Entusiasmos modernistas en la arquitectura rioplatense

Prof. Arq. Patricia Méndez - GIAH/ FAU - UB

Aunque bastante se ha escrito sobre los movimientos arquitectónicos arribados a estas costas, bien podemos decir que mucho de lo producido nos llegó impuesto, o cuando no transpuesto por las escuelas europeas. Pero, por supuesto, en cada uno de los sitios donde se desarrolló cada uno y en distinta forma adquirió variantes que en más de una ocasión divergen de la esencia original y aseveraron con su paso la posibilidad a múltiples arquitecturas.

En estas páginas intentaremos recorrer brevemente algunos aspectos del Modernismo Catalán, sobre el cual ya mucho se ha escrito. Este movimiento, resulta un curioso ejemplo que trascendió las fronteras regionales, se instaló en nuestras costas superando su propio símbolo y, por ejemplo, logró su propia resignificación al punto que fue el elegido para representar a la comunidad hispánica instalada en Buenos Aires.



Portada de Quatre Gats diseñada por Rusiñol, 9 marzo de 1899.

Varias son las causas que concurren a la comprensión del Modernismo Catalán: en su origen se lo entiende como parte de la «Renaixença» (Renacimiento) de las artes catalanas en tanto sus participantes trascendieron las distintas ramas artísticas. Pues no sólo fue en la Arquitectura donde por su popularización alcanzó un alto grado demostrativo, sino también que otras líneas como la Pintura participaron de la movida poniendo lo mejor de sí con Ramón Casas, Isidre Nonell o Santiago Rusiñol -a quien, además, se le debe ser el organizador de las primeras «Festes Modernistes» realizadas en Sitges a finales del XIX- y, que sin dudas, marcaron el inicio de esta corriente cultural de un modo casi emblemático.

Desde 1897, algunos de estos personajes más conocidos como los «bohémios del Modernismo» se reunían sobre la calle Montsió de Barcelona, en el café literario *Els quatre gats* instalado en un edificio diseñado por Puig i Cadafalch (otro cultor del movimiento), allí compartían tertulias que también eran frecuentadas por artistas como Picasso -algunos críticos consideran sus pinturas de las épocas azul y rosa dentro de la etapa modernista- acompañado de Miquel Utrillo, Mir, Pichot y otros. Tal fue la trascendencia que el nombre del sitio dio el título a una de las publicaciones artísticas y literarias que se reveló como mentora de la tendencia a la par que, otra más, la revista *Pèl i ploma* publicada por Ramón Casas, se convirtió en la portavoz del movimiento en la capital catalana.

En la faceta arquitectónica, indicios de este escuela habían sido señalados años antes por otro de los líderes del movimiento, Lluís Domènech y Montaner en su texto *En busca d'una arquitectura nacional* (1878) donde expuso las ideas centrales que acompañaron la corriente estilística. Acompañaron sus conceptos la coyuntura social del momento donde pervivía un gran eclecticismo iconográfico, avanzaba la tecnología (ensayos con grandes estructuras de hierro) y la recuperación catalana de oficios artesanales (mosaicos, vidriería, esmaltes, marquetería, esgrafiado, etc.) iba en franco aumento; así, todas estas causas se presentaron como claras manifestaciones que solventaron el ideario modernista y facilitaron la libertad formal y proyectual de la arquitectura.

En su sitio de origen, el *Modernisme* puede considerarse como una actitud de carácter colectivo en tanto se había presentado como la renovación artística y de progreso que, además, promovió definitivamente uno de los más brillantes períodos del arte catalán. Sin embargo, en América, su desarrollo se vislumbra solamente dentro de cánones estilísticos antes que de profundidad artístico-cultural y, probablemente, no fue esto por desconocimiento del lenguaje -dado que muchos de los autores se habían formado en la Escuela de Barcelona- sino que obedecieron más a la casi eterna necesidad latinoamericana de trasladar a estas tierras el gusto europeo.

El Modernismo Catalán se hizo presente por estas latitudes en la primer década del siglo XX, justamente, cuando las obras de Gaudí, Domènech o Puig i Cadafalch, entre otros muchos, ya hacía tiempo que

habían asegurado su lugar en Barcelona y el movimiento daba paso -en esos espacios de origen- a otras expresiones artísticas.



Palacio Undurruga, Chile

Entre las producciones llevadas a cabo en Santiago de Chile, por ejemplo, encontramos al arquitecto José Forteza Ubach, un catalán egresado de la Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona, discípulo de Elías Rogent en los pabellones de la Exposición Universal de Barcelona (1888) y también de Doménech i Montaner, razones que le facilitaron en 1889 ser designado como Arquitecto de Obras Públicas para el gobierno chileno de Manuel Balmaceda. Pero su labor ocupó varias facetas: desde 1903 se desempeñó como profesor de Arquitectura Artística en la Escuela de Bellas Artes y tres años más tarde fue designado catedrático de Composición Arquitectónica en la Universidad de Chile. Su compromiso con la profesión lo llevó a reconocer las falencias educativas en la materia pues, junto a Alberto Cruz M. y Ricardo Larraín realizó variantes significativas a los planes de estudio de la carrera de arquitectura de aquella

Universidad (1910) y, años después, en 1927, fue designado Decano de la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas. También en la Universidad Católica organizó los cursos de Historia y Teoría de la Arquitectura, y debido a su destacada labor fue designado profesor Honoris Causa. Entre el sinnúmero de sus obras y proyectos en distintas ciudades chilenas -iglesias, obras públicas, viviendas particulares, el Mausoleo de la Sociedad Española de Beneficencia, la Aduana y Tesorería de Coquimbo, la Aduana en Valdivia y el edificio de Correos y Telégrafos en Valparaíso- se destaca el Palacio Undurruga (actualmente demolido) en Santiago con un programa que contenía locales comerciales en planta baja y viviendas en los niveles superiores. Encargado en 1911 por Luis Undurruga García Huidobro, este edificio implementó un novedoso sistema estructural en el que se reunía la tradicional estructura de acero junto con las bóvedas catalanas y, si bien morfológicamente su apariencia era neogótica no dejó de incluir reminiscencias modernistas propias de la formación de su autor a las que logró incorporar grandes paños vidriados anticipando el movimiento arquitectónico siguiente.



Y aunque en Chile algunas obras modernistas sufrieron la acción de la piqueta, otras voces insisten en continuar y repetir algunos de estos guiños estilísticos. En esta línea la Corporación Gaudí de Triana tiene previsto materializar la construcción de una capilla en Rancagua diseñada por el propio Antonio Gaudí aunque claro, no para esta localidad sino para uno de los templos de la Sagrada Familia en Barcelona. La historia de este proyecto se remonta al año 1922, cuando el padre Angélico Aranda de la orden franciscana de Rancagua, escribió al maestro catalán -a quien había conocido en 1909- pidiéndole un proyecto para hacer una «pequeña Capilla o Santuario dedicado a Nuestra Señora de los Angeles o Porciúncula» en Rancagua.

En escala diferente por el manejo casi exclusivo de la madera torneada en distintos elementos y el desarrollo de revestimientos y diseño de fachadas, el Modernismo en Paraguay alcanzó correspondencia de la mano de los arquitectos Enrique y Moisés Clari a quienes se les reconoce el haber realizado varias casas quintas además de la sede de la Cervecería Nacional, el Hotel Hispania y la casa de fotos Fratta. Mientras tanto, en Uruguay se vislumbra un mayor avance que reconoce su origen en la influencia francesa del *Art Nouveau*. El devenir de este estilo surgió de tal modo que, como cita César Loustau, «*los ejemplos uruguayos se limitan al uso [del Art Nouveau] en volúmenes prismáticos tradicionales de algunas líneas curvas figurativas en detalles de herrería y en parte del dispositivo ornamental de las fachadas*».



Hotel Hispania

Y, en estas líneas, nombres como el de Leopoldo J. Tosi quedaron más plegados al *liberty*, en tanto otros como Brown y Maini, que actúan desde el Ministerio de Obras Públicas, lo hicieron dentro de las líneas de la Secesión vienesa, mien-

tras que Cayetano Buigas i Monravá -autor de los pabellones de Exposición de la Asociación Rural en el Prado- fue el que se asociará casi directamente al *Modernisme Catalá*.

Buigas i Monravá se destacó como arquitecto en Jefe de su provincia natal, Barcelona -ciudad en la que se había graduado en 1879-, además de haber obtenido allí un premio en el concurso de reconstrucción y ornato de la intendencia local. Pero, este será uno de los primeros de los tanto galardones obtenidos en la profesión: obtuvo tres medallas de oro en la Exposición internacional y también, fruto de un certamen, es el autor del Monumento a Colón (proyectado en 1882 y finalizado seis años más tarde) de 60 metros de altura con un pedestal pétreo que soporta una columna de fundición en un alarde tecnológico inusitado para su época. Asiduo partícipe en convocatorias de proyectos de la profesión, llegó al Río de la Plata gracias a sendas convocatorias que invitaban a diseñar los Cuarteles en Argentina y el Banco Popular en Uruguay.



Radicado en Montevideo desde 1906, realizó entonces la vivienda Magariños y, al siguiente año, la sede bancaria (hoy edificio del Ministerio de Vivienda, Ordenamiento Territorial y Medio Ambiente); en ambos casos resultaron edificios donde la masa prevalece por sobre los aventanamientos y sus remates son los que adquieren la fuerza expresiva tan propia del modernismo gracias al manejo volumétrico que emplea. Además, Buigas i Monravá construyó la sede para la Caja Mutua Internacional de Pensiones, los pabellones de la Asociación Rural (1909) y, en el mismo momento que realizaba el Banco Popular en la capital uruguaya, levantaba en la ciudad de Minas, la sede de la Unión Católica (actual teatro Lavalleja) una obra que hoy se percibe como inconclusa por la falta de revestimiento en los ladrillos de su fachada, pero con un cuerpo central que recuerda las tendencias estilísticas de su autor. La obra de este profesional se extendió también a Buenos Aires, ciudad en la cual aparte de la convocatoria para el diseño de cuarteles, ejecutó el mausoleo de Antonio López en Recoleta.

Los ejemplos modernistas en la ciudad de Buenos Aires se vislumbran en los inicios del siglo XX. De la mano del arquitecto argentino Julián García Núñez y como resultado de un concurso de anteproyectos, encontramos el Hospital Español sobre la avenida Belgrano y que fuera realizado para la Sociedad Española de Beneficencia en 1906.



Pabellón Asociación Rural

Egresado de la Escuela de Barcelona, el éxito de sus proyectos en la comunidad radicó posiblemente en la llegada a la colectividad hispánica de la cual era él asiduo partícipe. Desde el *Club Español*, donde también funcionó la Comisión Española para el Centenario Argentino fue designado encargado local del proyecto para la ejecución del monumento «La Carta Magna y las cuatro regiones argentinas» -más conocido como el Monumento a los Españoles y considerado como una de las mayores sino la más grande escultura de estilo *art nouveau*.

También le cupo a él la responsabilidad de diseñar los Pabellones españoles en la Exposición Internacional Argentina del Centenario de la Revolución de Mayo y con este ejemplo, en el decir de Ramón Gutiérrez, «España juega una carta innovadora que no responde a la tradición historicista sino a la respuesta propia y contemporánea frente a la arquitectura». Resuelto con un esquema en «U» invertida, emplea tres pabellones vinculados entre sí y, tanto en el plano de acceso principal como en el remate final -a los que une a través de un eje virtual-, la filiación modernista del autor es abundante en trabajos de herrería, pilares, mástiles y esculturas casi etéreas.

Julián García Núñez no sólo realizó muchas y variadas obras en la ciudad sino que su vinculación con la madre patria continuó en el entretiem po de sus obras locales. Viviendas en distintas localidades españolas

(Barcelona, Figueras y Ribadeo) se suman a los otros programas realizados en nuestro país: un cine, iglesias, tiendas comerciales, casas de renta y hasta la propia sede del Casal de Catalunya en la capital argentina.

Muchos otros nombres se suman al desarrollo del movimiento artístico catalán en la Argentina, pero tal vez sea al mallorquino Francisco Roca i Simó a quien se le considere el más modernista dentro de los profesionales que llegaron y produjeron obras en estas tierras. Desde 1909 se lo encuentra trabajando en la ciudad de Rosario, provincia de Santa Fe, junto al escultor Diego Masana. Entre sus obras, se destaca la sede para el Club Español en un partido que está organizando a partir del desarrollo de una escalera central; a esta construcción se suman la sede de la Asociación Española de Socorros Mutuos (1910) (1916), el un tanto academicista Banco de Santander, el Palacio Cabanellas, la casa Remonda Monserrat y la Panadería y Confitería «La Europea», ejemplo al cual, tanto críticos como historiadores, lo indican como el mejor comercio modernista del país.



Palacio Cabanellas Rosario



José J. E. de Bassols

De la mano de otros autores como Guillermo Álvarez en Buenos Aires, José J. Eloy de Bassols en San Miguel de Tucumán o Juan Torrens en Santiago del Estero quien realizó el Centro Español y el Banco Comercial, las huellas rioplatenses del Modernismo catalán -y a diferencia de Barcelona donde el uso de la cerámica y el del vidrio jugó un rol protagónico- se valieron de otros recursos técnicos locales tan valiosos como los de origen: la destreza en la albañilería al momento de efectuar revoques y estucados y la soltura cuando de manejar la herrería se trataba.

Como se expresara al inicio de este texto, gracias a la variada producción arquitectónica en estas latitudes, el Modernismo catalán se estableció aquí repitiendo los empujes estilísticos que trajeron aquellos profesionales formados en España. No obstante, y aunque no estuvo acompañado por los valores intrínsecos que dieron lugar al movimiento en su origen, esta situación lejos de quitarle el mérito, fue capaz de producir una arquitectura con carácter y que bien se encuadran dentro del eterno y ambivalente gran entusiasmo rioplatense por los estilos europeos.



Ecós contemporáneos del modernismo catalán en la arquitectura del Río de la Plata

Prof. Arq. Fernando Martínez Nespral - Director GIAH/FAU-UB

La palabra eco define, entre otras cosas, a «Lo que está notablemente influido por un antecedente o procede de él», todos los artículos precedentes incluidos en este trabajo han abordado justamente las diferentes facetas de las influencias y procedencias modernistas en nuestra arquitectura con el común denominador de la relativa contemporaneidad de ambos sucesos alrededor de finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX y por ende se encuadran a mi criterio muy adecuadamente en esta primera acepción del término.

Mi propósito aquí es bien distinto en lo referente al salto cronológico, pues, al referirnos ya a un período que puede abarcar de la segunda mitad del XX hasta la actualidad más inmediata, los conceptos de influencia y antecedente, si bien son necesarios, no son suficientes para dar cuenta acabada del fenómeno a tratar por lo cual me permito la libertad de incorporar otros a través de una nueva acepción: «Onda electromagnética reflejada o devuelta de modo tal que se percibe como distinta de la originalmente emitida»

Aquí son claves por una parte la idea de reflejo entendida como devolución y por otra la condición distintiva que se asocia a tal producto. Por ello trataremos en este artículo acerca de aquellas obras contemporáneas dónde si bien sea claramente perceptible una «influencia» o «antecedente» modernista, sea también igualmente claro su carácter de aporte original americano. Veremos pues aquí algunos ejemplos de que se ha hecho recientemente e incluso que se sigue haciendo en nuestra región *a partir* del modernismo catalán.

Tomaremos para ello a dos autores contemporáneos, uno de cada orilla del Plata y en una en principio aparente paradoja debemos hacer notar que analizaremos la obra de dos ingenieros en el marco de un trabajo dedicado a los ecos en la arquitectura. Nos referimos a los casos del Ingeniero uruguayo Eladio Dieste y de su colega argentino Oscar Andrés.

Veamos en principio por que califico de «aparente paradoja» este contrapunto de ingenieros y arquitectos. Mas allá de que nos guste o no puertas adentro del gremio, debiéramos de ser más frecuentemente concientes de que muchas de las más importantes obras de arquitectura de la historia no han sido hechas por arquitectos, y no hace falta remontarse a tiempos remotos para sostener tal afirmación, sabemos mejor de lo que recordamos que varios de entre los principales «padres» de la arquitectura moderna no fueron arquitectos.

Pero para este caso particular que nos ocupa existe una razón también particular. Como bien se ha visto en los artículos precedentes la influencia modernista de las primeras décadas del siglo XX en nuestro medio se centró más en el aporte de autores como Domenech i Montaner que en la obra de Gaudí y más en aspectos tendientes a elementos de fachada y ornamentaciones que a las concepciones morfológico-estructurales que tanto ocuparan al genio catalán.

Por ello no debe sorprendernos que este legado por ser más independiente de los vaivenes de la moda, sea el que ha perdurado tanto tiempo después y por su característica de hacer inescindible de las consideraciones estéticas a aquellas tecnológicas y constructivas sea justamente retomado por ingenieros.

Primero nos ocuparemos de los trabajos del Ingeniero Dieste, lo haremos de manera breve y especialmente enfocada a la relación que abordamos pues se trata de una obra ampliamente conocida y difundida en nuestro medio.

Eladio Dieste nació en Artigas en 1917 y se graduó en 1943 en la Facultad de Ingeniería de Montevideo. Dos características de su trabajo destacaremos especialmente: Primero su amplia experiencia en el diseño de establecimientos industriales, y por ende con condicionantes como: frecuentes estructuras de grandes luces, usos flexibles, resolución de problemas de iluminación de dichos espacios y necesidad de costos bajos tanto en su ejecución como en el mantenimiento. Luego su carácter de encargado «total» de las obras no sólo en la dimensión de proyectista y director sino como responsable de la empresa constructora.

Justamente gracias y no pese a estos extremos condicionantes Dieste genera una importante cantidad de obras dónde a través del sucesivo perfeccionamiento de un sistema estructural de superficies cerámicas curvadas, con un referente muy directo al que utilizara Gaudí en varias obras pero especialmente en las escuelas de la Sagrada Familia, se logra una gran riqueza espacial y formal.

Una relación aún más directa con la arquitectura catalana surge pues a partir de una ocasional colaboración con el arquitecto barcelonés Antonio Bonet (activo por entonces en Argentina y Uruguay) en 1945 es cuando inicia su serie de experimentaciones con bóvedas de ladrillo según el modelo de la bóveda catalana a las que ya nos hemos referido y que serían una constante en adelante.

Otro aspecto a destacar es su capacidad de ser innovador a partir del aprovechamiento de la tradición local en vez de por su mero rechazo. Dieste, como Gaudí, se apoya en la excelente mano de obra ladrillera de los albañiles con quienes trabaja, para conducirla hacia formas diferentes. Esta actitud implica también una tendencia que lejos de todo romanticismo implica un extremo racionalismo de costos y tiempos de obra.

Entre sus obras más importantes se destacan: La iglesia parroquial de Atlántida de 1958, la planta de montaje de la empresa TEM de 1960, la iglesia de San Pedro en Durazno de 1967, el Parador de Ayuí de 1976, el depósito del Puerto de Montevideo de 1978, junto a numerosas plantas industriales, silos, la terminal de ómnibus de Salto y en Brasil el Mercado de abastecimiento de Porto Alegre de 1969 y su homólogo de Maceió de 1971.

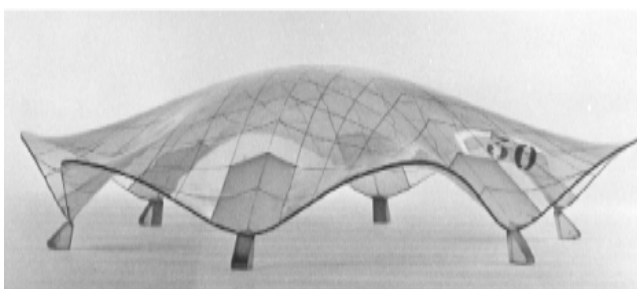
Por otra parte Dieste fue profesor por casi treinta años en la Facultad de Ingeniería en la asignatura «puentes y grandes estructuras» siendo también director del Taller de Ingeniería Civil. También fue autor de diversas publicaciones.

Ya concluyendo debemos mencionar que como ingeniero y como constructor de sus obras Dieste se interesó en la dimensión teórica analítica y del cálculo de las estructuras de superficie que diseñara y justamente en este aspecto es que chocara con la escasa experiencia teórica en la formulación de modelos para el diseño y cálculo de estructuras de resistencia por forma que existiera en su momento.

Por último una frase del mismo Dieste sintetiza muy adecuadamente lo que hemos querido expresar a la vez que establece la vinculación con nuestro próximo autor: «Si tuviera que sintetizar lo que nos ha conducido en nuestra búsqueda, diría que es el valor resistente de la superficie como tal, lo que supone un cambio frente a la orientación que tuvo la construcción en los últimos tiempos, que tendió a buscar la resistencia de la nervadura, la viga o el arco».

Es en este campo específicamente dónde se centra el trabajo de nuestro segundo y aún más estrictamente contemporáneo Ingeniero, Oscar A. Andrés y su principal aporte en este sentido: El modelo homeostático. Nos referiremos con mayor amplitud a este caso pues más allá de la originalidad de su aporte y de la enorme difusión y reconocimiento a nivel mundial que este ha tenido en el campo de la Ingeniería estructural, no ha sido del mismo modo difundido en el medio arquitectónico.

Placa termoplástica modulada

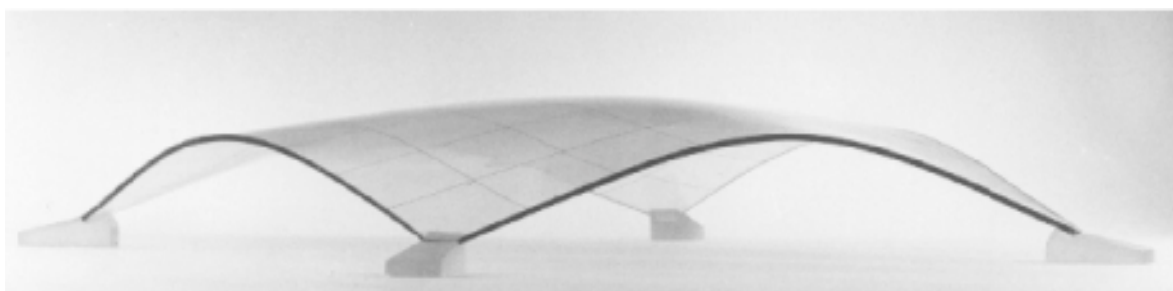
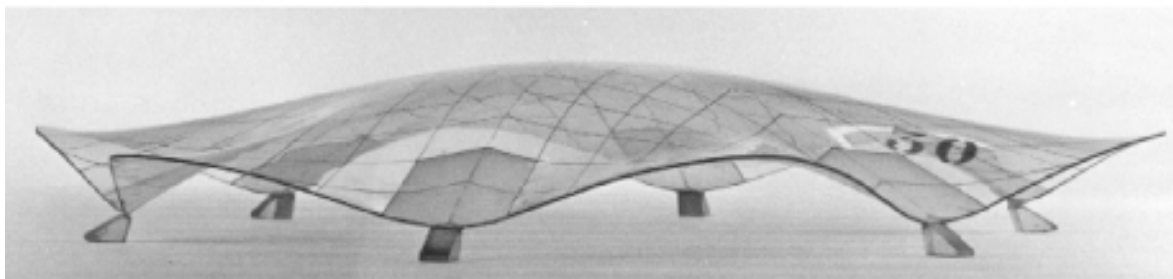


El Ingeniero Andrés es actualmente Profesor Plenario de la Universidad de Belgrano y Profesor Consulto de la Universidad Nacional del Sur. En 1988 construyó su primer modelo denominado «homeostático», pero pasemos a explicarlo más detenidamente.

Placa luego de ser extraída del horno e invertida

Se trata de un modelo de diseño que sirve para concebir, generar y determinar la geometría de formas estructurales, especialmente conveniente para el caso de cubiertas de grandes luces pero aplicable a toda estructura donde la resistencia por forma juega un papel de objetivo central.

Toma su nombre: «homeostático» de un principio de la Biología, la homeostasis por el cual cuando un ser vivo es agredido en sus funciones vitales se generan reacciones automáticas e inteligentes que tienden a recuperar el equilibrio de tales funciones.

Variedad de modelos con diferentes formas de placas y puntos de sujeción

En este sentido cabe destacar la relación, explícita por parte de su autor, con el ideario de Gaudí, fervoroso cultor de estudio y respeto a las leyes de la naturaleza.

Por otra parte, el modelo homeostático se inspira en el célebre modelo funicular de Gaudí, perfeccionando algunas limitaciones del mismo. Sucede que el modelo funicular fue perfectamente apto para la generación de formas estructurales planas como arcos y nervios, pero empieza a limitarse para su aplicación a estructuras superficiales de tres dimensiones pues está materializado como recordaremos con hilos tensados a través de cargas generando una red de arcos parabólicos entrelazados, por lo cual luego los espacios intermedios entre nervios deben ser «llenados» a través de otro sistema.

En el modelo homeostático se parte de la utilización de material termoplástico, naturalmente inexistente en tiempos de Gaudí, al cual además de aplicársele cargas sobre toda una superficie a través de un «manto de cargas» se le aplica calor, el material la forma más conveniente para recuperar el equilibrio. En este sentido, debemos mencionar que el Ingeniero Andrés, ya en varios trabajos anteriores había aplicado este mismo principio de la homeostasis pudiendo comprobar tanto de manera experimental como numérica el funcionamiento del mismo.

A través de esto, naturalmente se genera en vez de una red, una superficie continua que por otra parte y a partir de otro medio como la computadora con el cual Gaudí no contaba, es fácilmente digitalizable convirtiéndose a la vez en un modelo total que incluye el análisis estructural.

Por último menciono entre los múltiples reconocimientos que tuviera, el más reciente y tal vez el más importante. En Septiembre de 2004, durante la realización del Congreso IASS (International Association for Shell and Spatial Structures), el presidente del mismo, Prof. Mamoru Kawaguchi se refirió en sesión plenaria al modelo homeostático del Ingeniero Andrés, relacionándolo con el modelo funicular de Gaudí al cual reconoció como indiscutible precursor del «form finding» a la vez que el modelo homeostático del Ingeniero Andrés fuera señalado como el de última generación en dicha técnica.

Para concluir, vuelvo como al inicio al diccionario (pienso que no debiera de extrañar al lector este retorno en un trabajo sobre «ecos») El término eco tiene varias acepciones con connotaciones negativas como: «sonido que se percibe débil y confusamente», también habla de «imitación», «repetición servil», «rumor o noticia vaga de un suceso» a la vez de otras con connotaciones altamente positivas como: «digna de atención y reflexión» y «contribuir a la difusión» . Sólo nos resta esperar habernos alejado lo más posible de las primeras y acercado lo más posible a las últimas con esta modesta contribución.

Bibliografía empleada y complementaria para el estudio del modernismo catalán en el Río de la Plata

Se han utilizado las siguientes siglas para identificar las bibliotecas en las cuales se encuentran las publicaciones mencionadas:

BC: Biblioteca del Congreso
 BCC: Biblioteca del Casal de Catalunya
 BN: Biblioteca Nacional
 BUB: Biblioteca Universidad de Belgrano
 BUMDP: Biblioteca de la Universidad Nacional de Mar del Plata
 BUNR: Biblioteca de la Universidad Nacional de Rosario
 CEDODAL: Biblioteca del Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana
 CPAU: Biblioteca del Consejo Profesional de Arquitectura y Urbanismo
 MNBA: Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes
 SCA: Biblioteca de la Sociedad Central de Arquitectos

1. AA. VV. *Julián García Núñez. Caminos de ida y vuelta*. Buenos Aires: CEDODAL, 2005.
2. «ARQUITECTURA MODERNA. OBRAS DEL ARQUITECTO JULIÁN GARCÍA NÚÑEZ» en *Revista del Centro de Arquitectos, Constructores de Obras y Anexos*, 28. Buenos Aires; septiembre 1929. pp. 93 a 103. (SCA)
3. «NUEVOS ARQUITECTOS DE LA ESCUELA DE BARCELONA Y SUS PROYECTOS» en *Asociación de Arquitectos de Catalunya. Anuario para 1901*. Barcelona: Henrich; 1901. pp. 81-103. (SCA)
4. ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES. *Art-Nouveau En Buenos Aires*. Buenos Aires: ANBA; 1965. (CPAU) (CEDODAL) (MNBA), (CPAU)
5. ALIATA, Fernando; BALLENT, Anahí; CRISPIANI, Alejandro; DAGUERRE, Mercedes; GANDOLFI, Fernando; GENTILE, Eduardo; GORELIK, Adrián; LIERNUR, Jorge; RAMOS, Jorge; SCHMIDT, Claudia; SILVESTRI, Graciela; VALLEJO, Gustavo. *Materiales Para La Historia De La Arquitectura, El Hábitat Y El Urbanismo En La Argentina*. La Plata: UNLP; 1998. (CPAU).
6. ARTUCIO, Leopoldo. *Montevideo y la arquitectura moderna*. Montevideo: Nuestra Tierra, 1971. (CEDODAL)
7. BAYÓN, Damián Y GASPARINI, Pablo. *Panorama De La Arquitectura Latinoamericana*. Barcelona: Blume, 1977. (BUB)
8. BEECK, Guy Van. *Recorridos Urbanos Por Buenos Aires. Una Toma De Conciencia Sobre El Patrimonio*. Buenos Aires: CPAU; 1997. (CPAU).
9. BLAYA Y GIRALT (Ed.). *El Progreso Catalán En América*. Tomo II, 1924 (BCC)
10. BRAUN, Clara (Coord.) Y CACCIATORE, Julio (Coord.). *Arquitectos Europeos Y Buenos Aires; 1860/1940*. Buenos Aires: Fundación Tiau; 1996. (BC).
11. CACCIATORE, Julio. «Casa de renta: Paso esquina Viamonte», en *Summa*. Bs. As, mayo 1988. pp 18-20. (BN)
12. ————. «Estudio Sobre La Obra De J. G. Núñez», en *Summa* 197. Buenos Aires, marzo 1984. (CPAU)
13. CAMBA, Francisco; MAS Y PI, Juan. *Los españoles en el Centenario Argentino*. Buenos Aires: Imp. Mestres, 1910. (CEDODAL)
14. CANAKIS, Ana Eugenia. «Los ornamentos de los edificios en Buenos Aires», en *Estudios e Investigaciones: Instituto de Historia de las Artes Julio E. Payró N° 3*. Bs. As, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1989. (BN)
15. CANESSA DE SANGUINETTI, Marta. *La ciudad vieja de Montevideo*. Montevideo: As, 1976. (CEDODAL)
16. CATALANS A AMÉRICA. *En el segon centenari de la mort de Gaspar de portol..., 1786 i el primer de la fundació del Centre Catal... de Buenos Aires*. Barcelona: Fundació Jaume I, 1986. (CEDODAL)
17. CENTRO DE ARQUITECTOS DE ROSARIO. *Recorridos de arquitectura en Rosario*. Rosario: 1989. (CEDODAL)
18. CONSTANTIN, María Teresa... (Et Al). *Patrimonio E Identidad Cultural*. Bs. As., Comisión Para La Peservación Del Patrimonio Histórico Cultural De La Ciudad De Buenos Aires, 2000. (BN)
19. EL PROGRESO CATALÁN EN AMÉRICA. Santiago de Chile: Blaya y Giralt, 1924. (CEDODAL) (BCC)

20. GARCÍA NUÑEZ, Julián. Tienda San Miguel, Suipacha y Bme. Mitre en Díaz, Antonio - *Relevamientos*, 1985, pp. 243 (SCA)
21. ———. Edificios de oficinas, Chacabuco 78. En Díaz, Antonio - *Relevamientos*, 1985, pp. 298/299 (SCA)
22. ———. L'edificio pre uffici in via Chacabuco. Lolita, Otello - *L'Architettura del Ferro. L'Argentina 1850-1930*, 2003, pp. 154/157 (CEDODAL)
23. ———. Casa de renta Tucumán esq. Suipacha. En *Revista de Arquitectura*, n°: 52, enero de 1909, pp. 7 (SCA)
24. ———. Pabellones de España erigidos en la Avenida Alvear en conmemoración del Centenario de la Independencia Nacional. *Revista de Arquitectura*, n°: 68, marzo/abril de 1911, pp. 27 (SCA)
25. GAVAZZA, Pablo F. *Rosario Vista Por Escritores: Dragones Y Centauros En La Capital On Line*, Año CXXXIV, N° 49.129.
26. GENERALITAT De CATALUNYA (Ed.). *Diccionario De Los Catalanos De América*. España, 1992 (BCC)
27. GUTIERREZ, Ramón Y VIÑUALES, Graciela. *Evolución De La Arquitectura En Rosario 1850-1930*. Resistencia: Universidad Nacional Del Noroeste, 1969. (MNBA) (BUNR) (CEDODAL)
28. ———. *Arquitectura Y Urbanismo En Iberoamérica*. Madrid: Cátedra, 1992. (BUB) (CEDODAL) (SCA)
29. ———. Presencia y continuidad de España en la arquitectura rioplatense. Resistencia: UNNE, 1971. (CEDODAL)
30. ———. «*El Antiacademicismo Y El Art Nouveau*» En *Documentos Para Una Historia De La Arquitectura Argentina*. Buenos Aires: Ediciones Summa, 1988. Pp.122-126. (MNBA), (CPAU) (BUB) (SCA) (CEDODAL)
31. HISTORIA GENERAL DEL ARTE EN LA ARGENTINA. Tomo VIII. Academia Nacional De Bellas Artes. (Ed.) Buenos Aires, Abril 1999. (MNBA) (CPAU) (CEDODAL)
32. LACQUANTI, Héctor (Comp.). *Diccionario Biográfico Contemporáneo De Artistas En La Argentina*. Bs. As.: Talleres Gráficos De J. Perrotti, 1914 (BN)
33. LIERNUR, J. F. Y ALIATA, F. *Diccionario De Arquitectura En La Argentina*. (CPAU) (CEDODAL) (SCA)
34. LIERNUR, Jorge Francisco. *Arquitectura En La Argentina Del Siglo XX; La Construcción De La Modernidad*. Buenos Aires. Fondo Nacional De Las Artes; 2001. (BC) (BUNR) (BN)
35. LOUSTAU, César J. *Influencia de Francia en la arquitectura del Uruguay*. Montevideo: Trilce, 1995. (CEDODAL)
36. MANENT, Albert (dir.). *Diccionari dels catalans d'Amèrica*. Contribució a un inventari biogràfic toponímic i temàtic. Barcelona: Comissió Amèrica i Catalunya. Generalitat de Catalunya; 1992. (BCC)
37. MARTINI, Jorge Y PEÑA, José María. *La Ornamentación En La Arquitectura De Buenos Aires, 1890-1900*. Bs. As.: Instituto De Arte Americano E Investigaciones Estéticas, 1966 (BN) (CEDODAL) (SCA) (BCC)
38. MARTINI, Xavier; PEÑA, José María. *Arquitectura de Buenos Aires. Tomo I: 1800 -1900, Tomo II: 1900-1940*. Buenos Aires: IAA, 1966/1967. (CEDODAL)
39. MASSAD, Fredy; CARRANZA, Claudia. Las vírgenes modernistas. *Art Nouveau en Bs.As. Fotografías*. Summa +, n°: 12, abril-mayo de 1995, (SCA)
40. MONNER SANS, Ricardo. *Los catalanes en la Argentina*. Buenos Aires: Imp. Coni, 1927. (CEDODAL)
41. MUNILLA LA CASA, María Lía. «Los rostros del Centenario en Caras y Caretas», en *Estudios e investigaciones: Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró N°5*. Bs. As.: Fac. Filosofía y Letras, UBA, 1994 (BN)
42. ORTIZ, Federico F.; MANTERO, Juan C.; GUTIERREZ, Ramón; LEVAGGI, Abelardo; PARERA, Ricardo G. *La arquitectura del liberalismo en la Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana, 1968. (CEDODAL)
43. PEÑA, José M.; VAN BEECK, Guy; VÁZQUEZ, Eduardo. Buenos Aires. *Recorridos Art Nouveau promenades*. Buenos Aires, 1999.
44. QUIROGA, Horacio. *Algunos españoles en nuestra arquitectura*, en *Los españoles en la Argentina*, Buenos Aires, Manrique Zago Editores, 1985 p.168
45. ROCA, Francisco. El Club Español, Rosario. Lolita, Otello - *L'Architettura del Ferro. L'Argentina 1850-1930*, 2003, pp. 166/167 (SCA) .
46. ROCA ORTEGA, Miguel. *Francisco Roca Simo 1874 -1940*
47. ROCAMORA, Joan. *Catalanes en la Argentina. Centenario del Casal de Catalunya*. Buenos Aires: Artes Gráficas El Fénix S.R.L.; 1992. (BCC)
48. ———. *El Casal de Catalunya a Buenos Aires. Catalans a l'Argentina*. Barcelona: Curial; 1991. (BCC)

49. ROIG, Arturo. «Arquitectura Argentina 1880-1914», en *Summa*. Bs. As. Junio 1988. pp 63-70.(BN)
50. SANTALLA, Lucía Elda. *Julián García Nuñez*. Buenos Aires: Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, 1968. (CEDODAL) (MNBA), (BUMDP), (SCA)
51. TUNINETTI, Beatriz. La ornamentación en la arquitectura de Bs.As.: azulejo o mayólica parietal para revestimiento Art Nouveau. *Summa Temática*, n°: 4/83, pp. 67/69 (SCA)
52. VALENTINO, Julio. Julian Jaime García Nuñez. *Diccionario Histórico de Arquitectura, Habitat y Urbanismo en la Argentina*, Proyecto Editorial, 1992, pp. 166/170 (SCA)
53. SCHÁVELZON, Daniel y KARP, Héctor. «La arquitectura de la clase media: el art nouveau», en *Crisis*. Bs. As.: noviembre 1975. pp 50-54. (BN)
54. SOCIEDAD CENTRAL De ARQUITECTOS (Ed) *El Patrimonio De Los Argentinos*. Vol. 3. Bs. As, 1986. (BUB) (SCA) (CEDODAL)
55. SOCIEDAD CENTRAL De ARQUITECTOS (Ed) *100 años de compromiso con el país 1886/1986* Bs. As., 1993 (SCA)
56. ———. (Ed). *El Patrimonio De Los Argentinos*. Vol. 4. Bs. As, 1986. (BUB) (SCA) (CEDODAL)
57. SOLSONA, Justo Y HUNTER, Carlos. *La Avenida De Mayo. Un Proyecto Inconcluso*. Buenos Aires CP67, 1990. (CPAU) (SCA) (CEDODAL)
58. VITALI, Olga. Las exposiciones del Centenario de la Revolución de Mayo. *Summa*, n°: 271/272, marzo/abril de 1990, pp. 70/77 (SCA)
59. WAISMAN, Marina; Gutiérrez, Ramón; Nicolini, Alberto; Ortiz, Federico; DE PAULA, Alberto. *Documentos para una historia de la arquitectura argentina*. Buenos Aires: Ed. Summa, 1980. (CEDODAL)
60. WECHSLER, Diana. «Crítica de Arte en la década del 20. Los textos críticos de Julio E. Payró (1924-1930)», en *Estudios e investigaciones: Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró N°4*. Bs. As.: Fac. Filosofía y Letras, UBA, 1991. (BN)
61. ———. «Revista Plus Ultra: un catálogo del gusto artístico de los años veinte en Bs. As.», en *Estudios e investigaciones: Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró N°4*. Bs. As.: Fac. Filosofía y Letras, UBA, 1991. pp 199-214. (BN)
62. YAQUINTO, ERNESTO. *ROSARIO. Comienzos De Una Moderna Arquitectura* Facultad De Arquitectura Planeamiento y Diseño, Rosario, A&P, 1991 (BUNR)

