



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

UNIVERSIDAD DE BELGRANO

Documentos de Trabajo

Grupo de Investigaciones en Arquitecturas
Hispánicas FAU/UB

Ecos vascos en la arquitectura y el arte
argentinos

N° 299

Director GIAH:
Fernando Martínez Nespral

Equipo de Investigación: María del Rosario Betti, Sylvia Kornecki,
Viviana Preocupet y Silvina Saguir

Departamento de Investigaciones
GIAH 2012-2013

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>

ÍNDICE

Introducción	
Dr. Arq. Fernando Martínez Nespral	5
Resonancias vascas en Buenos Aires: la obra de Isidro Lorea	
Esp. Arq. Rosario Betti	7
Construyendo identidad. Historia e historias de la comunidad vasca en Argentina	
Esp. Arq. Rosario Betti	12
La identidad vasca reflejada en la arquitectura doméstica bonaerense	
Arq. Sylvia Kornecki	17
Difusión editorial de la arquitectura vasca en Buenos Aires: dos libros, dos miradas	
Dr. Arq. Fernando Martínez Nespral	23
Arquitectura Vasca en Mar del Plata	
Esp. Arq. Viviana Procupet.....	28
Rogelio Yrurtia. Artista argentino de origen vasco	
Arq. Silvina Saguir	34

Introducción

Diez años dedicados al arte y la arquitectura entre España y Argentina

Con gran alegría presentamos hoy los resultados del quinto proyecto de investigación del GIAH, Grupo de Investigaciones en Arquitecturas Hispánicas, de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Belgrano, titulado “Lo vasco y los vascos en el arte y la arquitectura rioplatenses”

Cuando a inicios de 2004 la Universidad nos brindó generosamente la oportunidad de abrir este espacio, seguramente no imaginábamos que hoy, una década más tarde, tendríamos la satisfacción de seguir en la misma senda, con un equipo consolidado que trabaja desde el comienzo y que proyecto a proyecto recibe el aporte de nuevos colaboradores.

Haciendo un poco de historia (al fin y al cabo es nuestro oficio) digamos que comenzamos allá por 2004 con un proyecto titulado “Ecos del Modernismo Catalán en el Río de la Plata” que abarcó el trienio 2004/2005/2006 y fue publicado como el número 151 de la Serie “Documentos de Trabajo” de esta Universidad. Este proyecto, por otra parte, fue basado en el Convenio entre la UB y el Taller Gaudí de la Universitat Politècnica de Catalunya, cuyo director, Luis Gueilburt ha colaborado con nosotros en varias oportunidades.

En nuestro segundo proyecto cambiamos la región de España que orientaba nuestros estudios. Así, a lo largo del trienio 2007/2008/2009 investigamos acerca de la “Arquitectura de inspiración andaluza en los espacios para el ocio”, trabajo que fue publicado con el número 225 de la mencionada serie editorial.

Para el tercer proyecto replanteamos el enfoque, y en vez de dedicarnos a una región, abordamos las formas del imaginario sobre lo hispano en nuestro medio bajo el título de “Imágenes de España en el arte y la arquitectura rioplatenses, del neocolonial al neohispano”. El tema abarcó los años 2009 y 2010 y conformó el número 253 de los Documentos de Trabajo UB.

Más adelante, en el cuarto proyecto desarrollado durante 2010 y 2011 trabajamos acerca de los cruces entre España y Argentina en nuestra área de estudio, editando los resultados como número doble 270 (primera y segunda parte) de los Documentos bajo el título de “Miradas cruzadas entre España y Argentina, arte y arquitectura a ambas orillas del Atlántico”

Y así llegamos hoy a presentar los resultados de este, nuestro quinto proyecto “Lo vasco y los vascos en el arte y la arquitectura rioplatenses” que ponemos en vuestras manos. En él se reúnen seis artículos en los cuales diversos autores enfocan aspectos particulares de la presencia vasca en nuestro suelo, desde el periodo colonial hasta el siglo XX.

Cabe mencionar que todos los documentos, más allá de la versión impresa que se puede encontrar en varias bibliotecas de España y América, están disponibles en formato digital en el portal de la Universidad de Belgrano.

Celebramos pues estos diez años, y como toda celebración es también un momento de agradecimiento, queremos especialmente reconocer esta maravillosa posibilidad que nos ha dado la Universidad de Belgrano y el aporte de los casi veinte investigadores que han participado a lo largo de esta década, muy especialmente a los que integran este grupo desde su inicio y han trabajado en los cinco proyectos: Sylvia Kornecki y Rosario Betti (en quien también recae el mérito de la cuidada edición y revisión de los textos). Hacemos extensivo este agradecimiento especial a Florencia Barcina, que participó consecutivamente en los cuatro primeros hasta radicarse definitivamente en España y que, aun desde la distancia, sigue colaborando con el grupo activamente.

La relación entre España y Argentina es tan extensa e inagotable como el idioma y la cultura que nos unen; hasta ahora hemos simplemente mostrado algunas pocas facetas de un poliedro con incontables caras, algo hemos hecho, pero muchísimo más queda por hacer, sirva pues esta presentación que también es celebración, como una suerte de invitación a todos los interesados que quieran aportar su mirada y enriquecer así este espacio.

Resonancias vascas en Buenos Aires: la obra de Isidro Lorea

Esp. Arq. Rosario Betti. GIAH/FAU/UB

1. Introducción

La llegada de Isidro Lorea a Buenos Aires se produjo en el año 1757. En ese entonces, la ciudad llevaba el nombre de Santa María del Buen Ayre y era la capital de la Gobernación de Buenos Aires, que formaba parte del Virreinato del Perú. Cabe recordar que el Virreinato del Río de la Plata fue creado recién en el año 1776, por impulso del rey Carlos III.

En su Navarra natal había estudiado arquitectura y, también, se había formado con maestría en el arte de tallar. A sabiendas de que en estas tierras eran pocos los artesanos de categoría, Lorea se embarcó hacia el Nuevo Mundo con el firme propósito de hacer carrera como tallista. Contaba con el apoyo del marqués don Rafael de Sobremonte, que se desempeñaba en ese entonces como secretario del último gobernador de Buenos Aires, don Juan José de Vértiz y Salcedo¹, el mismo que luego sería el segundo virrey (el primero fue don Pedro de Cevallos) del Virreinato del Río de la Plata.

Una vez radicado en Buenos Aires, Lorea abrió una ebanistería y se dedicó a la importación de maderas, actividad que le sirvió para asegurarse la materia prima para las tallas que le fueron encargando y que se centraron, mayoritariamente, en temáticas religiosas.

En el año 1768 Lorea contrajo matrimonio en la iglesia de la Merced con la señorita Isabel Gutiérrez Humarés, oriunda de Buenos Aires y miembro de la alta sociedad colonial. Ambos fallecieron trágicamente a mano de soldados ingleses en julio de 1807, en los acontecimientos de la fallida Segunda Invasión Inglesa.

Antes de esta fecha, en 1782, Lorea había adquirido un lote de aproximadamente dos hectáreas en las, para ese entonces, afueras de la ciudad. Parte de ese terreno fue donado por el mismo Lorea para construir una plaza-paraje de carruajes (Plaza Lorea, único espacio urbano que conserva su nombre desde la época colonial). La superficie restante de las tierras fue destinada a mercado –“el Mercado de Lorea”–, muy frecuentado durante el siglo XVIII.

Estos pocos datos lo ubican como un hombre próspero, de buen nivel económico y social, y con vocación por consolidar el carácter urbano de esta Buenos Aires colonial.

2. Lorea y el arte del retablo

Si algo distingue al arte y la arquitectura española –y a la colonial, derivada de esta– son sus retablos (del latín *retabulum*: tabla que se coloca detrás). Suelen estar contruidos en madera y funcionan como un montaje espacial que define un escenario complejo que incluye una definición arquitectónica, pinturas y tallas. Generalmente, se ubican adosados a un muro al que jerarquizan, y a través de este hecho, señalan –celebran– el altar. Son obras de cuidada elaboración, en las que suelen intervenir artesanos y artistas de distinta formación: arquitectos, escultores, estofadores, doradores, carpinteros y entalladores.

Desde el punto de vista de su organización, se divide en cuerpos (secciones horizontales superpuestas, divididas habitualmente por molduras) y calles (secciones verticales, con pilastras o columnas intercaladas) que sectorizan y confieren un orden a la ubicación de las tallas. Este orden será más o menos explícito según los casos, y su complejidad arquitectónica se corresponderá con su jerarquía relativa y con la tendencia arquitectónica del periodo de su realización. Así, habrá retablos renacentistas, barrocos, etcétera. También existen retablos más sencillos, con una escena única. Retablistas famosos en España fueron Felipe Vigarny (retablos de la capilla real de Granada, retablo mayor de la Catedral de Palencia), Alonso Berruguete (retablo mayor del Monasterio de San Benito de Valladolid); Juan de Juni (retablo mayor de la Catedral de Valladolid), y José Benito de Churriguera (retablo de la iglesia-convento San Esteban, en Salamanca) quien, junto con sus hermanos Alberto y Joaquín, dejó una impronta tan significativa en cada obra realizada que su apellido da nombre al Barroco Churrigueresco, o simplemente “Churrigueresco”, caracterizado por la intensidad expresiva que alcanzan los elementos decorativos. En el territorio americano, el español Jerónimo de Balbas, autor del Altar Mayor de la Catedral de Sevilla, realizó el magnífico Altar o Retablo de los Reyes, y Matías Maestro el de corte neoclásico de la Virgen de la Candelaria, en la Catedral de Lima.

¹ Nacido en Méjico. De corte progresista, se preocupó por el embellecimiento de la ciudad y la instrucción pública.

En cuanto a Buenos Aires, muchos fueron los retablos de madera tallada, dorada y policromada que se hicieron a lo largo del siglo XVIII, cuando la ciudad no era aun la capital del virreinato, y de entre tantos sobresalen el del Pilar, de Mendizábal, el de la Merced, de Tomás Saravia... y aquellos de Isidro Lorea.



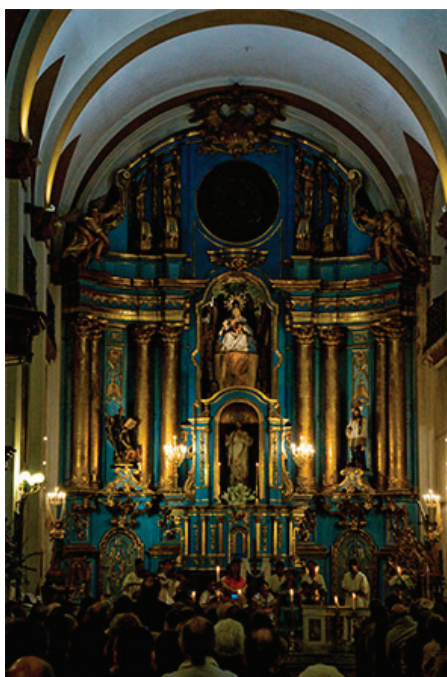
Arriba:
Retablo de A. Berruguete. Fuente: Flickr, Galería de
jesuswla2.

Derecha:
Retablo de Churriguera.

Fuente: Flickr, Galería de Arthistory 390



Desde su taller de ebanistería, Lorea se encargó de construir y tallar los retablos mayores de las iglesias de los Frailes Capuchinos y de las Hermanas Catalinas, (así como también el púlpito rococó de la Basílica de San Francisco y el púlpito de la Iglesia y Convento Santa Catalina de Siena), y los retablos de San Ignacio. En esta iglesia realizó el elaborado Retablo Mayor, con su impronta arquitectónica jerarquizada, y el de Nuestra Señora de los Dolores, y se le atribuyen los retablos de la Inmaculada Concepción (antes de san Luis Gonzaga), y de Nuestra Señora de las Nieves.



Retablo de la Iglesia de San Ignacio. Buenos Aires.
Durante el año 2007 el retablo fue restaurado recuperando
sus colores originales.

Fuente: RB. y www.parabuenosaires.com

Cabe señalar que también realizó obras para el convento de San Carlos, ubicado en la provincia de Santa Fe, y que en la mencionada iglesia de San Ignacio realizó un bastidor de cedro para contener el lienzo del valenciano Miguel Aucell que representa al fundador de la Compañía de Jesús adorando a la Santísima Trinidad. A esta estructura se la conoce como “el cuadro corredizo de San Ignacio” y se utilizaba en Semana Santa para, como era costumbre, cubrir las imágenes.

3. Una obra representativa: la Catedral Metropolitana

La construcción de la iglesia mayor de Buenos Aires está plagada de iniciativas entusiastas, frustraciones y resultados fallidos, y la historia de su retablo mayor parece no estar ajena a estos complejos procesos.

En primer lugar, cabe destacar que el tema de la construcción de la catedral se remonta hasta la fundación misma de la ciudad, a manos de Juan de Garay. Sin embargo, la historia del edificio actual se inicia en 1754, cuando el arquitecto saboyano Antonio Masella recibe el encargo de realizar un nuevo proyecto que reemplazaría las ruinas del edificio anterior. La nueva catedral sería la sexta iglesia mayor que se construiría en la ciudad.

Antes de esa fecha, en 1621, el primer obispo del recién creado Obispado, el carmelita Fray Pedro Carranza, le escribía al rey respecto del carácter del templo (y del retablo) existentes: “... la iglesia lloviéndose toda y no hay tablas sino cañas en el techo, con cantidad de nidos de murciélagos, toda llena de polvo y un retablo viejo de lienzo y coro ni cosa que huelga a devoción ni decencia”². Esta iglesia amenazaba caerse, por lo que debió ser demolida en 1680, y con ella también lo fue su retablo, que había sido mejorado por orden y mérito del mismo Carranza. Una nueva construcción reemplazó a la precedente pero para 1693 esta seguía, según lo que escribieron dos canónigos de la época al Rey, “sin adorno ni retablo pues solo tiene el altar mayor un sagrario sin colgaduras y pocos ornamentos”³. Alguna cosa se corrigió, pero habría que esperar hasta mediados del siglo XVIII para que el Cabildo Eclesiástico dispusiera “componer el retablo del Altar Mayor (...) y que se dore de nuevo la cara principal de adelante y pinte la de atrás”⁴. Según se desprende de lo antedicho, el retablo existente –ya muy deteriorado– tenía dos caras, esto es, estaba apartado del muro testero y era exento.

Finalmente en el año 1752, y luego de derrumbarse gran parte del nuevo templo, se inicia el largo proceso de construcción de la catedral proyectada por el saboyano Antonio Masella según la tipología de planta de cruz latina, con crucero coronado con cúpula.

Hacia 1766 el vasco Isidro Lorea comienza su trabajo de tallar y dorar las figuras y columnas para los retablos de la Catedral Metropolitana, incluido el retablo para el altar mayor que, con su peso de 20 toneladas, finalizaría en 1789. La fecha surge de la solicitud realizada por el Mayordomo y Administrador de la Fábrica de la Catedral, Manuel de Basavilbaso para adquirir el oro necesario para dorarlo.

El nuevo retablo –tallado a mano, dorado a la hoja y policromado– ocuparía todo el ancho y el alto de la nave central. Había sido proyectado como un tabernáculo exento, de planta triangular y lados cóncavos para ser emplazado bajo la cúpula, en el centro del crucero; tal como lo indica el plano del Brigadier Militar José Custodio de Saá y Farías de fines de siglo XVIII⁵. Sin embargo, el lugar que ocuparía en el espacio interior de la iglesia fue tema de múltiples controversias e implicaba decisiones sobre la ubicación del Coro de Canónigos y del presbiterio.

Lo cierto es que en 1780, el propio Lorea afirmaba que necesitaba empezar a colocar lo que ya tenía concluido, por lo que reclamaba se definiera el lugar preciso de su emplazamiento. Según señala Jorge Santas, en el Archivo General de La Nación se ha encontrado un oficio del 9 de agosto de 1782, con sello del rey Carlos III, que ordenaba que “el coro se coloque en el presbiterio y que el Altar, pensado para colocar debajo de la cúpula, se ubique más atrás”⁶.

² García de Lloydj, Ludovico. *La catedral de Buenos Aires*. Secretaría de Cultura. Municipalidad de Buenos Aires, 1986, citado en Santas, Jorge. *El Retablo Mayor de la Iglesia Catedral*, p.80. Lo subrayado es mío

³ García de Lloydj, Ludovico, *La catedral de Buenos Aires*, citado en Santas, Jorge. Op. Cit. Pp.80 y 81.

⁴ Ludovico García de Lloydj, *La catedral de Buenos Aires*, en Santas, Jorge. Op. Cit. p.80

⁵ Sevilla. Archivo General de Indias

⁶ Santas, Jorge M. O. Cit. p. 81



Retablo de la catedral Metropolitana.

Fuente: Flickr, Galería de wallyg

Ahora bien, en la capilla mayor existía una cripta donde eran sepultados clérigos y civiles. La mesa del altar no podía –no debía– ubicarse sobre difuntos que no eran santos. A su vez, la solidez constructiva de la bóveda rebajada de la cripta no parecía suficientemente confiable como para sostener el considerable peso del retablo-tabernáculo. La solución implicaba, necesariamente, emplazarlo en el fondo del presbiterio y fuera del área del panteón (como lo indica el mencionado plano de Saá y Farías). Un escrito de 1783, sin embargo, sugiere lo contrario: si el retablo y el altar mayor se ubicaban en el centro del crucero, quedarían distantes de los nichos para los cadáveres y el primer problema quedaría subsanado. En cuanto a las cuestiones técnicas, el peso del retablo sería absorbido por los lados laterales, y no por la bóveda.

Documentos posteriores refieren a la ubicación del retablo en términos opuestos: mientras el Virrey Vértiz habla de su lugar en el centro del crucero (1784), Diego de Alvear de Ponce de León indica que "(...) tiene el defecto de estar mal colocado y como encasquetado en la cabeza del crucero (...) habiendo sido hecho para debajo de la cúpula y se le ha puesto de remate o coronamiento recortado (...)"⁷ (1803). La acuarela de Pellegrini (1830) y la posterior litografía (1841) lo muestran con coronamiento original en el centro del presbiterio y años más tarde, en 1854, un artículo de Bartolomé Mitre publicado en "El Nacional" da cuenta de su lugar natural bajo la cúpula, a la vez que comenta las mutilaciones sufridas al momento de ser transformado de tabernáculo en altar. Hoy se sabe que en 1830 fue cortado para trasladarlo al fondo del presbiterio y que los fragmentos desplazados fueron a parar a otras iglesias, entre ellas, el nuevo templo de san José de Flores, proyectado por Felipe Senillosa y demolido (aparentemente, junto con su retablo) en 1979, y la de General Las Heras, en la provincia de Buenos Aires. Cabe agregar que en años posteriores se realizaron nuevas reformas que alteraron aun más el perfil (y el carácter) de la propuesta de Lorea. En 1994 se comenzó una intensiva obra de restauración y puesta en valor del templo que permitió descubrir, después de años, la contracara del retablo.

⁷ Ribera, Adolfo Luis. *La Catedral de Buenos Aires durante el siglo XIX. Separata VI*. Congreso Internacional de Historia de América, en Santas, Jorge M. *El Retablo Mayor de la Iglesia Catedral*, p82.



Acuarela de Carlos Pellegrini y espacio interior de la Catedral de Buenos Aires.

Desde el punto de vista estilístico, el retablo de Lorea se inscribe en la tradición del barroco tardío. Esto implica que la expresión del orden de cuerpos y calles queda postergada en pro de potenciar aquella de texturas, colores, brillos, materiales... y de entender al trabajo decorativo menor, también él, como una textura que adjetiva el retablo, y por extensión, el altar y el ambiente todo.

4. Un comentario final

Los primeros artistas y artesanos llegados a estas tierras debieron sortear dificultades impensadas, y el abastecimiento de materias primas para realizar sus obras fue sin duda una de ellas. Este dato no hace sino potenciar el carácter de las obras e intervenciones construidas. En esos términos, estos extranjeros se han convertido en los pioneros del arte argentino, y su trabajo testimonia el esfuerzo de una verdadera vanguardia.

5. Bibliografía

- AA.VV. *Arquitectura Hispanoamericana en el Río de la Plata. Diccionario biográfico de sus protagonistas. 1527-1825*. Buenos Aires: Cedodal, 2006.
- Academia Nacional de Bellas Artes; Cáceres Freyre, Julián; Vignati, Milcíades; Buschiazzo, Mario; Schenone, Héctor. *Historia General del Arte en la Argentina. Tomo I: Desde los comienzos hasta fines de Siglo XVIII. Arte Precolombino en la Argentina. La música aborigen. La Arquitectura colonial. Retablos y púlpitos*. Buenos Aires: ANBA, 1982
- Perez-Guzmán-Cedrola, "Análisis de materiales del retablo de San José de la Iglesia San Ignacio de Loyola". En *Habitat* – 50. Buenos Aires, junio 2007
- Santas, Jorge M. *El Retablo Mayor de la Iglesia Catedral de Buenos Aires*. En www.dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=2489843
- Scotti, Juan Manuel. "Isidro Lorea: la huella de un vasco en la Buenos Aires colonial". En www.euskonews.com

Construyendo identidad. Historia e historias de la comunidad vasca en Argentina

Esp. Arq. Rosario Betti. GIAH/FAU/UB

1. Introducción

Los procesos de inmigración suponen, para los individuos implicados, esfuerzos considerables de adaptación al nuevo territorio y las también nuevas costumbres -lengua, hábitos, gustos, tradiciones, etcétera- que deberán adquirirse para hacer socialmente efectivo el traslado. A la vez, también demandan esfuerzos de conservación de aquellas otras costumbres, las del lugar de origen, para poder seguir conectados con lo que, metáfora mediante, se denomina “las raíces”.

Esta actitud -dual o ambivalente- de apertura hacia nuevas pautas culturales y preservación de lo propio generaría, en la Buenos Aires de principios de siglo XX (y, de hecho, en Argentina) procesos complejos de mestizaje cultural. Así, tradiciones constructivas y culinarias importadas, estilos literarios y vocabulario, prácticas deportivas y comportamientos sociales, y muchos otros “localismos” de culturas extranjeras se irían infiltrando y, en el proceso, irían mutando hasta fundirse con la cultura local en una propuesta nueva, de carácter saludablemente sincrético.

Ahora bien, ¿qué estrategias fueron/son necesarias para conservar y difundir, para el respectivo presente y las futuras generaciones, las tradiciones y la cultura de los lugares de origen? La respuesta es necesariamente compleja: no se trata de efectivizar una sola estrategia sino de ofrecer, por distintas vías, espacios apropiados para intercambiar y divulgar testimonios vivos, memorias, y alternativas de aquello que se considera “lo propio”.

En el caso puntual de la comunidad vasca, el proceso de inmigración se produjo en distintas etapas; los primeros en llegar (entre 1835 y 1853, aprox.) fueron vascos pastores que ingresaron a través de Uruguay. Entre 1853 y 1877, aprox. llegó un segundo grupo de inmigrantes que se radicó en la llamada pampa húmeda (provincias de Buenos Aires, Santa Fe, Entre Ríos, Córdoba, etc.) además de la ciudad de Buenos Aires. Entre 1877 (fecha en que Avellaneda firma la Ley de Inmigración) y el comienzo de la Primera Guerra Mundial llegaría la tercera gran oleada de ciudadanos vascos. Finalmente, en los tiempos de la Guerra Civil española, comenzaría la cuarta etapa que fue, básicamente, una inmigración con tintes políticos. Estas dos últimas tuvieron repercusiones significativas en el ámbito cultural argentino-vasco.

En esos términos y en primer lugar, son de destacar las resonancias exitosas que tuvo la arquitectura que alude o evoca al caserío en ciertos ámbitos como las ciudades de Mar del Plata y Necochea⁸. El llamado “chalet marplatense” es, de hecho, una suerte de híbrido arquitectónico que funde las dos tradiciones e inventa una nueva; apropiado como típico de la ciudad balnearia, se pueden reconocer en él una cantidad de rasgos y estrategias formales y figurativas del caserío vasco, valgan como ejemplo el diseño de la cubierta, los balcones con sus barandas de madera, los postigos de las ventanas, y el uso de la piedra en el basamento y/o en las aristas de los volúmenes.

En segundo lugar, la formación de distintos centros o “casa vascas” que congregaban a familias de origen vasco y que, devenidos en centros culturales y sociales, llegaron a funcionar como lugares de ayuda y apoyo a los recién llegados, como el Laurak Bat (1877), el Centro Vasco Francés (1895), el Centro Navarro (1895) y el Eukal Herría de Montevideo (1912), por nombrar algunos.

Esta misma vocación por fortalecer lazos culturales impulsó a José Rufo de Uriarte Inchausti y Francisco de Grandmontagne a fundar y llevar adelante una publicación que primero llevó el nombre de *La Vaskonia. Revista Ilustrada*, y que a partir de 1903, como una manera de reafirmar la intención de atesorar tradiciones y por influencia del pensamiento de Arturo Campión⁹, se convirtió en *La Baskonia*. Es necesario destacar que no fue esta la única publicación dirigida por y para la comunidad vasca: también estaban las revistas *Irrintzi* (1903?), que se publicaba en Bahía Blanca, y *Zazpirak Bat* y *Euzko Deya*, entre otras, así como la Editorial Vasca Ekin fundada en Argentina por exiliados republicanos.

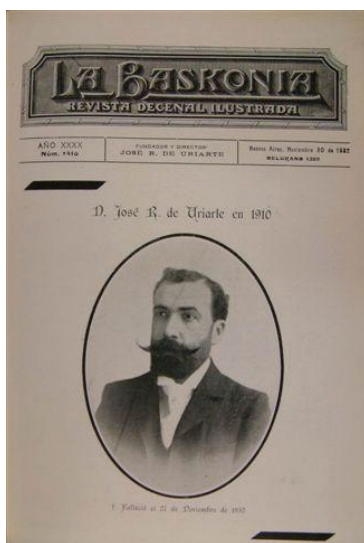
⁸ Lleva su nombre en honor al general Mariano Necochea, granadero a caballo del ejército del general San Martín. Nativo de Navarra, el apellido original de su padre fue Nekotxea.

⁹ Escritor y político. Pamplona, 1854 - San Sebastián, 1937. Firme estudioso y defensor de la lengua euskara.

2. La *Baskonia*. Acerca de sus impulsores

José Rufo de Uriarte Inchausti nació en la Villa de Bermeo, municipio de la comarca de Busturialdea, un 27 de agosto del año 1867. Cursó sus estudios en el Instituto Vizcaíno de Segunda Enseñanza, hoy Instituto “Miguel Unamuno”, donde recibió una formación humanista y mercantil. Hacia 1889 y en compañía de su madre llegó al territorio argentino.

Periodista, editor y escritor, de Uriarte Inchausti dedicó buena parte de su fortuna a la concreción de la revista *La Baskonia*. Desde 1893 a 1903 ejerció la dirección junto con Francisco de Grandmontagne. Cuando su compañero decidió dar un paso al costado, aparentemente por las discrepancias políticas que ambos mantenían, se mantuvo solo al frente de la revista, ejerciendo esta función hasta su fallecimiento, ocurrido en Buenos Aires, el 27 de noviembre de 1932. Así, treinta y nueve años de la vida de la revista estuvieron signados por su accionar.



Portada de la revista con la imagen de José Rufo de Uriarte Inchausti, quien ejerciera la dirección de *La Baskonia* desde 1893 hasta 1903.

Además de esta actividad, publicó diferentes textos muy apreciados por los miembros de la colectividad, entre los que se destacan “Los baskos en el Centenario (1910)” y “Los baskos en la Nación Argentina”, con una primera edición en el año 1916 y una segunda en 1919. A su vez, fue un destacado editor de obras pertenecientes a autores vascos y argentinos.

En cuanto a Francisco de Grandmontagne y Otaegui, era originario de Barbadillo de Herreros. Nació el 30 de setiembre de 1866 y, cuando contaba con 21 años de edad, esto es, en 1887, emigró a Argentina, instalándose definitivamente en Buenos Aires en 1890. Además de su actividad en *La Baskonia*, fue el difusor de la obra de escritores “noventaiochistas” como Azorín (seudónimo de José Augusto Trinidad Martínez Ruiz), Ramiro de Maeztu, Miguel de Unamuno y José Ortega y Gasset.

Como escritor, comenzó sus colaboraciones con *La Baskonia* con una biografía sobre Doña Catalina de Eraúso con grabado de tapa. Según indica Ángeles de Dios Altuna de Martina en “El arte y la construcción de una identidad vasca. El caso de la revista ‘La Baskonia’ (1921-1943)”, lo hizo con el nombre de Luís Jaizquibel seudónimo que utilizaría desde ese momento en la mayoría de sus escritos, alternando algunas veces con su nombre y apellido completos, otras con el apellido y/o con sus iniciales (L. J.; F. G. o G).

Grandmontagne llegó a ser una suerte de alma mater de la publicación por la cantidad y la calidad de notas y artículos que escribía: casi tres biografías mensuales, relatos o cuentos, y hasta dos notas en cada número que diferenciaba firmando con alguno de sus seudónimos. Más de dos centenares de biografías de vascos, cuentos y novelas de su autoría fueron apareciendo hasta su retiro de la revista en 1901, aparentemente por desavenencias con Uriarte. El comunicado oficial de la revista indicaba, sin embargo, que “voluntariamente y en la mejor armonía ha dejado la coordinación de *La Baskonia* el redactor principal D. Francisco Grandmontagne”.

En el año 1903, de Grandmontagne y Otaegui regresó a España e inició sus colaboraciones en distintos periódicos: *El País*, *El Pueblo Vasco*, *El Sol*, *La Noche*, *Euskal Erría* fueron algunos de ellos. A su vez, continuó su trabajo en publicaciones como *Caras y Caretas* y *El Tiempo*, y partir de 1906 fue

corresponsal del diario *La Prensa de Buenos Aires*. Radicado primero en Madrid, pronto se trasladaría a San Sebastián, donde contrajo matrimonio con Jerónima Echeverría. Al fundarse en 1910 la Asociación de la Prensa donostiarra fue elegido su primer presidente.

Veinte años más tarde, en 1923, Grandmontagne rechazaría el ofrecimiento realizado por Primo de Rivera de ser el embajador español en Argentina: no se imaginaba a sí mismo –“expulpero martinfierrista”, según sus propias palabras– cumpliendo funciones protocolares en la Casa Rosada. Su fallecimiento se produjo el 1 de junio de 1936, siete semanas antes del estallido de la Guerra Civil española.

En síntesis y como indica la nombrada Altuna de Martina, ambos desplegaron una intensa labor y favorecieron la difusión de la cultura en general –principalmente vasca, pero también universal–. Queda el recuerdo de la presentación de la revista, cuando ambos manifestaron: “*La Vasconia* nace (...) dedicada a la noble raza éuskara y su descendencia en el continente americano; sus esfuerzos serán siempre tendientes a seguir mereciendo como hasta aquí, la estimación que a nuestra laboriosa colonia profesa la República Argentina, nuestra segunda patria”.

Aun cuando no formara parte de los fundadores, es necesario resaltar la presencia de la artista de origen francés Andrée Moch (conocida como Andrea Moch; 1879-1953), quien llegó a nuestro país en el año 1908 con la intención de participar en la convocatoria de escultores realizada por el gobierno argentino para la construcción del Monumento al Centenario de la Revolución de Mayo. En 1909 se vincularía a la revista y desde su función de corresponsal gráfico (cargo que ejerció durante casi tres décadas) dejaría una impronta significativa. Al margen de la cantidad de dibujos, pinturas y esculturas de su autoría que ilustraban la revista, a ella también se debe la divulgación de las distintas actividades culturales se producían en Argentina.

3. Objetivos, contenidos y estrategias

El primer número de *La Baskonia* salió a la luz desde unas oficinas ubicadas en el sótano de un edificio ubicado en Avenida de Mayo 781 el día 10 de octubre de 1893; contaba entonces con 12 hojas; el último lo hizo el 15 de septiembre de 1943, con el número 1667. Hasta el 30 de enero de 1933 aparecía los días 10, 20 y 30 de cada mes, esto es, decenalmente; a partir de esa fecha la publicación pasó a ser quincenal. Así, durante 50 años, acompañó a la población de origen vasco radicada en Argentina y hasta en otros países de América, especialmente Uruguay, construyendo puentes efectivos con quienes permanecían en Euskadi. Con este objetivo primero, se ocupó de difundir manifestaciones culturales –pintura, literatura, escultura, arquitectura, fotografía, etc.– que implicaran a la colectividad vasca de ambos lados del Atlántico y/o que simplemente dieran cuenta de las novedades del arte y la cultura en general, más allá de etnias y/o nacionalidades. Precisamente por estos contenidos se la promovía como *Revista Ilustrada Éuskaro Americana de Historia, Literatura y Artes*.

La vocación de constituirse en referente cultural activo sufrió sin embargo algunos contratiempos. Los avatares político-militares vinculados a la Guerra Civil española impactaron en la calidad de los contenidos de *La Baskonia*, más por omisión de referencias, críticas o posicionamientos ideológicos (que no necesariamente implican independencia) que por compromisos explícitos. Poca información nueva y repeticiones de antiguas notas signaron este complejo tiempo, y el debate y/o las distintas opiniones que produjeron los hechos en nuestro país quedaron ausentes, así como la posterior posición del País Vasco (y la población vasca en general) frente al gobierno del General Franco.

Al margen de estas cuestiones circunstanciales, lo cierto es que constituyó una suerte de reservorio identitario de la colectividad vasca en Argentina y Uruguay. Su presencia tenía, al menos, un doble impacto: por un lado, constituía una manera de informar a los descendientes de inmigrantes vascos sobre cuestiones “del terruño” formando el concepto de “comunidad”: escenas rurales y campestres de ambas orillas del Atlántico se alternaban con imágenes familiares y costumbristas como un modo posible de reforzar el imaginario de la “tierra madre” y sus amigables vínculos con el nuevo territorio. Por otro, se ofrecía como un espacio de ayuda que promovía relaciones profesionales, comerciales y laborales entre las familias de origen vasco a través de la publicidad y las notas.

Aun cuando se editaba en castellano, uno de sus objetivos primeros era conservar la lengua Euskara. El cambio de nombre de la revista –de *La Vasconia* a *La Baskonia*– y la inclusión de epígrafes en vasco aseguraban, de hecho, su permanencia en la memoria colectiva. Más allá de estas cuestiones primeras, prácticamente casi todo lo referido de manera directa o indirecta con la cultura vasca y/o la acción destacada de algún miembro de la colectividad merecía un espacio entre sus páginas.

En el nivel literario y de las corrientes del pensamiento, esto se materializó a través de la publicación de notas y artículos de escritores como Florencio de Basaldúa, Arturo Campion, Pio Baroja, Miguel de

Unamuno, Tomás de Otaegui, Carmelo Echegaray, Aita Donostia, Ramiro y María de Maeztu, y Rubén Darío, entre tantos otros.

En el de la pintura, la escultura, la fotografía y hasta la caricatura, además de biografías -uno de los géneros más frecuentes- y relatos de los distintos autores considerados, se incluyeron imágenes de obras significativas. Así, se mostraron las obras –serenas y cuidadas– de temas populares y paisajes urbanos del pintor vasco nacido en Bilbao Angel Larroque Echeverría (1874-1961), las de Ramón de Zubiaurre (Garay, 1882- Madrid, 1969), cuya evolución artística está ligada a los círculos culturales madrileños, y Mauricio Flores Kaperotxipi (1901-1997), exiliado en Argentina hacia fines de la década de 1930. También, las esculturas del catalán Agustín Querol (1860-1909), responsable del célebre Monumento a la Carta Magna y las Cuatro Regiones Argentinas que la comunidad española obsequió a la Argentina con motivo de la celebración del Centenario de la Revolución de Mayo (más conocido como “el monumento de los españoles”).

En un ida y vuelta, también se incluyeron obras de argentinos de familias vascas, tal el caso de Martín A. Malharro (1865-1911), artista impulsor del Impresionismo en Argentina cuyo apellido era en realidad Mailharro¹⁰, de Jorge Soto Acebal (1871-1974) quien además de producir obras de corte folklórico-cosmumbrista¹¹ fuera fundador de la Sociedad de Artistas Argentinos, de la Sociedad Amigos del Arte, a la vez que fundador y Presidente de la Sociedad de Acuarelistas y Grabadores durante varios periodos, y de Rogelio Yrurtia (1879-1959), escultor responsable de Canto al Trabajo. Esta diversidad de orientaciones estilísticas da cuenta de la amplitud de criterios estético-culturales que ofrecía la revista.

Cabe señalar que en el caso particular de Malharro, en 1895 ilustró para la revista con nueve dibujos el cuento “Palacio Tenebroso” de Gabriel Larrea de Castaño. Según indica la misma Altuna, uno de esos dibujos -una mano con tijera cortando un periódico- fue luego utilizado como símbolo gráfico de la Sección Porrusalda.



Las diferentes imágenes que ilustran las portadas dan cuenta de la amplitud cultural que caracterizaba a la revista.

De izq a der.: ilustración del artista Martín Malharro, ilustración Art Nouveau e imagen con resonancias neoclásicas.

Fuente: www.bibliotecas.gov.ar y www.euskomedia.org

También tuvo su espacio la música, a través de la difusión de los instrumentos, el canto y la danza tradicionales. A su vez, aparecía en la revista un buen número de obras de autores anónimos. Ángeles de Dios Altuna de Martina comentaba, en el “El arte y la construcción de una identidad vasca. El caso de la revista ‘La Baskonia’ (1921-1943)”, que esto ocurría, probablemente, por no contar con la información necesaria para su publicación.

¹⁰ A los catorce años, y dado que su padre se resistía a su decisión de formarse como artista, se trasladó de Junín a Buenos Aires y cambia su apellido por el de Malharro.

¹¹ Su obra “Viejas casas en Usurbil” fue publicada en la revista porteña Plus Ultra.

4. Un último comentario

La Basque Library de la Universidad de Nevada digitalizó y publicó en internet su Colección de la *Revista La Baskonia* (ediciones correspondientes al lapso que media entre 1893 y 1932). Allí mismo se aclara que, tras la muerte de Uriarte en 1932, la responsabilidad editorial pasó a manos de Pedro Echeverría, quien guardó los archivos del periódico -correspondencia y fotos- en un baúl en su casa del Tigre, y que el baúl y sus contenidos se perdieron en una inundación que asoló el Delta. Gonzalo Auza señala en Euskonews & Media N° 199 que “la mala fortuna del que sería uno de los archivos más importantes para la memoria histórica de los vascos en este país no rompe con un esquema habitual en Argentina: la pérdida del patrimonio por negligencia, por picardía o por azar”, y agrega que así se perdieron otros testimonios vascos, como las pertenencias del Padre Iñaki de Azpiazu. Por otro lado (o por el mismo, según se vea), la Federación de Entidades Vascas de la Argentina (FEVA) no conserva un archivo histórico. Sólo hay existencias clasificadas desde aproximadamente 1990 en adelante. Lo poco que existe de las décadas anteriores está en cajas sin catalogar, y lo mismo ocurre en el Centro Vasco Laurak Bat de Buenos Aires, inaugurado por trece jóvenes¹² el 13 de marzo de 1877 y que es considerado uno de los más antiguos del mundo.

Solo queda resaltar que *La Baskonia* fue, sin lugar a dudas, una experiencia periodística y editorial ejemplar.

5. Bibliografía

- Aznar, Yayo y Diana B. Wechsler (compiladoras). *La memoria compartida* –España y la Argentina en la construcción de un imaginario cultural (1898-1950)– Editorial Paidós, Buenos Aires, 2005.
- De Dios Altuna de Martina, Ángeles. *El arte y la construcción de una identidad vasca*. La Baskonia (1893-1920) (I / II) Euskonews & Media, marzo de 2007.
- De Dios Altuna de Martina, Ángeles. *La Baskonia*. Revista Ilustrada (1893-1943) EUSKOSARE.
- <http://kaixo.blogspot.com.ar>
- www.euskalkultura.com
- www.euskomedia.org
- www.euskonews.com †
- www.euskosare.org

¹² Francisco Aranguren, Francisco Beobide, José M. Berastegui, Juan M. Elgarresta, Vicente Ganuza, Anselmo Gomendio, Juan S. Jaca, Pablo Larburu, Canuto Lasaga, José A. Lasarte, Daniel Lizarralde, Hilario Mayora y Ramón Sorondo.

La identidad vasca reflejada en la arquitectura doméstica bonaerense

Arq. Sylvia Kornecki

1. Introducción

Para fines de siglo XIX y principios de siglo XX, la Argentina se había convertido en el nuevo hogar de miles de inmigrantes provenientes de distintos puntos de Europa. Las colectividades italiana y española fueron las que predominaron en número de extranjeros que arribaron a esta tierra.

Llegaron a nuestras costas españoles de todas las regiones de la península, entre ellos un gran número de ciudadanos pertenecientes al País Vasco. Este grupo no quiso perder su identidad y, por y para ello, crearon instituciones que los representaran. En dichas instituciones no solo se hacían -y se hacen- actividades referentes a la colectividad en si misma, sino que también se ha intentado (y logrado) preservar la identidad a través del lenguaje arquitectónico (exterior y/o interior) de sus espacios. Este hecho no solo sucedió en los establecimientos: el tema también se trasladó a algunas de sus viviendas. Es así que en ellas nos encontramos con elementos compositivos de la arquitectura vasca en la morfología y la espacialidad, y en los materiales usados para la construcción. De esta manera, a pesar de estar en un país que no era el de origen -pero si el que tomaron por adopción-, los miembros de la comunidad dejaron marcada, a través de la arquitectura, la impronta del pueblo vasco.

La provincia de Buenos Aires, y especialmente la ciudad de Mar del Plata, albergan diversos ejemplos de arquitectura vasca en sus viviendas, que se agrupan o incluyen en el movimiento llamado "pintoresquista" que vio la luz en las primeras décadas del siglo XX. En el conurbano bonaerense también existen ejemplos de este tipo de viviendas. Cuando recorremos los barrios del conurbano, nos encontramos con varias residencias de uso ocasional, denominadas quintas, que eran ocupadas solamente los fines de semana.

En este artículo se analizarán dos viviendas, una en Martínez (Provincia de Buenos Aires) y otra en Mar del Plata, con el objetivo de poner de manifiesto la relación directa que estas obras tienen con el caserío vasco; tanto en lo formal y lo espacial, como en sus aspectos materiales y expresivos. Por otro lado, las viviendas resultan ejemplos de cómo la identidad de un pueblo queda arraigada en su arquitectura.

2. El caserío vasco: sus orígenes

El entorno vasco dista mucho de parecerse al nuestro. La vivienda está emplazada entre montañas, muchas veces en la ladera de alguna colina, de hecho, "la vivienda es una metamorfosis del suelo"¹³, y "el caserío vasco es complemento del paisaje que lo rodea y si tiene que ser apto para el fin a que se le destina, adecuado al modo de vivir de sus moradores, construido con los medios que le proporciona el terreno mismo, su aspecto exteriorizará la fortaleza y la sinceridad de quienes lo ocupan, como así es en efecto".¹⁴

El caserío¹⁵ posee una tipología de planta rectangular, distribuida en dos niveles y sin patios interiores. Desde el punto de vista distributivo, "en la planta baja se halla el portalón o zaguán, especialmente en los caseríos ubicados en zonas de clima suave. Después del portalón se halla la cocina"¹⁶ (en ciertas regiones esta se encuentra en la planta alta). Como suele suceder en nuestro modo de habitar, aquí también "... la cocina es el corazón de la casa, es la pieza de estar preferida por la familia".¹⁷ El establo se encuentra junto a la cocina, y están comunicados entre sí. En esta planta también se encuentra "... el local para guardar aperos, el lagar para fabricar sidra y el txakoli. Y adjunto al edificio principal, tejavanas para carretas para depositar el pienso".¹⁸ En la planta alta se encuentran los dormitorios y la sala de respeto con habitaciones para cobijar a los forasteros. Aquí se abre un balcón que ocupa la parte central de la fachada. El balcón es, en muchos casos, un elemento decorativo, ya que el frío intenso impide que se lo utilice como tal. Muchas veces en esta planta se encuentra un local destinado a almacén de forraje, usualmente ubicado sobre el establo. "La misma tiene un acceso directo desde el exterior por medio de una rampa o pendiente natural del terreno. El espacio que queda directamente bajo la cubierta, se des-

¹³ De Zábalo, P y De Zábalo, J. *Arquitectura popular y grafía vasca*. Buenos Aires: Editorial Vasca Ekin. 1947. Pág. 11

¹⁴ De Zábalo, P y De Zábalo, J. Op. Cit. Pág.

¹⁵ Casa de campo aislada y sus dependencias

¹⁶ De Zábalo, P y De Zábalo, J. Op. Cit. Pág. 15

¹⁷ De Zábalo, P y De Zábalo, J. Op. Cit. Pág. 15

¹⁸ De Zábalo, P y De Zábalo, J. Op. Cit. Pág. 17

tina a almacén de cosechas, pues se halla bien ventilada y lejos de toda humedad”.¹⁹ Generalmente, la cubierta es a dos aguas.

Los materiales con que se construyen los caseríos son básicamente los del suelo, los que se encuentran en la naturaleza, la piedra, el ladrillo. Las tejas que se utilizan para las cubiertas “son del mismo material que los ladrillos. En algunas comarcas del clima nevoso se usa la tejuela de pizarra y aun de tablillas de haya, lo que permite dar mayor pendiente al tejado, facilitar el resbalamiento de la nieve y evitar así su acumulación”.²⁰ Madera y hierro son otros materiales que también se usan en estas viviendas.

La decoración es otro de los sellos característicos de la arquitectura vasca. Los escudos son elementos que se destacan en interiores y exteriores, sea que se trate de caseríos de clase alta o de clase humilde. Estos escudos son, en su mayoría, “una expresión gráfica del apellido correspondiente a sus moradores, o sea de los llamados escudos parlantes”.²¹ Sobre el dintel del portal de entrada aparecen inscripciones que manifiestan la fecha en que se construyó la casa y los nombres de sus dueños. Con respecto a la pintura y los acabados, “se usa la pintura a la cal sobre los revoques, pero teniendo el buen gusto de dejar al descubierto las hiladas de ladrillo, los esquineros de piedra, los dinteles y mochetas y cuanto sillar sea digno de respeto”.²² Por supuesto, la naturaleza asume un rol preponderante en la composición del caserío vasco. Ese entorno tan propio del norte de España juega un papel fundamental en la forma de habitar de los moradores de los caseríos.

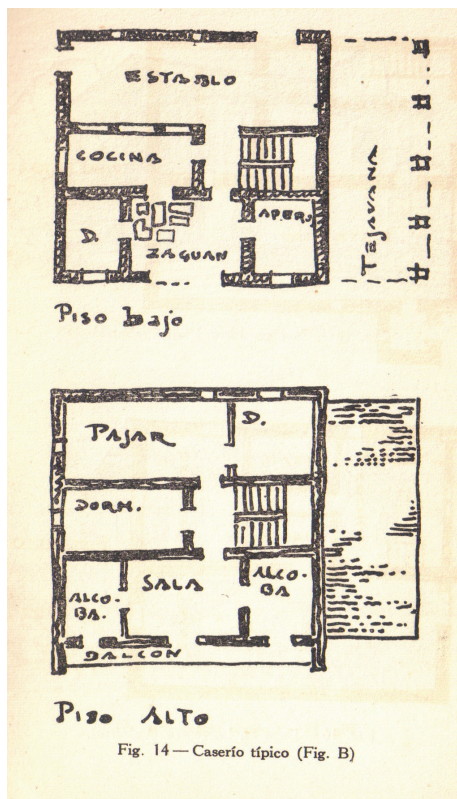


Fig. 14 — Caserío típico (Fig. B)

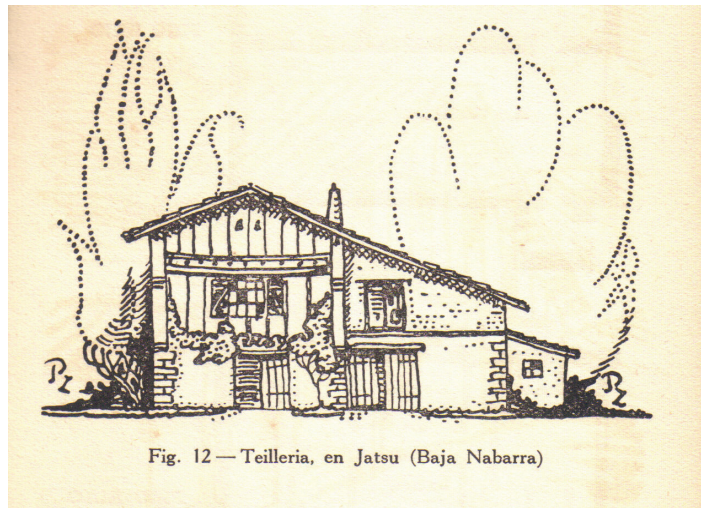


Fig. 12 — Teilleria, en Jatsu (Baja Navarra)

Caserío vasco típico, planta y fachada.

Fuente: Arquitectura popular y gráfica vasca. Buenos Aires: Editorial Ekin, 1947 pp. 41 y 43

3. Un exponente de la arquitectura vasca en el conurbano bonaerense

Tomaremos un exponente de lo que aquí se conoce como el “chalet vasco”. Aliata y Liernur, lo definen como una “vivienda de planta compacta en tres niveles, cubierta por un techo único a dos aguas, en general de alas desiguales. Según variantes regionales podía incluir piedra en la planta baja e incorporar porches u otros ámbitos semicubiertos. En los dos niveles superiores se solía simular pans de bois. La

¹⁹ De Zábalo, P y De Zábalo, J. Op. Cit. P. 17

²⁰ De Zábalo, P y De Zábalo, J. Op. Cit. P. 19-20

²¹ De Zábalo, P y De Zábalo, J. Op. Cit. P. 22

²² De Zábalo, P y De Zábalo, J. Op. Cit. P. 24

disposición y tamaño de los aventanamientos eran sumamente libres”.²³ Características estas que responden también a las descritas anteriormente.

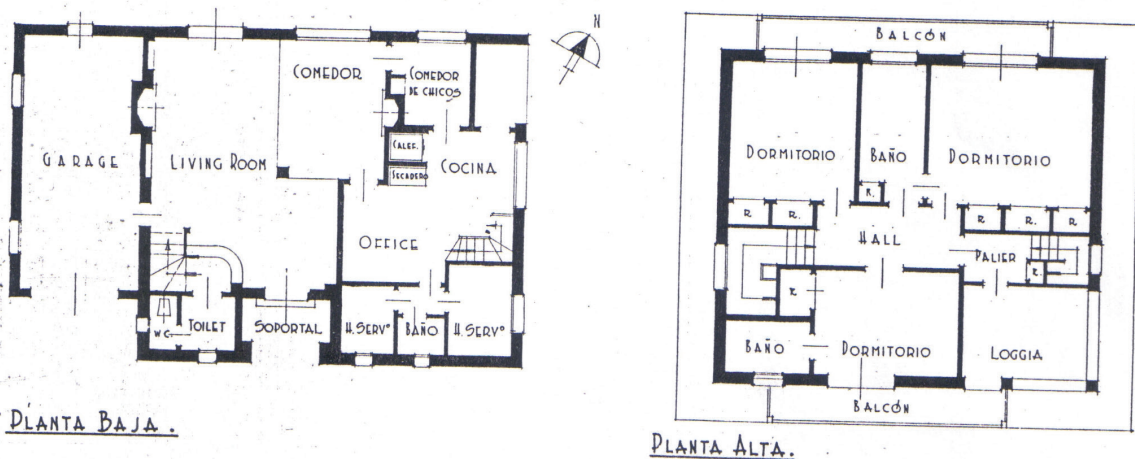
Dicho chalet vasco o casa quinta está situado en la localidad de Martínez en la zona norte del conurbano bonaerense. Cabe formularse la siguiente pregunta: ¿Puede esta tipología de vivienda adaptarse a un entorno tan disímil al del País Vasco, como es el de Buenos Aires?

La casa situada en la calle Sarmiento 454 fue proyectada y construida a principios de la década de 1940 por el ingeniero Néstor A. Escudero. Fue especialmente diseñada en “estilo vasco” por pedido expreso del comitente y “por motivos afectivos”.²⁴ El diseño fue inspirado en “los modestos caseríos vascos del valle de Baztan en Navarra, siglo XVIII”.²⁵ Si observamos la fachada de esta vivienda, se reconocen claramente los elementos compositivos y los materiales que se utilizan en el caserío vasco de la región mencionada. Aquí se ha empleado “la piedra en forma de adoquín de granito gris, de tamaño variable, arbitrariamente dispuesta sobre un zócalo regular”.²⁶ Se eligió alerce patagónico para el entablado de madera exterior, por ser esta una madera liviana y de gran resistencia a la intemperie.

En cuanto a la cubierta, se “utilizaron tejas del tipo español previamente teñidas mediante anilinas para producir artificialmente el tono pardo verdoso que da el tiempo”.²⁷ El tamaño de las ventanas es pequeño en la fachada, y un balcón corona la planta alta, reproduciendo así las fachadas de esta tipología de vivienda.

No posee ningún tipo de cerco en el frente, “solo se levantó una ‘pirca’ de piedra de escasa altura, que tiende a cerrarse en forma curva, imitando el patio de las casas vascas que se construían en las esquinas”²⁸, generando una mayor perspectiva al observar la vivienda. Cabe destacar que hoy día se conserva de esta forma. Por motivos de orientación, las habitaciones principales han sido dispuestas hacia el contrafrente.

En cuanto al interior, se utilizó la piedra y la madera como elementos decorativos.



Planta vivienda en Martínez. Fuente: Revista Nuestra Arquitectura, Noviembre 1943 p. 482

²³ Liernur, Jorge Francisco, Aliata Fernando. *Diccionario de la Arquitectura en la Argentina*. Buenos Aires: Agea, 2004. p. 68

²⁴ Casona Vasca en Martínez, *Revista Nuestra Arquitectura*, Noviembre 1943. P. 483

²⁵ Casona Vasca en Martínez. Op. Cit. Pág. 483

²⁶ Casona Vasca en Martínez. Op. Cit. Pág. 484

²⁷ Casona Vasca en Martínez. Op. Cit. Pág. 485

²⁸ Casona Vasca en Martínez. Op. Cit. Pág. 485

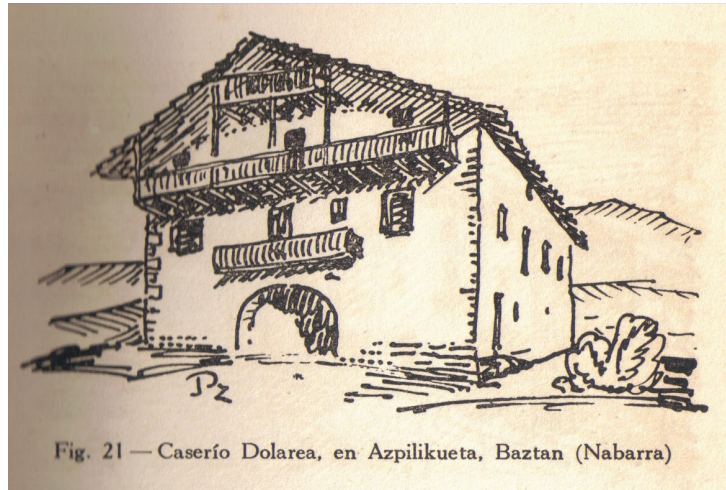


Fig. 21 — Caserío Dolarea, en Azpilikueta, Baztan (Navarra)

Caserío vasco en Baztan, Navarra. Referente de la construcción de la vivienda en Martínez.
Fuente: Arquitectura popular y vasca. P. y J. de Zábalo.



Vivienda en Martínez. Foto: Sylvia Kornecki



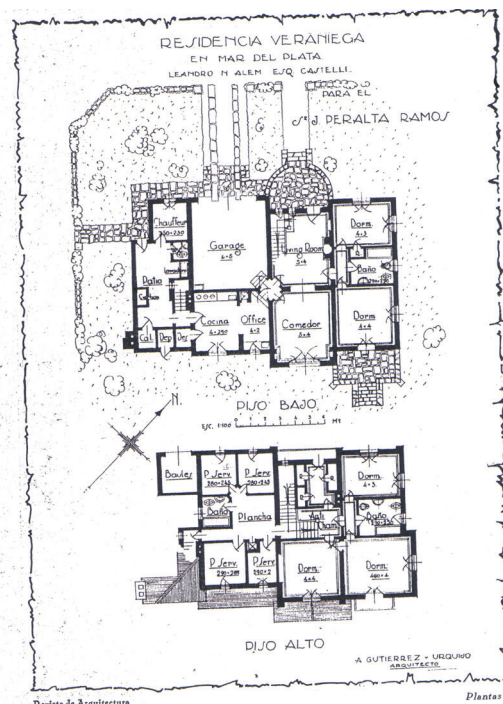
Vivienda en Martínez. Foto: Sylvia Kornecki

4. Otro ejemplo en la provincia de Buenos Aires

Situada en la ciudad de Mar del Plata, en la calle Alem 2886, se encuentra la residencia veraniega de Jacinto Peralta Ramos, proyectada por el arquitecto Antón Gutiérrez y Urquijo en el año 1930. Esta vivienda forma parte de un grupo que ha sido catalogado como “pintoresquista”. Son casas que se construyeron en la ciudad entre los años 1900 y 1950 y “... que constituyeron como tejido urbano la imagen más reconocida de la ciudad”.²⁹ Esta categorización remite a ciertos cambios que se vivían en la sociedad argentina en los años mencionados. Por esta razón, la estética de esta clase de viviendas “incorpora nuevas categorías y valores a los que adhiere esta sociedad naciente, así como una nueva sensibilidad y nuevos modos de habitar, de vivir los espacios del viaje, del retiro campestre y los de vida familiar”.³⁰

Dentro de este marco de residencias de veraneo, habitadas tan solo tres meses al año, encontramos gran cantidad de viviendas que responden a la tipología del chalet vasco, inspiradas también en el caserío vasco al igual que el ejemplo de la localidad de Martínez. La gran mayoría de las viviendas que se encuentran en Mar del Plata están situadas en el barrio Los Troncos, que presenta características similares al de Martínez. Ambos son barrios residenciales por excelencia.

El arquitecto Antón Gutiérrez y Urquijo fue uno de los más destacados profesionales que se dedicó a realizar varias viviendas de veraneo, como la de Jacinto Peralta Ramos. Junto con Birabén y Lacalle Alonso, y el estudio de Alula Baldassarini proyectan “... las justamente llamadas casas vascas (...). En estas casas vascas e hispanizantes se expresan los materiales como la piedra Mar del Plata, rústica, o de detalles esquineros, dinteles y otros, ponen en escena como material relevante, los revoques texturados, las rejas de fierros forjados, las tejas coloniales y los postigones.”³¹ Todas estas características del “chalet vasco” se ven reflejadas en este ejemplo: en efecto, se trata de una casa compacta de dos plantas, rodeada por un jardín. En cuanto a la fachada, se pueden apreciar elementos que remiten al caserío vasco: ventanas pequeñas en la planta baja, balcón en planta alta, la utilización de la piedra y los escudos de carácter decorativo.



Casa Vasca
Residencia Veraniega en Mar del Plata
Arq. Antón Gutiérrez y Urquijo
(S. C. de A.)



Residencia veraniega en Mar del Plata.

Fuente: Revista Arquitectura, Mayo 1931 N°125 p. 210 y 215

²⁹ AA.VV. Españoles en la Arquitectura Rioplatense: siglos XIX y XX. Buenos Aires: CEDODAL, 2006. P. 30

³⁰ Españoles en la arquitectura rioplatense. Op. Cit. P. 30

³¹ Españoles en la arquitectura rioplatense. Op. Cit. P. 35

5. Reflexiones finales

Los dos ejemplos analizados se encuentran emplazados en barrios residenciales. Ambos fueron proyectados y construidos en la misma época. Los dos corresponden a una tipología de vivienda denominada "chalet vasco". La vivienda ubicada en Martínez fue concebida así ex profeso, por pedido explícito del comitente. De la vivienda ubicada en Mar del Plata no se poseen datos que lo indiquen, pero podemos suponer lo mismo.

En cuanto a la pregunta sobre si existe en Buenos Aires una relación entre la vivienda y el sitio, como sí ocurre en España, diremos que la relación que establecen estas viviendas con su entorno difiere sobremanera de aquellas del país vasco. Estas son residencias urbanas; las que se tomaron como referente proyectual eran viviendas de montaña, de medios rurales, esto es, aisladas de la ciudad.

Sin embargo, podemos considerar que existe un cierto vínculo entre ambas en tanto el caserío vasco corresponde a una casa de campo, y a comienzos del siglo XX, las casas de estilo vasco eran implantadas en áreas suburbanas o en una ciudad balnearia. Ciudades que entre 1900 y 1950 eran consideradas lugares en los cuales no se vivía todo el año. De ahí esta tipología, relacionada al campo, con su tranquilidad y sus posibilidades de recreación.

Es así que la identidad vasca queda plasmada en sus fachadas, en sus elementos compositivos, en los materiales que se han usado para concebirlas. Es muy interesante poder ver que estos ejemplos se siguen conservando tal cual fueron proyectados y construidos hace tanto tiempo atrás, dejando esa impronta característica de un pueblo que llegó para quedarse en nuestro país y formar parte de una sociedad en crecimiento, conformada por un crisol de culturas provenientes del Viejo Mundo.

6. Bibliografía

- A.A.V.V. *Revista Arquitectura N° 125*, Buenos Aires, Mayo 1931. Pp. 210 -215.
- A.A.V.V. *Revista Nuestra Arquitectura*, Buenos Aires, Noviembre 1943. P.p. 482-485.
- A.A.V.V. *Españoles en la Arquitectura Rioplatense: siglos XIX y XX*. Buenos Aires: CEDODAL, 2006.
- Gómez Crespo, Raúl. *Arquitectura marplatense. El Pintoresquismo*. Resistencia: Inst. Arg. de Investigación de Historia de la Arquitectura. y del Urbanismo, 1982.
- Liernur, Jorge Francisco y Aliata Fernando. *Diccionario de la Arquitectura en Argentina*. AGEA: 2004.
- Zábalo P y J. Zábalo. *Arquitectura popular y grafía vasca*. Buenos Aires: Editorial Vasca Ekin, 1947.

Difusión editorial de la arquitectura vasca en Buenos Aires: dos libros, dos miradas

Dr. Arq. Fernando Martínez Nespral, GIAH/FAU/UB

1. Introducción

Los vascos dejaron una huella indeleble en nuestro suelo desde los inicios de la conquista y colonización españolas, valga como ejemplo característico quien fundara (o refundara) nuestra ciudad en 1580, Don Juan de Garay.

Desde aquellos orígenes, y en los distintos períodos que le sucedieron en la historia, hubo otros muchos que se distinguieron en las más variadas disciplinas relacionadas con el arte y la arquitectura, y de algunos de ellos se ocupan los trabajos de mis colegas que se reúnen en el presente volumen.

También y especialmente, hacia la segunda mitad del siglo XIX, una gran cantidad de vascos emigraron a nuestro suelo como exiliados después de las Guerras Carlistas. Entre este grupo se destaca Carlos Noel, fundador de familia que daría varios célebres personajes de nuestra historia, especialmente su nieto, el arquitecto Martín Noel, cuya vida y obra ha sido motivo de diversos trabajos previos en nuestro Grupo de Investigaciones.

Otros muchos llegaron en el marco de las masivas inmigraciones de españoles que tuvieron lugar desde fines de siglo XIX hasta principios del XX, dando forma en gran parte a la actual población argentina.

Por último, fue otra guerra la que trajo más vascos a nuestro país, pues luego de la Guerra Civil Española, muchos exiliados fueron acogidos en esta tierra. Entre estos cabe mencionar a Isaac López Mendizábal y Andrés de Irujo, quienes fundaron en 1942 la Editorial Vasca Ekin, de la que nos ocuparemos más adelante.

Cierto es por tanto que, en la primera mitad del siglo XX, dos motivos fundamentales eran causantes de un significativo interés en nuestro medio por la arquitectura vasca. Por un lado, la caracterizada presencia de la colectividad que ya hemos señalado, que por su nacionalismo y con el afán de tener siempre presentes sus orígenes y su historia, era naturalmente difusora y consumidora de los más variados productos de la cultura vasca (como su lengua, literatura, cocina, arte y naturalmente también su arquitectura); por otro, el hecho de que el pintoresquismo imperante en nuestra profesión entonces había adoptado, de buen grado, al “chalet vasco” como un estilo ideal para las viviendas suburbanas en general y, muy especialmente, para las que se encontraban en la montaña o frente al mar, geografías que rememoraban las del país vasco (de este tema se ocupan también algunos trabajos del presente volumen)

Dedicaremos pues el presente trabajo a dos libros que reflejan las diversas causas del mencionado interés argentino en la arquitectura vasca, nos referiremos a: La arquitectura del caserío vasco de Baeschlin, editado en España en 1930 y ampliamente distribuido en nuestro país como “manual estilístico” para los profesionales y comitentes (vascos o no) interesados en dicha arquitectura y, luego, a un volumen ya editado en Buenos Aires por la mencionada Editorial Vasca Ekin: *Arquitectura popular del país vasco*, de Pablo de Zabalo (1947).

Demás está decir que la difusión editorial de la arquitectura vasca en nuestro medio no se agota en los dos ejemplares seleccionados, existieron varios otros libros como *Las casas vascas*, de Yrizar, o *El caserío*, de Guimón, y muy especialmente numerosos artículos, proyectos y obras de arquitectura publicadas en las revistas especializadas, que sin ningún lugar a dudas fueron los responsables de la mayor difusión de este tipo de arquitectura.

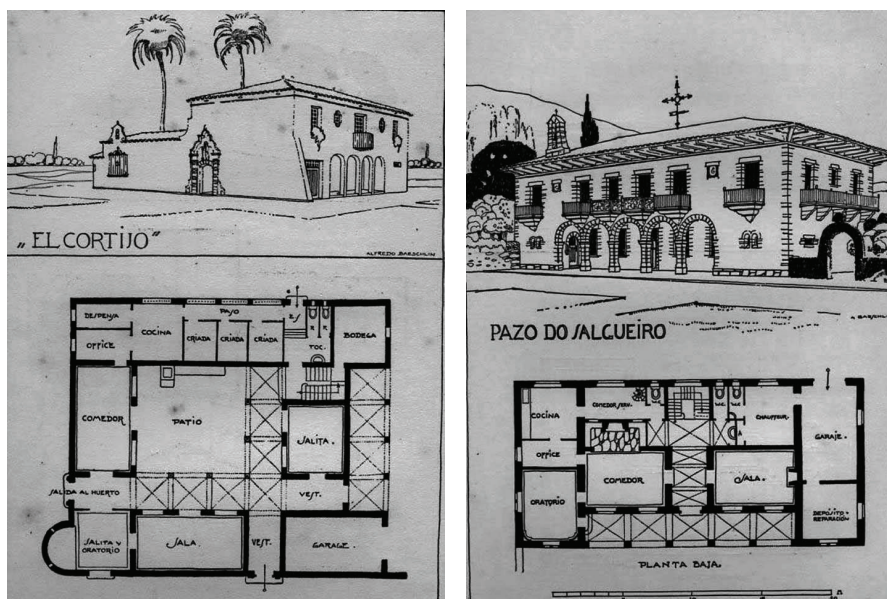
Pero consideramos que el material publicado en revistas, ya sólo por su volumen, justificaría un trabajo aparte (y por otra parte algo de ello ha sido mencionado en otros trabajos de este proyecto) y a la vez que los dos libros seleccionados son los más significativos productos en ese formato, tanto por la difusión del primero como, en el caso del segundo, por el hecho de que es editado en nuestro país.

2. Lo global y lo local en *La arquitectura del caserío vasco*, de Alfredo Baeschlin

Tengamos en cuenta desde un inicio que esta obra es editada por Canosa, casa que publicaba las principales obras en español que servían de consulta básica a los profesionales de entonces (desde la *Historia de la Arquitectura*, de Fletcher, y la *Construcción de ciudades*, de Sitte, hasta los primeros manuales del albañilería, carpintería y hormigón)

Ya desde el inicio, Baeschlin hace expresa su intención de difusión internacional de la obra al decir que “prevalió el propósito de revelar a cuantos viven lejos de este país (vasco) y no pueden estudiarlas, sus normas constructivas típicas...”³²

El libro se estructura básicamente a través de un primer ensayo en el cual Baeschlin define las principales características de la arquitectura popular vasca (que no trataremos aquí pues ya han sido detalladas en otros trabajos de nuestros colegas), para pasar a partir de la página 33 y hasta llegar al final de la obra en la página 221 (lo que es decir casi todo su contenido) a detallar un amplio relevamiento hecho por el autor a través de fotografías, textos y dibujos que representan una gran variedad de casas “típicas” del país vasco.



Alfredo Baeschlin. El Cortijo y Pazo do Salgueiro. Ilustraciones

Todo el discurso de Baeschlin da una acabada muestra de sus intereses y motivaciones que combinan la difusión del nacionalismo vasco, a la vez que de su interés (originado en su Suiza natal) por la arquitectura de montaña y su pensamiento, que está inmerso en el pintoresquismo propio de su época y que animaba sus reflexiones.

Así, cuando describe el caserío de Ugarte, hace mención a su “movida silueta”³³, o al hablar del de Gastelugoitía da consejos prácticos a quienes pretendan hacer casas “estilo vasco”³⁴, y cuando se refiere al de Burguieta señala que, a raíz del revoque parcial que no cubre las piedras salientes, “las superficies adquieren una rusticidad de enorme valor pintoresco”.³⁵

Más adelante, al describir el caserío de Astobiza, se explaya con mayores detalles sobre el carácter “pintoresco” de esta arquitectura:

“Como en todos los caseríos vascos, se nota una leve flexión del tejado, debido al peso excesivo de las tejas y de las piedras que los aldeanos suelen colocar sobre ellas para evitar que las ventoleras las arranquen. No cabe duda que esta flexión da una gracia especial al caserío como si fuera buscada adrede. Si se reprodujese exactamente uno de estos caseríos pero con el tejado tirado a cordel es más que probable que la supresión de la ligera curva en el tejado restaría gran parte del **efecto rústico y pintoresco**.”³⁶

Por otra parte, y en total consonancia con las propuestas de restauración de estilos tradicionales surgidas en su tiempo, muchas veces como reacción conservadora a la sustitución de formas propuesta por la modernidad, Baeschlin lamenta lo que él ve como un perjuicio provocado por la tecnología y así, hablando del caserío Lormendi, dice:

³³ Baeschlin, Alfredo. Op. Cit. Pág. 35

³⁴ Baeschlin, Alfredo. Op. Cit. Pág. 42

³⁵ Baeschlin, Alfredo. Op. Cit. Pág. 57

³⁶ Baeschlin, Alfredo. Op. Cit. Pág. 96

“Fatalmente la cocina antigua y pintoresca desaparece con rapidez, sustituyendo la bombilla eléctrica al candil y la cocina económica al clásico hogar con su cadena colgante.”³⁷ Y se lamenta de la alteración en el “buen gusto” producida entrado el siglo XIX cuando se perdió “gusto acertado” que se “basaba en el respeto a la tradición y en las condiciones climáticas”.³⁸

Es justamente esta idea de un determinismo climático y geográfico, también muy propia de su tiempo, la que le permite vincular la arquitectura vasca con otras propias de regiones similares (como su país de origen, Suiza) cuando afirma que:

“Puede por lo tanto admitirse sin vacilar que estamos en presencia de un modo de construir importado, probablemente del Norte encontrándose huellas de su progresión e toda Europa central.”³⁹

Baeschlin concluye su obra confirmando esta idea de dar al clima un carácter central, hecho que es singularmente contradictorio con la concepción de una arquitectura nacional vasca original y propia cuando explica como a su criterio es el clima “...el que siempre dictó y debe seguir dictando nuestro modo de vivir.”⁴⁰

Y paradójicamente dicha interpretación, a la vez que pone en duda la idea que supuestamente origina su obra fundada en la valoración una originalidad de la arquitectura popular vasca, y más allá de ubicar a nuestro autor como un sujeto coherente con las corrientes de pensamiento de su tiempo, da pie a la posibilidad de la utilización de este tipo de arquitectura en otras latitudes distantes (como nuestro país) pero con ciertos sitios caracterizados por geografías y climas similares.

La arquitectura del caserío vasco de Baeschlin pues, exalta la casa vasca por su carácter local a la vez que simultáneamente la inserta herramienta global en el contexto internacional.

3. “Tradición es innovar” una relectura de *Arquitectura popular del país vasco*, de Pablo de Zabalo

Arquitectura popular del país vasco es un ensayo firmado por Pablo de Zabalo, fechado en Santiago de Chile el 15 de junio de 1945 y publicado en Buenos Aires en 1947 por la Editorial Vasca Ekin para su “Biblioteca de cultura vasca”, en un volumen que también incluye otro ensayo de John de Zabalo sobre *Grafía y ornamentación de la rotulación vasca*.

Como hemos mencionado al inicio, la Editorial Vasca Ekin había sido fundada en Buenos Aires por dos nacionalistas vascos exiliados tras la Guerra Civil Española, Isaac López Mendizábal y Andrés de Irujo. Desde entonces ha publicado una centena de libros y aún hoy en día está activa.⁴¹

En su momento surgió como una resistencia a la política franquista que restringía los espacios de la cultura vasca a lo cual se sumó que, luego de la Guerra Civil y con el inicio de la Segunda Guerra Mundial, las publicaciones en Europa ya eran prácticamente imposibles por lo cual nuestro país, próspero entonces, cobró una singular importancia en el mercado editorial del mundo hispano.

Si bien la editorial publicó varios libros en euskera, el que nos ocupa y como parte de la mencionada “Biblioteca de cultura vasca”, está escrito en lengua española.

De manera similar a la obra de Baeschlin, este libro se plantea, ya desde sus inicios, dirigido al público americano, pues explica cómo “en países de gran extensión y poco poblados, los naturales o indígenas desconocen con frecuencia los nombres de las montañas que tienen a la vista como si nada les uniese a ellas...”⁴², para pasar luego a destacar cómo “en nuestro País Vasco no ocurre tal cosa, la tierra es algo vivo, algo que parece tener alma y se compenetra con la vida de sus naturales.”⁴³

El libro, pues, se pretende convertir en una obra que enseña a los americanos las bondades de la casa vasca, a la que entiende como una “metamorfosis del suelo”.⁴⁴

En cuanto a la explicación de la arquitectura vasca como consecuencia directa de la geografía en la cual surgió, podemos encontrar un punto de contacto con la obra de Baeschlin, pero muy poco más adelante el discurso de de Zabalo delata que su texto fue escrito posteriormente a la difusión del Movimiento Moderno.

Y es que poco más adelante, de Zabalo señala como virtud principal del caserío vasco que “es sincero, no aparenta lo que no posee, no imita ni piedra ni roble con burdas fajas de mortero; **donde se ve piedra, es piedra; donde se ve roble, es roble.**”⁴⁵

³⁷ Baeschlin, Alfredo. Op. Cit. Pág. 165

³⁸ Baeschlin, Alfredo. Op. Cit. Pág. 173

³⁹ Baeschlin, Alfredo. Op. Cit. Pág. 63

⁴⁰ Baeschlin, Alfredo. Op. Cit. Pág. 221

⁴¹ <http://editorialvascaekin-ekinargitaletxea.blogspot.com.ar/>

⁴² Zabalo, Pablo de. *Arquitectura popular del país vasco*. Buenos Aires: Ed. Vasca Ekin, 1947. Pág. 9

⁴³ Zabalo, Pablo de. Op. Cit. Pág. 9

⁴⁴ Zabalo, Pablo de. Op. Cit. Pág. 11

⁴⁵ Zabalo, Pablo de. Op. Cit. Pág. 12

Es esta concepción de la “sinceridad del material”, que si bien ha existido en muchos momentos de la arquitectura, adquiere valor de “virtud” a exaltar recién a partir de la arquitectura moderna, la que pone de manifiesto que el texto que ahora nos ocupa está escrito en 1947 y por tanto no puede ser ajeno ni a la experiencia de la arquitectura moderna ya por entonces bastante difundida en nuestro medio, sino y fundamentalmente, a los cuestionamientos que dicha modernidad hacía a aquello que imaginaba como una “falacia” propia de los estilos historicistas que resolvían las obras con los medios técnicos más modernos prácticos para luego “enmascararlos” con revestimientos superficiales que le dieran la estética propia del período histórico correspondiente con el estilo elegido.

Por ello mismo el autor también destaca que si bien el vasco es “...respetuoso con la tradición...”⁴⁶ es a la vez “...progresista y dotado de gran sentido práctico.”⁴⁷ Por lo cual “...**los constructores vascos han evolucionado de acuerdo con los tiempos...**”⁴⁸

Aquí se incorpora una explicación también diferente a la de Baeschlin, pues si aquella estaba centrada en el determinismo climático y geográfico propio de su tiempo, el de de Zabalo incorpora la interpretación moderna por la cual la arquitectura es fundamentalmente hija de su tiempo, idea que si bien se venía gestando desde la teoría del *Zeitgeist* tuvo su más preclaro exponente en el libro *Espacio, Tiempo y Arquitectura*, de Giedion, no casualmente aparecido en 1941, y por lo tanto anterior al texto que nos ocupa.



Casa Avenida Navarra 19. San Sebastián – Pablo de Zabalo – 1934

También en consonancia con ideas que tendrán vigencia a partir de mediados del siglo XX, de Zabalo destaca cierto carácter “ecológico”, u hoy diríamos “sustentable”, de la arquitectura vasca al señalar cómo se “prohibía cortar árboles jóvenes, permitiendo extraer los maduros, siempre que por cada árbol que se cortase se plantasen otros dos.”⁴⁹

Resulta pues clarificador cómo este aspecto, que según de Zabalo tiene un origen muy antiguo pues él registra ordenanzas al respecto desde el siglo XVII, no mereció interés en la obra anterior de Baeschlin y refleja cabalmente cómo cada uno de ambos leyó la arquitectura vasca desde las pautas de su tiempo.

Por último, de Zabalo concluye su texto con una afirmación también contradictoria con la mirada conservadora de Baeschlin que se caracterizaba por una reticencia y rechazo a la innovación, pues mientras para el suizo es claro cómo “todo tiempo pasado fue mejor”, para este segundo autor “la casa vasca vive y crece...”⁵⁰ dejado entrever un valor positivo asignado a la innovación, a la transformación y por tanto una actitud abierta a lo que los “tiempos modernos” nos deparan.

⁴⁶ Zabalo, Pablo de. Op. Cit. Pág. 13

⁴⁷ Zabalo, Pablo de. Op. Cit. Pág. 13

⁴⁸ Zabalo, Pablo de. Op. Cit. Pág. 13

⁴⁹ Zabalo, Pablo de. Op. Cit. Pág. 20

⁵⁰ Zabalo, Pablo de. Op. Cit. Pág. 34



Edificio La Zurriola 24 – Pablo de Zabalo arq. - 1935

Luego del texto, el autor completa la obra con un relevamiento de ejemplos muy similares a los de Baeschlin, pero en este caso, en vez de las fotografías y planos “técnicos” del suizo, de Zabalo ejemplifica a través de dibujos a mano alzada que tienen un fuerte carácter de síntesis conceptual, con contrastes de planos negros y blancos, punteados, rayados y tramas y así también en los medios gráficos, nuestro autor se muestra mucho más coherente con la tendencia de los tiempos propios de su obra.

4. Conclusión: dos libros, dos miradas

Hemos podido asomarnos a la mirada que dos arquitectos que si bien integraron una misma generación (Baeschlin 1883-1964, de Zabalo 1893-1961) miraron y admiraron la arquitectura vasca desde una perspectiva premoderna y moderna respectivamente, dejando de manifiesto claramente cómo es la mirada del que observa la que construye y da sentido a lo observado.

Esto mismo se refleja en la obra arquitectónica de ambos autores, pues mientras Baeschlin es autor de una serie de proyectos historicistas en diversos estilos regionales españoles publicados bajo del título de *Casas de campo españolas* y prologado por Martín Noel, de Zabalo es un arquitecto caracterizado por su opción por una estética racionalista acorde a las propuestas del Movimiento Moderno.

“Toda historia es historia del presente” decía Crocci, en una frase que nunca dejará de tener validez. Así hemos podido ver cómo estos dos textos, más allá de una aparente coincidencia en el tema a tratar, son indudable y esencialmente reflejo cabal de las ideas de su propia contemporaneidad. No podía ser de otra manera.

5. Bibliografía citada

- Baeschlin, Alfredo. *La arquitectura del caserío vasco*. Ed. Canosa, Barcelona, 1930
- Zabalo, Pablo de. *Arquitectura popular del país vasco*. Ed. Vasca Ekin, Buenos Aires, 1947

Arquitectura Vasca en Mar del Plata

Esp. Arq. Viviana Preocupet

El objetivo de este texto es conocer la influencia vasca en esta ciudad balnearia, tanto en su arquitectura como en la conformación de su comunidad.

1. Acerca de la Biarritz argentina

Mar del Plata está situada en el Sudeste de la provincia de Buenos Aires, más concretamente en su litoral atlántico. Ubicada a 400 kilómetros de la Capital Federal, es la cabecera del Partido de General Pueyrredón y se la reconoce como la quinta ciudad en importancia del país, y como centro turístico significativo. De hecho, la actividad turística, junto a la producción pesquera, fruti hortícola y textil, son las funciones fundamentales que promueven la relación de Mar del Plata con diferentes puntos a nivel nacional y, aun, internacional.

Al aumentar a fines del siglo XIX y principios del XX los procesos de radicación de población y los flujos estacionales, aumentó también la demanda de equipamiento de servicios -religiosos, educativos, sanitarios, de esparcimiento- así como la realización de nuevas y más confortables viviendas.

El modo particular de emigración y asentamiento de los colonos en el marco de las políticas inmigratorias que el país sostuvo desde 1860 hasta 1910, determinó la fundación de las “colonias”, y aparecieron pequeñas poblaciones de vascos, italianos, franceses y judíos, entre otros. Sus destinatarios, consustanciados con los modelos europeos, encontraron en Mar del Plata su correlato americano, y reprodujeron aquellas cualidades de su país de origen en obras de arquitectura y de equipamiento urbano propios para una ciudad “moderna”. Así aparecerá este particular híbrido entre tradición pampeana y transplante migratorio. El esfuerzo por no perder la identidad y la cultura de origen tiene ricas manifestaciones.

El reencuentro con España en el Centenario de la Independencia en 1910 se consolidó por la presencia de millones de inmigrantes españoles. Entre 1906 y 1915 arribaron un millón de españoles, superando a la inmigración en cualquier otra nación. La explotación ganadera fue el pilar económico del modelo agroexportador vigente desde las primeras décadas del siglo XIX hasta la crisis de 1930.

2. Inmigración vasca en la “Feliz”

Los vascos llegados a la Argentina se insertaron predominantemente en las actividades ganaderas porque, cuando arribaron, se toparon con compatriotas que habían accedido a la posesión de tierras en la Provincia de Buenos Aires y que tenían como costumbre emplear vascos recién llegados. La forma más común de incorporarse en el proceso productivo fue el trabajo asalariado.

En sus escritos, la doctora Adriana Alvarez destaca los numerosos nombres vascos en los orígenes de esta ciudad, nombres que corresponden tanto a peones como a estancieros. Uno de ellos fue Pedro Luro, quien inspirado en las costumbres de ciertas familias de la oligarquía porteña y en aquellas de su tierra europea, decidió convertir a Mar del Plata en una ciudad balnearia. Esta propuesta era muy audaz para la época, sobre todo si tenemos en cuenta que en ese momento la ciudad era un pueblo agropecuario con algunas calles trazadas de tierra. Luro compró una manzana y en ella construyó una serie de edificios; también compró un buque para traer mercaderías y construyó el primer espigón.

Con la llegada del ferrocarril, en 1886, la ciudad comenzó a dejar atrás su fisonomía de pueblo rural para convertirse progresivamente en villa balnearia; a su vez, las ocupaciones de los inmigrantes comenzaron a ser más urbanas y a estar más vinculadas con las actividades que los turistas demandaban, que con el campo. Lo cierto es que durante el período que media entre 1920 y 1947 se produjo un fuerte cambio en las actividades desarrolladas en la ciudad, despuntando la pesca y la construcción.

En cuanto al caso del fundador de Mar del Plata, Peralta Ramos, se reconoce su raíz vascongada en el primero de los apellidos. Entre los estancieros figura Juan Pedro Camet, que donó el espacio para el parque que lleva su nombre.

También hubo varios intendentes vascos, entre ellos Ameztoy, pionero de la hotelería marplatense y uno de los fundadores del Centro Vasco de Mar del Plata (1943) que impactó favorablemente en la comunidad vasca local. La historia de esta sede está enganchada con la de Bingen Azarloza, padre del actual presidente de esta institución, José Martín.

Con la guerra civil, Don Bingen se exilió en Mar del Plata donde se desarrolló como constructor. Como jefe de obra de la Compañía de Construcciones Civiles, participó de la construcción de ciento cincuenta chalets en la ciudad, incluido el mandado a edificar por la familia Aragone.

3. Rasgos arquitectónicos vascos que influyeron en el chalet marplatense

En Mar del Plata se recrea el ámbito geográfico ideal para el desarrollo de una villa veraniega. Sus costas escarpadas se asemejan mucho a las de Euskalerría. En lotes que abarcan 1/4 de manzana ó más, comienzan a emerger residencias en las zonas de lo que hoy es el Barrio Los Troncos y Playa Grande, que corresponden a la corriente pintoresquista, y así nace el llamado “chalet marplatense”.

El caserío (“basetxe” en euskera) fue, en cuanto construcción material y en un principio, de madera; posteriormente fue haciéndose con materiales más durables, como la piedra -en la parte inferior- y recurriendo a la madera en el primer piso (en sus dos variedades regionales de roble y castaño). Más tarde, la madera fue reemplazada por un entramado relleno con mampostería ó ladrillos. Finalmente, se construyeron enteramente en piedra.

El tejado es un elemento esencial para definir su estructura espacial y su imagen de fachada: siempre es a dos aguas (dos faldones de desigual longitud en casi todos los casos), con estructura de madera y teja española, abarquillada ó árabe, con una inclinación no muy pronunciada que va de los 20 a 40 grados, formando hastial, y la cumbre (caballete) siempre es perpendicular a la fachada principal. La cubierta que vuela, con contrafuertes de madera, permite el libre escurrimiento de las aguas.

Grandes aleros sobrepasaban el perímetro exterior del edificio, convenientemente reforzados para soportar sobrecargas de nieve.

Mientras entramados son antes como componentes de las fachadas que como componentes estructurales, las ventanas, con postigos rústicos de madera y distribuidas irregularmente, acompañan la asimetría del tejado cuando este se desarrolla hacia un costado. Los muros revocados, en casi todos los casos pintados a la cal blanco leche, contrasta siempre con el rojo oscuro, casi marrón, de los entramados de madera.

Otros aspectos materiales comunes son el uso de la piedra como basamento en la parte inferior -ó en la totalidad de la vivienda- y en las ventanas ó aristas de muros, el escudo de armas labrado en piedra, por manos lugareñas ó por expertos, y la solución de portadas amplias en forma de arco dando acceso al soportal de donde partía generalmente la escalera, hacia las habitaciones de la planta superior. A su vez, el pórtico con dintel de madera, arco carpanel ó dos arcos, desempeña el papel del living-room, y la cocina adquiere importancia, sobre todo en invierno, y las aberturas de los altos que dan al frente estaban unidas entre sí por amplios balcones corridos con torneados de madera.

En cuanto a las ventanas de la planta baja, son sumamente pequeñas; esto obedece al hecho de que solo ventilaban o iluminaban depósitos de forrajes. A su vez,

4. Relevamiento *in situ*: arquitectos, ingenieros y constructores destacados

- Baldassarini, Alula (1887, Roma - 1975, Bs. As.) Ingeniero. Estudió en Roma, llegó al país en 1909 y nunca revalidó su título. Fue el más discutido profesional de la ciudad. Llegó a ser uno de los principales constructores, imponiendo la utilización de la piedra en los frentes de las residencias marplatenses. Proyectó en estilo “anglonormando”, y también en la línea hispanizante en su modalidad vasca. Son ejemplos de su trabajo:
 - Chalet de Corina Blanca Smith. Boulevard Marítimo 3697 (1934, demolida).
 - “Maitagarri” de Brenda Bassi. Alberti 102 (1930, premiada).
 - Chalet de Sofía Lanús de French. Boulevard Marítimo 1625 (1931, premiada).
- Gutiérrez y Urquijo, Antón (1895, Bs.As. - 1976, Bs. As.)
 - Casa vasca de Jacinto Peralta Ramos (h) Alem 2886(1930, premiada).
- Pascual, Angel, arquitecto graduado en la UBA en 1916. Gran parte de su obra fue construida por un español de Zaragoza, el constructor Mario Martín (1869 – 1943) que llegó a la Argentina en 1900, y a Mar del Plata en 1910.
 - Teatro Colón y Club Español
 - Chalet de Zoraida de Marini. Falucho y Tucumán (1929).
 - Chalet de Marcelino Gutiérrez. Santa Fe y Rivadavia (1929).

- Chalet de Elizondo Fernández(1929).
- Chalet de Francisco Gil. Arenales y Gascón (1929, demolido).
- Chalet de Luro 2945
- Casas de renta y confitería La Madrileña de Miguel Hnos. Luro e Independencia (1934, demolida)

Al densificarse la ciudad se demolieron muchas de estas obras. Hoy es imposible reconstruir aquel paisaje urbano; pero las obras que sobrevivieron merecen ser estudiadas y preservadas en sus valores, asegurándoles un lugar como bien cultural colectivo.

5. Algunas obras de interés

- **Casa vasca de Corina B. Smith. Boulevard Marítimo 3697**

Realizada por Baldassarini, tenía un agradable aspecto exterior por el bien ejecutado efecto de “brutalismo” espontáneo, dado a partir de su definición rústica.

En sus interiores los ambientes se acomodaban poco felizmente en el terreno irregular, no solo por la forma de cada uno de ellos, sino también por su distribución relativa. El acceso se realizaba a través de una agreste “promenade” ascendente, que conducía al nivel principal.

- **Casa Jacinto Peralta Ramos (h). Alem 2886.**



Construida en 1930 por Paulino y Máximo Gutiérrez según el proyecto del arquitecto Antón Gutiérrez y Urquijo, fue residencia veraniega y, como en muchos otros casos, estaba mejor resuelta en alzada que en planta. Se trata de un edificio exento, emplazado en un gran lote en esquina. Un cerco bajo de piedra natural se escalona acompañando la pendiente del terreno y funciona como límite entre el espacio urbano y el terreno privado.

Presenta un esquema de planta articulado en dos niveles (7 metros de altura). El sector de recepción es muy pequeño en relación a la superficie general de la casa (204 metros cuadrados sobre un terreno de 2000 metros cuadrados) y actúa estrictamente como distribuidor de espacios. La planta se resuelve a partir de la modulación, el cuerpo central se encuentra retranqueado para jerarquizar especialmente el acceso. Este gesto se refuerza en el tratamiento de fachada, que incorpora un paramento de ladrillo visto en contraste con los revoques blancos del resto, en los que solo resaltan las piedras salientes dispersas.

Sobre la fachada posterior, se adiciona un cuerpo con una gran cubierta a dos aguas desiguales que caen hacia los laterales del terreno. Los aleros son oscuros y con puntales en algunos sobrones, en armonía con ménsulas, balcones y carpinterías de madera. Todos estos elementos, junto con los emblemas que presentan los frentes (hipocampos), enfatizan la marcada inspiración vasca de los autores.

- **Casa S. Baque y F. Gutthei de Luca. Aristóbulo del Valle 2821 - esquina Garay 134**



Ubicados en el barrio Stella Maris, estos dos chalets casi gemelos fueron construidos en 1930 por Paulino y Máximo Gutiérrez, según proyecto de los arquitectos Birabén y Lacalle Alonso, como lo testimonian las placas colocadas en los frentes. Sobre una diagonal E-O hay un muro divisorio, difícil de ver desde afuera.

Se trata de dos viviendas -350 metros cuadrados en un terreno de 924 metros cuadrados- de planta compacta, articulada con apéndices. Están desarrolladas en dos niveles (8.50 m de altura); el exterior se desarrolla a la manera de las "casas de entramado" de algunas regiones del norte de España. Volumétricamente es un prisma con quiebres y nexos, que responden o derivan de las funciones de los locales interiores. La distribución interior se organiza a través de halles distribuidores tanto en planta baja como en planta alta.

Las fachadas con revoques rústicos pintados de blanco cuentan con detalles en madera que imitan el pans de bois, revestimiento irregular de piedra a modo de basamento y detalles de piedras salientes y dispersas. Las cubiertas son de tejas.

Los accesos a cada una de las viviendas se jerarquizaron a través de espacios semicubiertos y/o cambios de materialidad.

- **Chalet Maitagarri. Alberti 102**



Este chalet es otra de las tantas obras del Ing. Alula Baldassarini, proyectado y construido en 1930 para la sra. Brenda Bassi. Obtuvo el tercer premio en el concurso de fachadas del año 1930.

De planta compacta articulado y retirado de línea municipal, se encuentra rodeado de jardines que se prolongan hacia la vereda, y quedan contenidos por un murete bajo de piedra que marca la línea municipal.

La fachada está totalmente revestida en piedra bruta, con el típico techo vasco de dos faldones de desigual longitud, en este caso con tejas curvas de procedencia francesa. Remata en su parte superior en un triángulo materializado a modo de falso pans de bois a 9.00 m de altura.

Chimeneas de piedra, postigones rústicos de madera y un arco rebajado sobre el acceso, completan la imagen pintoresquista buscada por el proyectista.

El chalet, de 190 metros cuadrados cubiertos, está implantado como objeto exento, a 45 grados en un terreno de 468 metros cuadrados, lo que genera un jardín perimetral que funciona como fuelle espacial que articula la relación público-privado.

- **Chalet de Próspero Llantada. Falucho 867**



Proyectado por el arquitecto marplatense José V. Coll, este chalet fue construido por José Bertolami y ganó el primer premio en el concurso de 1937.

Se trata de una vivienda de dos plantas y entre medianeras, en un lote de 10.50 metros de frente. La planta alta aloja tres dormitorios y la fachada, con cierto aire vascuence, se compuso en base a muros de piedra y revoque blanco, un porche con contrafuertes sobre el que se abre un balcón, una puerta de entrada de dos hojas con arco de medio punto y ventanas con postigotes rústicos.

- **Chalet Los Gobelinos. Falucho 2302/2330**



Fue construida en 1941 por Pedro Antonio Salles, según proyecto del arquitecto Luis J. Moreno de Mesa. En los últimos años, sufrió el agregado de una reja cubierta por vegetación.

Presenta un esquema de planta en T articulada en el centro por un gran hall con escalera “palatina”, probablemente la única con esas características en la ciudad. Se complementa con un ascensor que sirve a los tres niveles. En el primer nivel hay seis dormitorios y, en el segundo, otros tres y cuarto de servicio.

Al esquema principal se adiciona, en uno de los ángulos, el volumen que contiene el estar, jerarquizado por su forma curva y rematando en planta alta con una terraza descubierta. Esta forma se corresponde con las distintas escalinatas curvas de la planta baja que articulan los espacios interiores con el exterior. En pabellón aparte, y apoyado sobre las medianeras, se ubican un garage para dos autos y la casa de los caseros, con tres habitaciones, cocina y baño.

En los interiores, se destacan la buena terminación de los cielorrasos, con ménsulas de madera tallada de gran calidad, los hogares realizados en una sola pieza de piedra, la escalera principal con un cuidadoso trabajo de herrería en sus barandas y el vitral que remata su primer tramo.

Cabe destacar que su particular implantación a 45° de los ejes de la línea municipal, así como las amplias dimensiones del terreno, hacen que la casa cobre interés por su significativo aporte ambiental.

6. Una reflexión final

Por último, quiero destacar la importancia de algunos de los profesionales españoles que llegaron a nuestro país, exitosos en España y entusiasmados por las posibilidades que les brindaban estas tierras que tenían todo para transformarse y crecer. Algunos se quedaron, otros volvieron pero dejaron testimonio de su obra, como en el caso de esta comunidad vasca que hoy nos ocupa.

7. Bibliografía

- Alvarez, Adriana. *Historia del Centro Vasco Denak Bat*. Mar del Plata: Colección Urazandi, septiembre 2005.
- Año 1 N° 12-junio 1994.
- Año 2 N° 16-septiembre 1994.
- Año 2 N° 18-noviembre 1994.
- Año 2 N° 20- enero 1995
- Baeschlin, Alfredo. “Los caseríos vascos”. En: Revista C.A.C.Y.A. N° 97. Buenos Aires, junio 1935.
- Cova, Roberto O. *Apuntes para una historia de la arquitectura marplatense*. Mar del Plata: Ediciones Secretaría de Extensión Universitaria Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño. Universidad Nacional de Mar del Plata, octubre 1994.
- Cova, Roberto Osvaldo. *Los Chalets de Mar del Plata (1889-1949). Primera parte. 100 obras subsistentes*.
- Escudero, Néstor. Artículos varios en Revista *Nuestra Arquitectura*. Buenos Aires, enero 1943.
- Gómez Crespo, Raúl y Roberto O. Cova. *Arquitectura marplatense. El Pintoresquismo*. Resistencia: Editorial del Inst. Argentino de Investigaciones de Historia de la Arquitectura y del Urbanismo, 1982.
- Gutiérrez, Ramón. *Españoles en la arquitectura rioplatense siglos XIX y XX*. Buenos Aires: Cedodal, nov. 2006.
- Inchauspe, Federico. “Casas vascas en Argentina y El Caserío – Baserria”. La Plata: Artículos para la Universidad Vasca de Verano.
- Novacovsky, Alejandro; Roma, Silvia; París Benito, Felicidad. *El Patrimonio Arquitectónico y Urbano de Mar del Plata. Cien obras de Valor Patrimonial* (Inventario de Bienes Declarados de Interés Municipal). Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño. Universidad de Mar del Plata, 1997.

Rogelio Yrurtia. Artista argentino de origen vasco

Arq. Silvina Saguir

1. Acerca de Rogelio Yrurtia

Rogelio Yrurtia fue un escultor, pintor y medallista argentino nacido en la ciudad de Buenos Aires, el 6 de diciembre de 1879. Sus padres, inmigrantes vascos oriundos de la provincia de Guipúzcoa, se dedicaban al comercio. Desde muy temprana edad reveló su pasión por las artes. Condicionado por la influencia familiar, estudió contabilidad y trabajó como tenedor de libros para poder pagar sus clases de arte.

Realizó sus primeros estudios de escultura con un santero de nombre Casals, convirtiéndose luego en su asistente. En 1898 y con 19 años de edad, ingresó a la Escuela de la Sociedad y Estímulo de Bellas Artes; allí asistió a las clases del maestro Lucio Correo Morales, considerado pionero de la escultura argentina. Posteriormente se casaría, en segundas nupcias, con su hija Lía Correo Morales. Un año más tarde ganaría por concurso una beca otorgada por el Ministerio de Instrucción Pública para estudiar en la Academia Jullien de París, Francia, donde continuó su formación con Félix Coutan, un escultor de corte academicista. En 1903 expuso sus primeras obras en el Salón de la Société Nationale des Artistes Français. Después de esta etapa, inició su propio camino signado por la libertad compositiva y la presencia de texturas y posturas corporales que muestran la influencia de Rodin.

En el año 1904, Yrurtia vuelve al país y alterna su trabajo -monumentos y esculturas- entre Argentina y Francia. La primera exposición de sus trabajos en Buenos Aires data en 1905 y tiene lugar en el salón Costa de la calle Florida. Dos años más tarde gana el Concurso para la realización del monumento a Dorrego y ese mismo año, con solo 28 años de edad, la Municipalidad de Buenos Aires le encarga la que sería su obra más conocida, "Canto al trabajo", inaugurada en 1926.

Desde entonces son innumerables tanto los premios que se le otorgaron como las exposiciones en las que participó, dentro y fuera del país. Sus obras están expuestas en los museos de Moscú, Barcelona, Río de Janeiro, Rosario y La Plata. La mayoría de sus obras están hoy expuestas en la que fuera su propia casa, en el barrio porteño de Belgrano, que fue donada por el matrimonio Yrurtia para tal fin.

A su vez, Yrurtia fue integrante parte del grupo Nexus, que se caracterizaba por valorar los rasgos regionales y nacionales sobre las influencias culturales y sociales que llegaban de Europa. Este escultor argentino de origen vasco formado en Francia murió a los 71 años.

Cabe destacar que el arraigo a su país era de tal intensidad que, en una entrevista publicada en El Diario, en el año 1932, decía: "Lo único que deseo es que los muchos trabajos que poseo en mi taller en París sean fundidos en bronce y luego trasladados a esta casa, que será un día el recuerdo de un artista argentino, modesto pero devoto y grato de su tierra."⁵¹

2. El gran escultor argentino. Opiniones y reconocimientos

Durante una exposición en París, Charles Maurice, crítico de arte, comentó: "Hacía tiempo que no se nos había proporcionado un placer artístico tan puro y tan intenso (...) que equivale a la calidad del alma, que solo un hombre de América del Sur podía dar con legítima energía de interioridad lacerante, más allá de lo sabido (...) Hay en los Campos Elíseos dos cosas bellas, seguramente las más bellas de los dos salones reunidos. Es la obra de un escultor argentino absolutamente desconocido hasta ahora, Rogelio Yrurtia..."⁵²

Lo cierto es que la escultura como manifestación artística sirve de lazo entre el hombre y la colectividad. El célebre escritor francés Albert Camus la califica como "la más grande y la más ambiciosa de todas las artes, pues ella se empeña en fijar en tres dimensiones la figura huidiza del hombre, en someter el desorden de los gestos a la unidad de gran estilo". A su vez y según el argentino Romualdo Brughetti... "si se entiende a la escultura desde ese punto de vista, no es un objeto decorativo, una emoción sensorial; es la 'encarnación de la sensible y de lo mental que buscan su permanencia en la piedra, en el mármol

⁵¹ En: Kornecky, Sylvia. "La casa Yrurtia". Documento de Trabajo UB N° 253. Bs. As. 2010. Pág. 28.

⁵² En: Catálogo Arte Argentino del siglo XX: intercambio patrimonial: Instituto Cultural Peruano Norteamericano, Lima, Perú - Museo Provincial de Bellas Artes "Rosa Galisteo de Rodríguez", Santa Fe, Argentina. Diciembre 2002.

o en el bronce”⁵³. Y Rubén Darío dijo de él que había encarnado “... simplemente y humanamente el problema de la vida”⁵⁴.

Haciendo referencia al punto de vista estilístico de Yrurtia, el mismo Brughetti, escribe: “...no son precisamente el clasicismo, ni el barroquismo, ni el naturalismo, ni el impresionismo lo que dominan. Sabe que estas formas e ideas son circunstancias en el tiempo y pasan, lo que no pasa es el hombre como existencia en sus incesantes avatares, el sentimiento que lo exalta o lo deprime...”⁵⁵

3. “Canto al trabajo”. Una obra representativa

La ciudad de Buenos Aires ha emplazado en sus numerosos espacios públicos distintos monumentos y estatuas de singulares artistas extranjeros, como el Monumento ecuestre a Carlos de Alvear, el Centauro Herido y el Heracles arquero de Emile-Antoine Bourdelle, el monumento a Sarmiento y la obra El pensador de Auguste Rodin, el llamado Monumento de los españoles de Agustín Querol y Cipriano Folgueras, entre otros. De los artistas argentinos, las obras que más se destacan son El nacimiento de Venus, de Lola Mora, y desde ya, aquellas de Rogelio Yrurtia que, realizadas en bronce fundido, muestran la precisión y la exquisitez propias del autor. Entre ellas se destacan:

- Canto al Trabajo (Encargo de la Municipalidad de Buenos Aires, obra descubierta en 1927).
- Monumento al Coronel Dorrego (Concurso, 1906-07, inaugurado en 1926).
- Mausoleo de Rivadavia (1916, descubierto en 1932).



Monumento al Coronel Dorrego. La composición se estructura a partir de un fuerte pedestal de granito gris; en la parte superior, una victoria alada guía a la figura ecuestre de Manuel Dorrego. A los costados, Las figuras alegóricas de “La Historia” y “La Fatalidad”. Cuando Yrurtia, tuvo en cuenta el carácter del espacio urbano en el que estaría emplazado (pequeña plaza de Viamonte y Suipacha). **Fuente:** S. Saguir



Mausoleo de Rivadavia. Compuesto por bloques de granito flanqueados por dos figuras de bronce que representan a Moisés y un hombre joven. Sus medidas son: 15 x 24,50 y altura máxima 9,50 m. Se encuentra emplazado en la ex plaza 11 de Septiembre (hoy Plaza de Miserere). **Fuente:** www.panoramio.com

⁵³ Brughetti. Op. Cit. pag 68

⁵⁴ Brughetti. Op. Cit. Pág. 68

⁵⁵ Brughetti Romualdo. *Nueva historia de la pintura y la escultura*. Ediciones de arte Gaglianone. 1991. Pág. 67.

En cuanto a la obra "Canto al Trabajo", fue encomendada en el año 1907 por Carlos Torcuato de Alvear, intendente de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires. Fue inaugurada en 1927, en el que fuera su primer destino, la Plaza Dorrego, y una década más tarde fue trasladada y actualmente está ubicada en la Plazoleta Coronel Manuel de Olazábal, en Av. Paseo Colón e Independencia, frente a la Facultad de Ingeniería (UBA).



Se trata de un grupo escultórico que encierra 14 figuras, cada una tiene 2,5 veces el tamaño de un ser humano normal que se apoyan sobre un basamento de poca altura, y que, agrupadas, parecen arrastrar una gigantesca piedra. El monumento expresa alegóricamente el significado liberador y el esfuerzo del trabajo y, también, el rol de la mujer como sostén, energía y esperanza en la lucha común. Está hecha en bronce por vaciado, fundido en París por Alexis Rudier.

En palabras de Yrurtia "... su verdadero significado es un canto al amor, una representación de lo que la mujer significa en la vida de los hombres, como sostén, como energía y esperanza en la lucha. Así le sabe llevar de la angustia al triunfo de la familia, que contempla la alegoría de la esperanza con los tres felices niños. El Canto al Trabajo creo, pues nos enseñará con el desarrollo de su clara composición, el culto que debemos a la mujer, única inspiradora de nuestros nobles gestos y de nuestras heroicas acciones..."⁵⁶

El monumento es de directriz horizontal, contraponiendo la tipología tradicional, de los monumentos elevados y directriz vertical, de carácter masivo, compacto y de carácter heroico, donde la terminación es pulida y realista. En esta obra se presenta un grupo humano, haciendo honor al trabajo, de textura corporal indeterminada, con actitudes muy diferentes, donde las formas se generan a través del vacío y la dispersión.

⁵⁶ Revista Lábaro N° 503, junio 2011



Encabeza el conjunto, un grupo humano conformado por una familia. Un hombre, el páter familia, en actitud expectante, se erige con los brazos extendidos, marcando el dominio sobre el territorio, a su lado la madre, mucho más cauta vigila el horizonte como avizorando el futuro. Los niños que van por delante, estiran sus brazos y se lanzan sin temor, protegidos por estos dos mayores.



El segundo grupo está conformado por personas que tiran de una cuerda, arrastran un pesado bloque inerte y superan los grandes sacrificios, demostrando el poder del trabajo colectivo.

Y el último está constituido por una piedra inerte y que es arrestada por los grupos humanos antes descriptos. En cada personaje se expresa en cada personaje una actitud psicológica individual.

Por último

Rogelio Yrurtia se caracterizaba por un carácter fuerte; se autoexigía en extremo y era dueño de una inagotable voluntad para trabajar; cuestiones todas que lo llevarían a la búsqueda de la perfección y lo harían ver obsesivo, minucioso, detallista y estricto. Pero esta severidad para el trabajo no opacaba su gran sensibilidad, que fue ampliamente expresada en todas sus obras.

Un argentino de origen vasco formado en Francia que trascendió las distintas tradiciones para incluirse en la historia del arte argentino y, desde allí, proyectarse a toda Europa y América.

