



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

UNIVERSIDAD DE BELGRANO

Documentos de Trabajo

Facultad de Arquitectura y Urbanismo
Grupo de Investigación de Arquitecturas
Hispánicas (GIAH)

Cataluña y Argentina, vínculos en el arte y
la arquitectura

N° 312

Arq. Fernando Martínez Nespral
Director

Departamento de Investigaciones
Mayo de 2016

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
Eugeni Campionch i Parés: el arquitecto que desaparece Mg. Arq. Florencia Barcina, Universidad de Barcelona	7
Josep Antoni Coderch i de Sentmenat. Pensamiento, obras y resonancias Arq. María del Rosario Betti, UB-GIAH	21
Centro Cultural Parque España, una nueva identidad para la ciudad de Rosario Arq. Sylvia Kornecki, UBA	31
“Estoy por fin fuera de España” Imágenes arquitectónicas y urbanas de Barcelona en la mirada de Domingo Faustino Sarmiento Dr. Arq. Fernando Martínez Nespral, UB-GIAH	36
Escultor catalán y profesor argentino. Torquat Tasso (1855-1935) como Catedrático de Modelado en Arquitectura en la Universidad de Buenos Aires Dra. Cristina Rodríguez Samaniego, Departamento de Historia del Arte. Universidad de Barcelona	40
Josep Maria Sert: un artista catalán de proyección mundial Arq. Silvina Saguir, UB-GIAH	45

Cataluña y Argentina, vínculos en el arte y la arquitectura

Presentamos hoy un nuevo número de los Documentos de Trabajo del GIAH/FAU/UB, Grupo de Investigaciones en Arquitecturas Hispánicas.

Como todos los anteriores, nuestros volúmenes son temáticos y reúnen contribuciones de distintos colegas en torno a un tema marco.

En este caso, volvemos a trabajar sobre Cataluña, como habíamos hecho en el primero hace algo más de diez años, pero si el anterior se enfocaba específicamente a los “Ecos del Modernismo Catalán”, en esta ocasión nos dedicamos a los múltiples vínculos que en el área del arte y la arquitectura han existido entre Cataluña y Argentina a lo largo de la historia.

De esta manera, contamos en este número con trabajos sobre diversas temáticas, como el de Florencia Barcina sobre Campillonch, autor de la fachada del Casal de Cataluña en Buenos Aires y típico exponente de la generación de fines del XIX y principios del XX, pero a la vez con el de Rosario Betti sobre Coderch, un arquitecto de la modernidad, al igual que el contemporáneo Bohigas a quien se dedicó Sylvia Kornecki.

Siguiendo este amplio espectro temporal, completan el volumen los de Cristina Rodríguez Samaniego, de la Universidad de Barcelona, sobre Torcuato Tasso y su labor universitaria en Buenos Aires, el de Silvina Saguir sobre Sert y el mío sobre el viaje de Domingo Faustino Sarmiento promediando el siglo XIX.

Constituye este pues el sexto volumen del GIAH en sus doce años de trayectoria y entre todos ellos se suman un centenar de artículos sobre los vínculos arquitectónicos y artísticos entre España y Argentina, esperamos pues haber contribuido al desarrollo de las investigaciones sobre este tema que nos ocupa con un modesto aporte que, lejos de agotar los estudios, se propone abrir las puertas a futuros trabajos.

Fernando Martínez Nespral
Director GIH/FAU/UB

Eugeni Campllonch i Parés: el arquitecto que desaparece

Mg. Arq. Florencia Barcina
Universidad de Barcelona

Eugeni Campllonch es un arquitecto prácticamente desconocido en la Argentina, solamente relacionado con la fachada del Casal de Cataluña. Curiosamente, también es desconocido en España, donde ejerció su profesión desde el momento de su graduación hasta embarcarse hacia Sudamérica, diecisiete años después, con casi un centenar de obras construidas.

Este trabajo trata de arrojar un poco de luz sobre su vida y su obra, atendiendo a todos los datos que se han podido recabar, ordenados de manera cronológica, sabiendo que aun falta mucho por investigar y descubrir sobre este enigmático arquitecto.

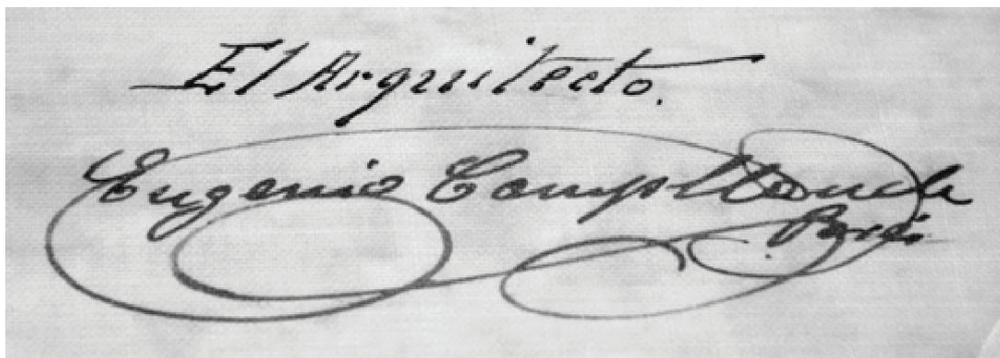
En Cataluña

Eugeni Campllonch i Parés nació en 1870 en Villafranca del Panadés, provincia de Barcelona, hijo de Bonifaci Campllonch i Rius, abogado natural de Villafranca, y de Francisca Parés i Miró, natural de Barcelona.

Estudió arquitectura en la Escuela de Arquitectura de Barcelona y desde muy joven dividió su pasión entre la arquitectura y la política. Lo encontramos en varias agrupaciones catalanistas: en sus años de estudiante vio nacer el Centro Escolar Catalanista entre algunos universitarios de Barcelona¹ y participó como vicepresidente de su Sección de Ciencias y Farmacia en los años 1886 y 1887; como bibliotecario de su Comisión Administrativa en 1891 y 1892; y como vicepresidente de su Sección de Carreras Especiales en esos mismos años².

En 1892 el Centro Agrícola del Panadés le encargó la construcción de su sede al arquitecto August Font i Carreras. El entonces estudiante Campllonch fue designado por aquél para controlar el avance de las obras³, ya que era a la sazón su profesor en la Escuela de Arquitectura de Barcelona⁴. Esta podría considerarse la primera intervención de Campllonch en la arquitectura de Villafranca del Panadés.

El 1º de septiembre de 1893 recibió su título de arquitecto, estando entre sus compañeros de promoción Joan Rubió i Bellver. Pronto se unió a la Asociación de Arquitectos de Cataluña y fue su corresponsal en Villafranca del Panadés desde –probablemente– 1894⁵ hasta 1910. Su oficina profesional se ubicaba en el segundo piso del edificio de la calle Tarragona nº 7 de esa ciudad hasta 1903, año en que se trasladó a Rambla de Nuestra Señora nº 33, primer piso, en donde permaneció hasta su partida a América⁶.



¹ Encontramos al todavía estudiante Josep Puig i Cadafalch como su presidente en 1889-1890.

² Coll i Amargós, Joaquim y Llorens i Vila, Jordi. *Els Quadres del Primer Catalanisme Polític, 1882-1900*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2000. p. 75-76.

³ "Crónica del Panadés". En: *El Labriego*. Villafranca del Panadés: 15 de julio de 1892. año XVII, n. 13.

⁴ August Font i Carreras (1846-1924) fue profesor de "Teoría del Arte" y "Composición arquitectónica" entre 1875 y 1917.

⁵ La Asociación de Arquitectos de Cataluña comenzó a publicar estos datos en 1899, figurando Campllonch ya como corresponsal ese año, por lo que no tenemos constancia si entre 1894-1898 también lo fue.

⁶ *Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña*. Barcelona: Asociación de Arquitectos de Cataluña, 1901-1910.

Los Campllonch poseían tierras agrícolas en el Panadés y tanto Eugeni como su hermano Agustí eran muy activos como propietarios rurales, estando presentes en diversas instituciones agrícolas e industriales. En 1891 Agustí fue a la vez presidente de la Cámara Agrícola del Panadés (CAOP) y del Centro Agrícola del Panadés (CEAP)⁷, y en los años 1896 y 1897, el propio Eugeni fue secretario de este último. En 1900, Agustí fue presidente de la Asociación de Propietarios de Villafranca y en 1899 vocal del Consejo de Administración del Sindicato Agrícola, llegando a ser su presidente en 1902. Sus primos, Joan Parés y Joaquim Martorell, también se fueron alternando en estos cargos, que eran ocupados por la burguesía villafranquina, a menudo bien posicionados en el ámbito político. Todos los dirigentes del CEAP eran propietarios rurales, algunos ejerciendo al mismo tiempo profesiones liberales, como los hermanos Campllonch (Eugeni, la arquitectura y Agustí, la medicina). En 1906 Eugeni fue vocal de la junta de la CAOP⁸.

También participó en la Liga Industrial y Comercial de Villafranca y en 1901 lo encontramos formando parte de la subcomisión administrativa de la Exposición Comarcal del Panadés de Agricultura, Industria y Arte⁹, organizada por la Liga entre agosto y septiembre de ese año. Fue asimismo el encargado de diseñar las medallas conmemorativas que la Liga entregó a los exponentes¹⁰.

Como arquitecto, su producción privada en Villafranca fue cuantiosa. Los proyectos que encontramos en el archivo de la ciudad van desde modificar una puerta o una ventana hasta construir grandes residencias e industrias.

Sus proyectos más tempranos estuvieron influenciados por el historicismo, más concretamente el Neogótico. Así lo vemos en la casa que hizo para el Sr. José Berch y Galtés¹¹ en 1897. Se trataba de la reforma de una casa esquinera en la calle Obispo Morgades nº15. De un edificio de una planta bastante simple, Campllonch hizo una imponente casa de dos pisos con un gran jardín sobre la calle Parlamento. Si bien el permiso de obra se pidió para “reformular y adicionar dos fachadas que forman esquina”¹², lo cierto es que fue prácticamente una obra nueva. El nuevo volumen se diseñó compacto, de planta rectangular, paralelo a la calle Morgades, con tres aberturas iguales tanto en planta baja como en planta alta en sus caras mayores –con la salvedad de la puerta de acceso al centro de la fachada– y dos en sus caras menores. Un acceso de carruajes salía por un lado de la fachada, fuera del volumen principal, generando una terraza en primer piso que daba la vuelta y rodeaba el volumen hacia el jardín, como techo de una galería exterior. La sobriedad del conjunto sólo se alteraba en la ornamentación sobre dinteles –diferentes para cada piso–, frisos superiores y balcones. En el proyecto había voluntad de destacar los balcones superiores, haciéndolos de tracería gótica, pero en la construcción se igualó a la más sencilla herrería proyectada para la planta baja. Un techo de tejas a cuatro aguas con aleros salientes coronaba el volumen. La ornamentación general acusaba un incipiente historicismo y la cerca que separaba el jardín de la calle, con piezas de cerámica de color y la herrería de diseño más libre, se acercaba más al Modernismo.



Vivienda del Señor José Berch y Galtés (1897)
Planteada como una reforma de una obra existente, resultó ser, prácticamente, una “obra nueva”.
Resonancias historicistas e impronta modernista.

⁷ Planas i Maresma, Jordi. *Cooperativisme i Associacionisme Agrari a Catalunya*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2003. p. 259.

⁸ Op. cit. p. 263.

⁹ *La Veu de Catalunya*. Barcelona: 1-15 de junio de 1901. año 11, n. 857-872.

¹⁰ Mas i Jorner, Claudi. *Notes sobre el Moviment Intelectual i Artístic de Vilafranca del Penedés durant el Segle XIX*. Vilafranca del Panadés: Centre Catalanista, 1902.

¹¹ Se transcriben los nombres propios tal y como aparecen en los planos dibujados por Campllonch, a menudo en su versión castellana.

¹² Archivo Comarcal del Alto Panadés (ACAP). Ayuntamiento de Villafranca del Panadés. Permiso de construcción del Sr. José Berch, 1897.

En 1899 construyó la Casa Vidal Folquet, en la Calle de la Fuente nº 59, la cual ha sido considerada por algunos como “la primera construcción particular a la que se le puede llamar artística”¹³ de la ciudad. Se proyectó sobre un terreno trapezoidal con frente a tres calles, con las tres fachadas de similar resolución y una torre circular en la esquina sobre la Plaza Milá, como único elemento de ruptura del ritmo general. Las ventanas verticales –tres en las fachadas anchas de la Calle de la Fuente y la de San Sebastián y dos en la angosta de la Calle Arrabal de la Fuente– se decoraron con llamativos guardapolvos neogóticos sobre los dinteles y balcones de herrería, dando más importancia a las ventanas del primer piso que a las de planta baja. En la fachada angosta una entrada de carruajes reemplazaba a una de las ventanas. El segundo piso ostentaba una *loggía* corrida con arcos de medio punto, como veremos presente en muchas de las obras de Campllonch. La ventana del primer piso se repetía en la torre circular de la esquina, con un gran balcón rodeándola. Lo construido difirió del proyecto en algunos detalles, lo que se puede constatar ya en fotografías de 1905, por lo que es probable que se haya modificado el proyecto original antes de la construcción. En las fachadas sobre Arrabal de la Fuente y San Sebastián se eliminaron las loggias superiores reemplazándolas por ventanas pequeñas y en ambas fachadas una de las ventanas del primer piso no tiene balcón ni ornamentación. Lo más significativo sin embargo fue el techo, que sería inclinado de tejas y fue reemplazado por un alero y el techo cónico de la torre dio paso a un remate almeado. Todavía se puede apreciar el fino trabajo de vitral en las ventanas y las cerámicas en los balcones.



Casa Vidal Folquet (1899)

De estas fechas debió ser también la Casa Torrents y Solé, en Rambla de Nuestra Señora y calle San Juan, ya demolida. Constaba de un volumen compacto de dos pisos con jardín delantero hacia la Rambla. Si bien un poco más clásica que las anteriores, había decoración neogótica sobre las ventanas, aunque la diferencia significativa se daba en la fachada del jardín, cuya planta baja contaba con dos grandes salientes vidriadas unidas por una galería, todo con ventanas corridas imitando tracería gótica.

A fines de 1900 terminó una obra especial: el altar mayor de la Iglesia de la Santísima Trinidad de Villafranca, que había sido restaurada por el arquitecto August Font entre 1891 y 1894. De estilo neogótico, el altar se inauguró en mayo de 1902, y presentaba un gran nicho central de arco apuntado y hastial bastante agudo, flanqueado por dos nichos más pequeños a cada lado con arco apuntado y tracería gótica. En el nicho central había una escultura de la Trinidad del escultor Agapit Vallmitjana. El altar, que era de madera tallada y dorada sobre una base de piedra, lamentablemente no llegó hasta nuestros días. En 1901 también ejecutó para esta iglesia una pequeña prolongación de dos puertas y una ventana redonda en la fachada lateral sobre la calle Trinitarios, obra que se autorizó en mayo de ese año, momento en que también se iniciaban las obras para la colocación del altar.

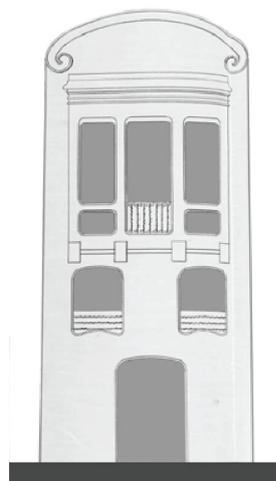
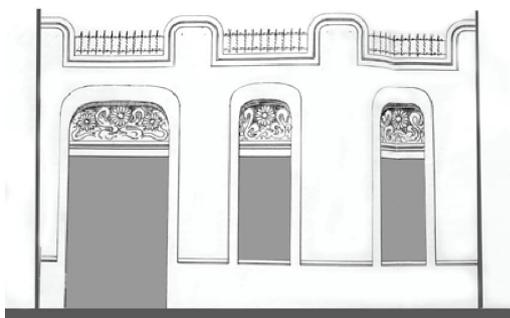
¹³ Mas i Jorret, Claudi, op. cit.

En 1901 restauró el edificio de la Calle de la Fuente nº 15 para el señor José Sans y Rosell, nueva sede de la Sociedad Coral La Violeta de Vilafranca, “haciendo resurgir con toda la belleza los antiguos techos y la hermosa lacería gótica y su artesonado, que hasta ahora había estado tapado por el cielorraso”¹⁴. La fachada era proyecto de Campllonch y presentaba una composición simétrica de carácter neogótico, con una ventana central triforada como centro de atención, una pequeña loggia en el piso superior y un remate semi-almenado.

Ese mismo año Campllonch fue propuesto por el partido Catalanista¹⁵ como regidor¹⁶ del Ayuntamiento, ganando su ingreso. Para los catalanistas, los candidatos a elegir debían ser honrados y con independencia de criterio, querían evitar intereses “caciquistas” y particulares, lo que nos indica la buena reputación que tenía el arquitecto¹⁷.

Su carrera política no disminuyó la arquitectónica. Con la casa que le encargó otra vez José Berch en 1902, en la calle Ateneo nº4, comenzó una etapa de experimentación modernista dejando atrás los historicismos de sus casas anteriores. Los remates de las fachadas comenzaron a ondularse, aparecieron ornamentos puramente florales y las ventanas adquirieron caprichosas formas. Fue el caso de la citada casa Berch y otras que vinieron en años sucesivos, como las casas para Pedro Balaguer (calle Puigmoltó nº 7 y 11, 1902); la casa para Isidro Fraxedas (calle Herreros nº 76, 1903); la casa para José Ribera Girona (calle Palma nº 9, 1903); la casa para Félix Fraxedas (calle San Pedro¹⁸, 1904) y la casa para Rafael Rosell (calle Montserrat nº 8, 1904).

El siglo XX y la etapa de experimentación modernista
Remates ondulados y ornamentos florales.



La casa hecha en 1903 para Tomás Puig y Ventura en la esquina de Puigmoltó y Parellada es un ejemplo de que Campllonch diseñaba también a pedido del cliente edificios desprovistos de ornamentación y meramente funcionales. Durante toda su vida profesional en Vilafranca realizó decenas de obras de este tipo, sin pretensiones formales ni características destacables, simplemente como el servicio de un constructor. Entre ellas, sencillas casas de nueva construcción, agregado de pisos a edificios existentes, reformas de fachadas y modificación de vanos. También encontramos a Campllonch diseñando cercas de jardines, ya que debido a la disposición de los terrenos, muchos jardines de Vilafranca quedaban lindantes con la acera y necesitaban largos cerramientos. Campllonch combinaba pilares -decorados con cerámicas, ornamentación escultórica o jarrones con plantas- con rejas de hierro forjado de distintos diseños. Muchas de ellas modernistas, de las que podemos destacar la cerca de la calle Arrabal de la Fuente nº 9 (1902) o las del Pasaje Rafael Soler (ambas de 1909).

¹⁴ *La Veu de Catalunya*. Barcelona: 1-15 de mayo de 1901. año 11, n. 826-841.

¹⁵ Los Catalanistas querían la autonomía de Cataluña respetando un modelo federal de Estado.

¹⁶ Concejal.

¹⁷ Soler i Becerro, Ramón. *Eleccions i Política a Vilafranca del Penedes 1891-1903*. Vilafranca del Panadés: Museu de Vilafranca, 1991. p. 107.

¹⁸ Sin localizar.

En julio de 1904 proyectó un edificio para el Colegio San Elías, en la esquina de la Calle del Carmen y Pou de la Pina. Se trataba de un pequeño edificio neogótico, con aspecto de capilla sobre la Calle del Carmen y acceso sobre Pou de la Pina. En su lugar está hoy el nuevo edificio del colegio.

Al mismo tiempo proyectaba una casa para Vicenta de Prat en la calle Puigmolto nº14, en la que se generaba un cambio de su producción anterior. A medio camino entre los neogóticos historicistas de sus inicios y el modernismo de su producción más madura, esta casa mostraba un poco de ambos, con una fachada de tres cuerpos: el central con tres ventanas y los laterales con una. La ornamentación era vegetal y los arcos de los guardapolvos, mixtilíneos. El remate ondulado con copones ornamentados del cuerpo central albergaba tres ventanas de arcos rebajados y el de los cuerpos laterales –más elevados– un ojo oval, sobresaliendo ambos a la manera de espadañas. Esta casa ha sido muy modificada.

También de 1904 es la Casa Solé, en Av. de Barcelona nº 8. Con planta baja, dos pisos altos y buhardilla, a esta casa ya podemos ubicarla dentro de la producción modernista plena del arquitecto. Aquí Campllonch diseñó una fachada asimétrica de dos cuerpos, el más angosto elevándose un poco más que el otro, dando la idea de una torre. En el cuerpo más ancho agrupó a las tres ventanas en el centro de la composición. Se nota una búsqueda de nuevas formas en los arcos de todas las ventanas en forma de cuello de botella. La *loggia* con alero superior vuelve a aparecer, pero reemplazando a la *loggia* corrida por pequeñas ventanas similares al resto. Es de destacar el gran trabajo de forja de las barandas de los balcones.



Casa Solé (1904)

El modernismo se despliega. Entre los múltiples detalles merecen destacarse el diseño del aventanamiento y el trabajo de forja de las barandas.

En julio de 1904 el arquitecto Santiago Güell i Grau¹⁹ renunció a su cargo de arquitecto municipal luego de nueve años. Dada la ausencia de quien lo reemplazara, Campllonch –que todavía era regidor– pasó en septiembre a ejercer el cargo interinamente “a fin de no dejar desatendidos ciertos servicios”²⁰. Se hizo una segunda convocatoria sin éxito y Campllonch consiguió el cargo efectivo el 19 de octubre de ese año²¹, por lo que debió renunciar a su cargo de regidor.

¹⁹ Santiago Güell i Grau (1869-1955) fue un importante arquitecto modernista de Villafranca del Panadés. Entre él y Campllonch construyeron la mayoría de los edificios modernistas de la ciudad y también frecuentaron el Ayuntamiento con diversos cargos. A veces -como en el caso del de Arquitecto Municipal- sucediéndose el uno al otro.

²⁰ ACAP. Ayuntamiento de Villafranca del Panadés. Llibres d'actes dels plenaries municipals. Citado en: Solé Bordes, Joan. “Sobre la Façana Modernista i Altres Reformes de l'Edifici de l'Ajuntament de Vilafranca”, en *Del Penedés*. Villafranca del Panadés: Institut d'Estudis Penedesencs, 2012. n. 27-28. p. 75.

²¹ *Ibidem*.

Sin duda durante los dos años que siguieron a su nombramiento como arquitecto municipal debió restar tiempo a su actividad profesional independiente, ya que entre 1905 y 1907 encontramos una disminución de su producción particular. Solamente podemos mencionar el inicio de las obras del Hospital del pueblo de Arbós en 1905 –lo veremos más adelante– y algunas reformas de poca importancia, con excepción de la pequeña y sencilla casa que hizo para Félix Janer, en la calle Palma nº6 (1906). Cabe mencionar solamente la reforma de fachada hecha en 1907 para Manuel Mullol, en la calle Cort nº 6, adonde parece volver en el tiempo y retomar los ornamentos góticos y guardapolvos conopiales.

En 1908 realizó la casa de Mercedes Torras y Casals, en Puigmoltó nº 3, retomando con renovadas fuerzas el modernismo que había despuntado con la Casa Solé antes de su actividad como arquitecto municipal. Presentaba el remate ondulado, ventanas ojos de buey y un exquisito trabajo en hierro forjado con flores para las barandas de los balcones. La casa se construyó con bastantes modificaciones del proyecto original.

En el mismo año construyó la casa para las hermanas Estalella, en la calle Herreros nº 60. Se trataba de un terreno muy estrecho, por lo que la casa resultó de planta baja y dos pisos altos con una fachada de una crujía adonde se insertaba la puerta en planta baja, una ventana con balcón en primer piso y una loggia de tres arcos trilobulados y baranda ondulante en el último piso, bajo un alero saliente con cerámicas. Los trabajos en hierro y madera de los edificios de esta época denotan un nuevo cuidado por incorporar más artes aplicadas en su obra.



Izquierda: **Casa de Mercedes Torras y Casals** (1908)
Derecha: **Casa para las hermanas Estalella** (1908)

Al lado de la Casa Torras y Casals, en el número 5 de Puigmoltó, Campllonch proyectó en 1909 la reforma de la fachada de la casa de Pablo Soler. En plena etapa modernista, Campllonch volvió en esta casa un poco a las antiguas fachadas historicistas, repitiendo el esquema de la fachada de la casa Berch, con puerta central flanqueada por dos ventanas, tres ventanas en primer piso y agregó un segundo piso con tres ventanas geminadas. Sin embargo, las ornamentaciones góticas dieron paso aquí a formas más naturales y orgánicas, si bien el modernismo no está presente como en otras casas de este período. Esta casa duró en su forma original solamente unos pocos años.

La obra cumbre de Campllonch sería también la última obra importante de carácter particular que hiciera en Villafranca. Es la casa para José Jané y Alegret, en la calle Cort nº 28, cuyo proyecto fue aprobado en junio de 1909. Un verdadero desafío en cuanto a tamaño, el terreno en esquina se extendía 27 metros por la calle Coll y 14 por la calle Cort. Con planta baja y dos pisos, Campllonch combinó en

la extensa fachada ventanas con y sin balcón y agregó la onnipresente loggia en el último piso. En la esquina, un chaflán con una tribuna ricamente decorada con elementos vegetales en el primer piso, hacía de base a un balcón en el segundo. El remate de pequeñas aberturas treboladas ondulaba a lo largo de la fachada. En el proyecto, sin embargo, existía un remate más acusado que recorría el edificio, con grandes pináculos decorados, pero que al momento de la construcción se ha suavizado. Hubo algunas otras diferencias entre proyecto y construcción, pero las características modernistas son evidentes. Gran parte de la planta baja original se ha perdido.



Casa José Janet y Alegret
(1909) Aun con diferencias entre proyecto y realización es considerada la obra cumbre del autor.

Como su última obra, sin embargo, podemos citar la fachada del Ayuntamiento de Villafranca, que no vería acabada. La reforma de este edificio fue un proyecto disputado, con muchas idas y vueltas, en el que parece haber ganado Campllonch. En 1892, el entonces arquitecto municipal de Villafranca, Antoni Vila Palmés, realizó el proyecto de reforma del edificio, que se encontraba en mal estado debido a su antigüedad. Los interiores se comenzaron al año siguiente, estando como arquitecto municipal Santiago Güell i Grau y con nuevo proyecto de éste, avanzando la obra muy lentamente. En 1907 se inauguraron parte de las reformas interiores que incluían mobiliario en madera tallada diseñado por Campllonch y ejecutado por Jaime Mercader. Se trataba de un conjunto para la sala de actos consistente en sillas, asientos y mesa de estrado de características neoclásicas, que aún hoy se conserva en su emplazamiento

original. Presumiblemente haya realizado más muebles para el edificio, como las sillas y el escritorio del despacho del alcalde²².

En 1909 Campllonch elaboró a su vez un nuevo proyecto, esta vez sólo de fachada, que es la que finalmente se llevó a cabo, si bien con alguna pequeña variación. La distribución de la fachada respetó el proyecto de Vila Palmés y se podría decir que la variación que introdujo Campllonch fue la forma de puertas y ventanas y la ornamentación general, con la supresión de una ventana de la planta baja. La fachada resultó algo ecléctica, con clásicas balaustradas para los balcones, presencia de heráldica y fajas verticales jalonando pesadamente el remate. Se suavizó algo con la presencia de alguna ornamentación de carácter vegetal en un resultado que difícilmente podría calificarse de modernista. La fachada se terminó en 1912, cuando Campllonch ya no residía en la ciudad.



Fachada. Su diseño resulta respeta el planteo de Vila Palmés con variaciones en aberturas y ornamentación

Si bien en menor proporción, Campllonch también construyó arquitectura industrial en Vilafranca. Por citar algunas obras, en 1901 realizó el edificio de la Sociedad Electra Vilafranquesa, en la calle 2 de Mayo nº13-17, hoy desaparecido. Se trataba de un edificio industrial entre medianeras, con dos cuerpos de distintas alturas con remates curvos y un tercer cuerpo separado, de remate recto. En 1904 realizó los almacenes de Jaime Serra: un gran edificio de tres naves con una fachada rematada por grandes ondulaciones y grandes aberturas agrupadas para cada nave.

Fuera de su Vilafranca natal tuvo una pocas incursiones, algunas muy audaces, como el proyecto para el ensanche de la ciudad de Girona. En 1897 el Ayuntamiento de Girona convocó a un concurso para la realización del ensanche de la ciudad. Campllonch presentó un proyecto y resultó único participante y ganador. El proyecto fue muy controvertido, ya que el autor ignoró algunos hechos y elementos urbanos importantes e hizo erróneas previsiones de futuro. La traza tampoco era clara: "a diferencia de

²² Según hipótesis de Soler García, Pilar. "Eugeni Campllonch: projectista de mobiliari", en *Del Penedés*. Vilafranca del Panadés: Institut d'Estudis Penedesencs, 2013-2014. n. 29.

otros ensanches, más uniformes en la formación de la malla, este presenta un número considerable de manzanas diferentes, que son más un relleno de espacios residuales que una voluntad manifiesta de ordenar unitariamente el territorio²³. El plano del ensanche no se aprobó hasta 1909 y las ordenanzas municipales que regulaban su ejecución se aprobaron recién en octubre de 1910, tiempo en que Girona siguió creciendo desordenadamente sin responder al plan todavía no implementado. El ensanche se ejecutó con muchos cambios, atendiendo a las necesidades reales de la población²⁴ y en ausencia de Campllonch, que ya no residía en España.

En 1900²⁵ construyó la Iglesia de San Esteban de la población de Ordal, con una sencilla planta de tres naves, techo de bóveda de medio punto y fachada neogótica, simétrica, con espadaña central. La iglesia, algo retocada en su fachada, todavía funciona.

La Casa Franquesa, en la ciudad de Girona (calle Santa Clara nº 51), fue realizada en 1901 de acuerdo a los lineamientos historicistas que seguía Campllonch en esa época. La planta baja se ha modificado completamente. Para el resto se repitió el esquema de tres ventanas en primer piso, loggia y alero. Sobre los dinteles de las ventanas se colocó una ornamentación floral serigrafiada y solamente se pensó balcón para la ventana central, teniendo las otras solamente una pequeña baranda. En el segundo piso hay una loggia algo rígida y un alero saliente de remate. Tiene interesantes trabajos de forja. Si bien no hemos podido acceder a ninguna planta de los edificios de Campllonch²⁶, en este caso tenemos una referencia sobre ellas: “(el arquitecto) disocia su programa por plantas a la manera contemporánea”²⁷.



Casa Franquesa (1901)

²³ Fuses, Josep et al. *Guía d'Arquitectura de Girona*. Girona: Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña, 1980. p. 93.

²⁴ Para detalles sobre el Plan Campllonch ver: Fraguell, Rosa María y Vicente, Joan. *L'Eixample de Girona i l'Urbanisme de la Segona Meitat del Segle XIX*. Girona: Universidad de Girona, 1993.

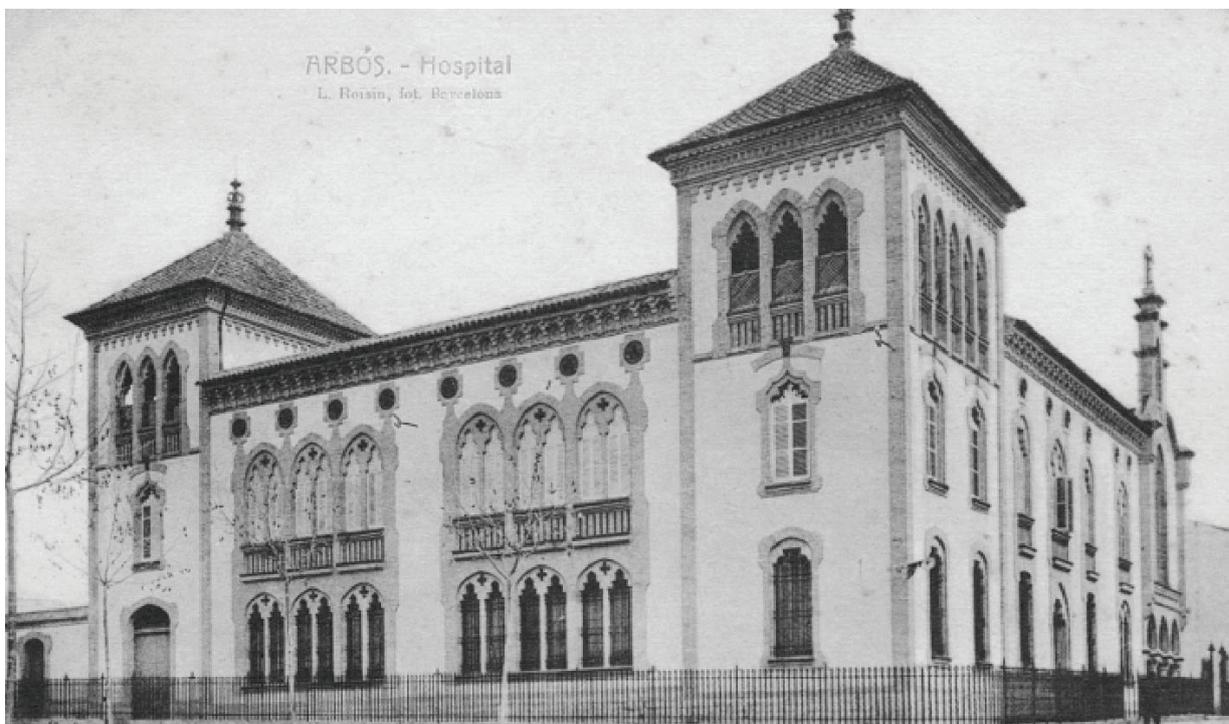
²⁵ La obra paró y se retomó en el año 1927. Se inauguró en 1928.

²⁶ Los planos del archivo de Villafranca solamente contienen las fachadas y, en algunos casos, un corte de fachada. No hay plantas.

²⁷ Birulés, Josep. *Guía de Arquitectura de Girona. Area Urbana*. Girona: Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña, 2008.

En 1902 realizó la reforma de la Casa Esclasans en la población de Sant Sadurní D'Anoia (calle Diputación nº 14). Sobre la base de un edificio simétrico, de tres crujías y de lineamientos clásicos del arquitecto Ubald Iranzo de 1883, Campllonch agregó un piso con tres tramos de loggias de medio punto y un remate en forma de frontis curvo sobre la porción central. El edificio aún se conserva, aunque muy modificado.

En 1902 realizó la rectoría de la Parroquia de Santa Julia, del pueblo de Arbós, en la calle Mayor nº 13. Aquí repitió el esquema de fachada de tres crujías en un edificio de planta baja y dos pisos, con balcón central de mampostería y tracería gótica, loggia abierta en el segundo piso y alero, en un conjunto de marcado aire medieval. En la misma población comenzó en 1905 la construcción del Hospital de San Antonio: un volumen cuadrado con patio central, de planta baja y un piso, con techo de tejas. Sobre las dos esquinas de la calle Francesc Palau se levantaron dos torres gemelas de planta cuadrada. La capilla se integró al cuerpo principal, sobre la calle Del Hospital, con acceso a través de un nártex de tres arcos apuntados de piedra. Campllonch utilizó columnas con capiteles florales y arcos ojivales de ladrillo visto para dividir las tres naves y techo de madera a dos aguas. La sobria decoración interior es mayormente vegetal, con un equilibrado uso de todos los materiales que la hacen un exquisito ejemplo de arquitectura religiosa. Del conjunto del hospital sorprende su tratamiento exterior de ladrillo visto con piezas cerámicas verdes, un modernismo más propio de la obra de Joan Rubió i Bellver que de la de Campllonch. La respuesta puede estar en el maestro de obras que trabajó junto al arquitecto, Josep Bertran i Miró, autor de obras con similar maestría en el uso del ladrillo a la vista.



Hospital de San Antonio (1905)

Las actividades sociales ocuparon un lugar importante en la vida de Eugeni Campllonch y no es raro encontrar su nombre en colectas y donaciones para homenajes y actos relacionados con la comunidad. También en esta línea, dedicaba un tiempo a la enseñanza en escuelas de su ciudad natal.

Tampoco descuidaba su participación política: en junio de 1906 se formó el Fomento Autonomista del Panadés, una nueva asociación catalanista presidida por Eugeni Campllonch y presentada con gran pompa en el Teatro Tívoli de Villafranca el 1º de julio de ese mismo año. La invitación rezaba: "Quiénes somos?...Somos catalanes de corazón, nacionalistas en lo social y autonomistas en lo político. Somos catalanes que queremos rehacer la personalidad de nuestra tierra, liberándola de toda influencia que pueda desfigurarla, afirmando su carácter y su modo de ser, haciendo que su voz pese todo lo que ha de pesar en el gobierno del Estado"²⁸.

²⁸ *La Veu de Catalunya*. Barcelona: 16-30 de junio de 1906. año 16, n. 2573-2588.

El de 1910 fue un año clave en la vida de Campllonch. En febrero de ese año era noticia en *La Vanguardia* por haber ido al Ayuntamiento de Girona a reclamar el pago de las 20.000 pesetas de honorarios que prometían las bases del concurso del ensanche, “conformándose a cobrarlas dentro de un plazo de cuatro años”²⁹. En marzo todavía realizaba obras menores de manera particular y ejercía su cargo de arquitecto municipal. Pero poco después Campllonch desapareció. Las actas del Ayuntamiento explicaban que “se ausentó de esta villa sin autorización ni conocimiento alguno de la misma como correspondía, hace ya muchos días, ocasionando con ello el retraso de varios asuntos municipales y particulares”³⁰. Ante esta ausencia, en agosto fue designado una vez más Santiago Güell para tomar el cargo abandonado de arquitecto municipal.

Sabemos que fue una historia de amor la que arrancó a Campllonch de su Villafranca natal y lo llevó a Buenos Aires sin avisar y sin cerrar su etapa en España, con obras en marcha como la fachada del Ayuntamiento y justo cuando se empezaban a poner en marcha las obras del ensanche de Girona. Su partida está envuelta en un gran misterio debido a las circunstancias

En Buenos Aires

El 5 de agosto de 1910 Eugeni Campllonch llegó al puerto de Buenos Aires a bordo del buque *Princesa Mafalda* procedente de Barcelona. La floreciente Buenos Aires del año de la Exposición Internacional del Centenario era un gran atractivo para profesionales de todo el mundo, como lo atestiguan muchos que llegaron con encargos puntuales o de visita y se quedaron a residir en ella de manera permanente. Esto y la gran comunidad catalana de la ciudad pueden haber inclinado la balanza a la hora de decidir el destino.

En Buenos Aires, Campllonch rápidamente se vinculó con el Centro Catalán, que había sido fundado en 1877³¹ y que era fundamentalmente un lugar de encuentro de la comunidad catalana de Buenos Aires³². Ignoramos si conocía a alguien en la Argentina antes de llegar, lo que sí sabemos es que los inmigrantes tendían a agruparse según su origen³³ y el Centro Catalán de Buenos Aires era muy activo generando lazos estrechos entre los catalanes lejos de su patria.

Muchos inmigrantes catalanes dieron su apoyo al catalanismo desde la distancia, tanto políticamente como en defensa de la propia cultura. Campllonch formó parte del Comité de Acción Catalana de América del Sud, creado en 1919 “con el fin de coordinar la actividad de las instituciones y publicaciones de tendencia catalanista entre los inmigrantes catalanes de Argentina, Chile, Paraguay y Uruguay”³⁴.

La actividad de Campllonch de este lado del Atlántico pareció ser más de carácter político y social que profesional. Participó activamente en la comunidad catalana de Buenos Aires pero no en la esfera arquitectónica. Su desaparición de las listas de arquitectos de la Asociación de Arquitectos de Cataluña fue total a partir del año en que dejó España, ni siquiera aparece como arquitecto residente en el exterior, como fue el caso de varios profesionales que emigraron a América adonde siguieron ejerciendo³⁵.

No hemos podido localizar obras de su autoría hasta veinte años después de su llegada. No olvidemos que Campllonch contaba con tierras en el Panadés dedicadas a la actividad agrícola, lo que suponemos fue lo que le permitió vivir holgadamente en la Argentina sin ejercer la profesión. La foto de él que hemos podido encontrar, tomada en 1924, lo muestra como un terrateniente satisfecho, impecablemente vestido con traje, brillosos zapatos y fumando un habano.

²⁹ *La Vanguardia*. Barcelona: 3 de febrero de 1910.

³⁰ ACAP. Ayuntamiento de Villafranca del Panadés. *Llibres d'actes dels plenaris municipals*. Citado en: Solé Bordes, Joan. “Sobre la façana modernista i altres reformes de l'edifici de l'Ajuntament de Vilafranca”, en *Del Penedés*. Villafranca del Panadés: Institut d'Estudis Penedesencs, 2012. n. 27-28. p. 79.

³¹ En 1877 se fundó el Club Català, que en 1886 pasó a llamarse Centre Català.

³² En 1908 se fundó el Casal Català, que contaba con su famoso Orfeó Català. El Centre y el Casal se fusionaron en 1941 en el Casal de Catalunya.

³³ Barcina, Florencia. “La Colectividad Hispana en Buenos Aires”, en *El Reencuentro entre España y Argentina en 1910*. Buenos Aires: Cedodal, 2007. p. 17-22.

³⁴ Núñez Seixas, Xoxé. *Las Patrias Ausentes. Estudio sobre Historia y Memoria de las Migraciones Ibéricas (1830-1960)*. Oviedo: Geneuve, 2015.

³⁵ Para ser exactos, en los Anuarios del período 1914-1923 aparece su nombre en la listas de arquitectos residentes en España, pero es el único nombre sin dirección ni ningún otro dato, lo cual parece ser más un error de imprenta que una información contrastada.



Josep Maria Campllonch en Argentina

La fotografía lo muestra como un terrateniente satisfecho, vestido con traje, brillantes zapatos y fumando un habano.

Recién en 1930 realizó la residencia del acaudalado industrial Ferran Fontana en la calle Nicasio Oroño nº 54, en el barrio de Caballito, Buenos Aires. Fontana era también catalán y había hecho fortuna con el negocio de la extracción de tanino de los bosques de quebracho chaqueños. Era un ferviente catalanista y siempre estaba dispuesto a ayudar con dinero a causas de la tierra: fue durante varios años mecenas de la revista *Catalunya*, que se editaba en Buenos Aires, y contribuía económicamente para la publicación de libros de la comunidad catalana, como el “*Miscel·lània Fabra*”, de Joan Coromines³⁶, entre muchas otras obras que fueron posibles gracias a su ayuda. Dentro de la colectividad catalana de toda América el nombre Fontana era sinónimo de mecenazgo a la cultura y esto era bien aprovechado. El escritor Xavier Benguerel, catalán exiliado en Santiago de Chile, en su correspondencia con el escritor y poeta Carles Riba, expresaba su voluntad de crear una fundación que “pública y particularmente, querría que respondiera al nombre de Ferran Fontana (un catalán de Buenos Aires que tiene una gran fortuna)”³⁷. Esta iniciativa para que Fontana “institucionalizara” sus ayudas finalmente no se llevó a cabo, pero nos indica hasta qué punto era conocida su generosidad para con su comunidad.

Al ser ambos muy activos dentro de la comunidad catalana de Buenos Aires, podemos suponer que Fontana y Campllonch ya se conocían cuando el primero le encargó su casa al segundo.

La casa para el industrial se diseñó de planta baja y un piso, entre medianeras. El arquitecto volvió a utilizar el recurso de la fachada asimétrica de dos cuerpos, uno más bajo y ancho que el otro, que hace las veces de torre. El cuerpo bajo presentaba tres ventanas en planta baja y tres en el primer piso, con un balcón corrido; y el otro, los accesos en planta baja y una torre terminada en un cimborrio con cúpula azulejada. Toda la imagen respondía al neohispanismo, dejando atrás el modernismo de sus últimos trabajos en España. En el jardín posterior de la casa aún se conserva una fuente hecha en bronce por el escultor Constantí Sancho, que representa las tradiciones catalanas de los *castellers*, la sardana y la *cobla*³⁸. La fuente es una adaptación de la original realizada en piedra por el escultor Pere Jou en 1924 por encargo de Albert Fontana para su casa cerca de Rupit, Barcelona.

³⁶ Coromines, Joan. *Miscel·lània Fabra*. Buenos Aires: Coni, 1943.

³⁷ Carles-Jordi Guardiola, comp. *Cartes de Carles Riba II (1939-1952)*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1991. p. 359.

³⁸ Los castillos son torres humanas que construyen distintos grupos en las fiestas populares y los *castellers* son las personas que las forman; la sardana es un baile típico catalán; y la *cobla* es el grupo instrumental que toca sardanas.



Residencia de Ferran Fontana (1930)

Su otra obra fue la fachada del actual Casal de Cataluña, en la calle Chacabuco nº863. La institución llegó con ella a la finalización de su edificio después de muchos años de obras. La primera sede fue en el mismo solar, donado por el Sr. Lluís Castells y la Sra. Elisa Uriburu en 1889, adonde se construyó el primer edificio del Centro Catalán. La pareja volvió a repetir el gesto en 1909 comprando el terreno adyacente, permitiendo la ampliación del centro con una escalera de honor, biblioteca y demás dependencias en un edificio netamente modernista. En 1928 comenzaron las obras de reforma de la parte antigua y en 1936 se construyó la actual fachada, gracias al aporte económico del Sr. Ferran Fontana, siempre presente cuando se necesitaba dinero para la causa. Si recordamos que Campllonch había sido el autor de la residencia de Fontana unos años antes, podemos suponer que junto con el apoyo económico vino la elección del arquitecto. Aunque al estar ambos muy presentes en el Centro Catalán –Campllonch figura como vocal de su Consejo Directivo en 1930³⁹– puede que solamente se trate de una coincidencia.

Las fachadas de 1909 y la de 1936 se encuentran muy diferenciadas a pesar de pertenecer al mismo edificio. No ha habido voluntad de unificarlas arquitectónicamente. Las firmas presentes en ellas han desconcertado a más de un investigador, debido a que los nombres de los arquitectos: Julián García Núñez⁴⁰ y Eugenio Campllonch aparecen juntos en la fachada última y en la de 1909 solamente se lee el nombre de los constructores: R. Pauli y J. Coll. Sabemos por relatos de Julián Bosch, nieto de García Núñez, que el matrimonio Campllonch siempre estaba presente en las reuniones y fiestas de cumpleaños de su familia y que ambos arquitectos cultivaban una fuerte amistad⁴¹. Lo más probable es que la pequeña fachada de 1909 haya sido diseñada por García Núñez, dado su estilo reconocible y el hecho de que Campllonch -como vimos- estuvo en España hasta mediados del año 1910. Por lo tanto, Campllonch realizó la de 1936 –quedará averiguar si fue con García Núñez o sin él. En este último caso, podemos pensar que la firma conjunta fue una elección de los dos amigos para unificar sus obras y unir sus nombres en la fachada de una institución muy especial para ambos. Esta teoría parece estar abonada por el hecho de que la fachada de 1936 tiene muchas coincidencias con la obra de Campllonch de principios

³⁹ *La Veu de Catalunya*. Barcelona: 16-30 de junio de 1930. año 40, n. 10617-10629.

⁴⁰ Julián García Núñez (1875-1944): arquitecto argentino egresado de la Escuela de Arquitectura de Barcelona.

⁴¹ Fasulo, Graciela. "Entrevista con Julián Bosch, nieto de Julián García Núñez", en *Julián García Núñez. Caminos de Ida y Vuelta*. Buenos Aires: Cedodal, 2005. p. 82.

de siglo. El neogótico elegido, la composición simétrica con el alero central cubriendo la *loggia* y las dos torres laterales, recuerdan mucho a una de las fachadas de la Casa Vidal Folquet de Villafranca y a la Casa Franquesa de Girona, si bien con mucha más ornamentación de carácter alegórico y una presencia de mayor seriedad dado su carácter institucional.



Casal de Cataluña

Eugeni Campllonch i Parés vivió cuarenta años en Buenos Aires, exactamente el mismo tiempo que vivió en España. Murió en la capital argentina en 1950, a los ochenta años de edad.

Conclusión

Resulta vertiginoso el volumen de trabajo que Eugeni Campllonch manejó en su juventud, repartiéndose entre las obras, su actividad en el Ayuntamiento, las instituciones agrícolas, las actividades sociales y las reuniones destinadas a la política.

A los cuarenta años de edad y en Argentina, el arquitecto parece decidir que ya ha hecho suficiente en el plano profesional y aprovecha su condición de propietario para vivir sin necesidad de trabajar durante los años que le quedan, que fueron la mitad de su vida. Su casi nula producción arquitectónica conocida en Buenos Aires parece indicar esto. El Casal le dio una plataforma adonde seguir participando activamente de la política catalana, pero ignoramos las razones por las que con la arquitectura decidió no seguir por el mismo camino.

Josep Antoni Coderch i de Sentmenat. Pensamiento, obras y resonancias

Arq. Rosario Betti
UB-GIAH

Introducción

Representante de lo que dio en llamar la primera generación de arquitectos de posguerra⁴² o, también, la “tercera generación” de arquitectos modernos, el catalán Josep Antoni Coderch i de Sentmenat ejerció la profesión aceptando los desafíos de su propio tiempo histórico con vocación singular.

Las décadas en las que le tocó actuar solo pueden ser definidas como efervescentes y críticas, signadas por el debate disciplinar y el posicionamiento ideológico que, incluso, demandó compromisos éticos y políticos. En el caso particular de España, esto último fue acrecentado por la polaridad no resuelta entre franquistas y republicanos. Las opciones eran al menos tres, y el orden en que están enunciadas no implica una valoración: por un lado y como es habitual en estos casos, evadirse y realizar una arquitectura cuya ambición fuera ser “correcta” (sea lo que fuere que esto implique), por otro, sostener una posición crítica y detenerse en ese punto, y en tercer lugar, asumir las contradicciones del momento y, a partir de allí, construir caminos arquitectónicos alternativos.

Este último sería el -difícil- camino que Coderch seguiría: en efecto, con mirada crítica supo capitalizar enseñanzas del Movimiento Moderno y *aggiornarlas* sin prejuicios excluyentes, adaptándolas a tiempo, lugar y tradiciones. Un poco por ello -y desde ya, por la calidad misma de sus propuestas- se convertiría en el más importante arquitecto catalán de los años 1950 y 1960.

Cabe destacar que aun cuando su obra estuvo por demasiado tiempo poco difundida, sus influencias impactaron saludablemente dentro y fuera de España. De hecho, es posible encontrar resonancias de ella en la arquitectura del arquitecto argentino -Togo- Díaz.

Es necesario aclarar que Coderch no fue el único arquitecto español en intentar en esos tiempos una renovación: Alejandro de la Sota, José María Sostres, Antonio de Moragas, Miguel Fisac, Francisco Javier Sáenz de Oiza, entre otros, también exploraron propuestas y soluciones de alto nivel.

1. Algunos datos biográficos

Josep Antoni Coderch i de Sentmenat nació el 25 de noviembre de 1913, en Barcelona, y murió en el año 1984.

En 1932 inició sus estudios en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona; allí tuvo como profesor -según dicen, su preferido- a Josep María Jujol i Gibert, arquitecto modernista que fuera discípulo y colaborador de Antoni Gaudí en la realización de las casas Batlló y Milá. Cuatro años más tarde, en 1936, se trasladó a Alemania para trabajar durante tres meses en temas relacionados con patentes de señalización ferroviaria. A su regreso intervino en la Guerra Civil iniciada ese mismo año, desempeñándose como oficial de complemento. Finalmente, en 1940 y con esta guerra interna finalizada, obtuvo su título de arquitecto.

En el año 1942 abrió, junto a Manuel Valls Vergez, su propio estudio en su Barcelona natal, e inició una etapa en la que predominaron pequeños encargos y viviendas unifamiliares (generalmente diseñadas como segunda residencia) ubicadas prioritariamente en Sitges, donde también se desempañaría como arquitecto municipal hasta 1945. Se tratará de una arquitectura con un evidente apoyo en lo vernáculo popular, de muros encalados y formas simples. Para esa misma época, la Obra Sindical del Hogar y el Instituto Social de la Marina le encargarían algunos proyectos de conjuntos de viviendas protegidas para

⁴² El término refiere a la Segunda Guerra Mundial. Pero la España de Coderch estaría atravesada por dos climas de “posguerra”: el propio de la Guerra Civil, acontecida entre 1936 y 1939, y aun cuando el país no interviniere en ella, el de la Segunda Guerra Mundial, desarrollada entre 1939 y 1945.

poblaciones rurales pendientes de reconstrucción. El espectro, que abarcaba desde la segunda vivienda hasta la vivienda colectiva con compromiso social, era entonces amplio.

Por otro lado, su participación en una exposición de arquitectura en el contexto de la V Asamblea Nacional de Arquitectos realizada en Barcelona, en 1949, lo posicionaría en el ámbito internacional: los italianos Gio Ponti y Alberto Sartoris, invitados de honor de la muestra, reconocerían en la casa Garriga-Nogués de Coderch y Valls, ubicada en Sitges, los inicios de una nueva -y valiosa- arquitectura española. Como indica Carlos Flores en "La arquitectura de José Antonio Coderch y Manuel Valls. 1942-60"⁴³, la publicación de la obra en la revista *Domus*, a la fecha dirigida por el mismo Ponti, sería un estímulo para los jóvenes arquitectos españoles y, por extensión, para la arquitectura española, que en la exposición mencionada había sido considerada por Ponti como débil en su intento de renovar lenguajes⁴⁴.

1951 se convertiría en un año clave para Coderch: no solo construye para su amigo, el ingeniero Eustaquio Ugalde, una casa de vacaciones en Caldes d'Extract (Caldetas, localidad al norte de Barcelona) que pone en evidencia su interés por desarrollar una arquitectura compositivamente racional nutrida de las características del entorno, también realiza el Pabellón que representaría a España en la IX Triennale di Milano. Por esta última obra el estudio Coderch -Valls fue merecedor del Gran Premio y la Medalla de Oro. Allí mismo establecería relación con el holandés Aldo van Eyck (cofundador en 1954 del Team X⁴⁵), el suizo Max Bill (cofundador en 1951 de la Escuela de Ulm⁴⁶) y el inglés de origen norteamericano Peter Harnden quien, junto a Lanfranco Bombelli, construiría obras reconocidas en el pueblo de Cadaqués, Girona.

Ese mismo año cofundaría el Grupo R. Surgido en Cataluña como reacción a la arquitectura de corte académico monumentalista desarrollada en los años de la posguerra española, el Grupo intentaría retomar -con variantes- aquel camino racionalista impulsado por el GATCPAC (Grupo de Artistas y Técnicos Catalanes para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea) antes de la guerra. Así, en un derrotero comparable a las corrientes contextualistas italianas del momento, el Grupo R se proponía elaborar una síntesis que contemplara los planteos del racionalismo y las corrientes de vanguardia internacionales, por un lado, y las tendencias locales, que en Barcelona se centran en el modernismo y la arquitectura popular catalana, por otro. Esta voluntad inclusiva los acercará, también, al empirismo nórdico. Entre los miembros del Grupo R, que mantendría sus actividades entre 1951 y 1961, figuraban, además de Coderch y Valls, los ya nombrados Sostres y Moragas, así como los, para ese entonces, jóvenes arquitectos Oriol Bohigas y Josep Martorell.

En esta misma época Coderch trabaja en proyectos de vivienda colectiva en los que inicia un proceso de abstracción de formal que resultará relevante en su trayectoria.

En 1957 sale publicado, en la revista francesa *L'Architecture d'Aujourd'hui*, su trabajo "Points de vue sur la situation des jeunes architectes en Espagne"⁴⁷. En torno al año 1958 realiza la restauración de una pequeña casa de pescadores en Cadaqués, donde pasará varias temporadas de vacaciones y donde conocerá -y tramará amistad- con Marcel Duchamp, y otros intelectuales y artistas de la llamada colonia de forasteros.

Por impulso de Josep Lluís Sert forma parte del CIAM de 1959, y en 1962 se vincula al Team X, grupo que busca alternativas al funcionalismo de la arquitectura del Movimiento Moderno, en esos tiempos considerado agotado. En noviembre de 1961 se publica en la revista *Domus* su conocido artículo "No somos

⁴³ En: Actas del congreso internacional "De Roma a Nueva York: itinerarios de la nueva arquitectura española 1950-1965". Pamplona : T6 Ediciones, 1998.

⁴⁴ Sus palabras exactas habían sido: "Quiero tener con mis compañeros españoles una confianza: Encuentro entre vosotros incertidumbre y titubeo"

⁴⁵ Grupo de arquitectos y otros participantes invitados que exponían, discutían y analizaban problemas arquitectónicos. Además del propio van Eyck, otros miembros destacados fueron Bakema, Candilis, Giancarlo de Carlo, Alison y Peter Smithson, Woods y también Coderch, Ralph Erskine y Oswald Ungers. Se describían a sí mismos como "una pequeña familia de arquitectos quienes se veían unos a otros debido a que la ayuda de los demás era necesaria para el desarrollo y entendimiento de su trabajo individual". Tuvo una profunda influencia en el desarrollo del pensamiento arquitectónico de la segunda mitad del siglo XX.

⁴⁶ *La Hochschule für Gestaltung* o, también, Escuela de Ulm, por la ciudad donde funcionaba, fue una escuela de diseño fundada en 1953 por Inge Aicher-Scholl, Otl Aicher y el propio Max Bill, entre otros. Allí se investigaban y ponían en práctica nuevos enfoques en el diseño dentro de los departamentos de Comunicación Visual, Diseño Industrial, Construcción, Informática, y más tarde, Cinematografía. Cerró en 1968.

⁴⁷ "Puntos de vista sobre la situación de los jóvenes arquitectos en España"

genios lo que necesitamos ahora”, en el que aboga por una disciplina que recupere el oficio y la tradición del hacer arquitectura; según expresa, se necesitan arquitectos “...que trabajen con una cuerda atada al pie, para que no puedan ir demasiado lejos de la tierra en la que tienen raíces”. Un año más tarde, esto es, en 1962, Coderch recibe el Premio Delta ADI/FAD por el diseño de una lámpara de techo (Disa); la misma lámpara le haría obtener el “Premio Nacional de Diseño República Argentina”. Su preocupación por diseñar esta lámpara acompaña su interés por diseñar una arquitectura que contemple el problema de la luz, que al revelar límites y cualidades, convierte la noción de espacio en experiencia fenoménica.

Finalmente, en 1965 inicia su carrera docente en la Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, donde coincidirá con su amigo Josep Pratsmarsó, quien también fuera miembro del Grupo R. Solo falta agregar que en 1980 el Ministerio de Cultura organiza una merecida exposición-homenaje dedicada a su obra realizada entre 1947 y 1978.

2. Acerca de su pensamiento

Los pocos datos anteriormente enumerados permiten vislumbrar, por un lado, la complejidad ideológico-arquitectónica imperante en los tiempos de posguerra en toda Europa. Las presiones y caminos que se abrían eran múltiples y, en ocasiones, contradictorios. Por otro lado, también preanuncian la variedad de estímulos y referentes que impactan en la figura de Coderch: en efecto, si en su paso por la Universidad resulta imbuido de las tradiciones modernistas catalanas, sus inicios profesionales lo ubican relacionándose con arquitectos de diferentes trayectorias y sensibilidades estéticas; fue colaborador del arquitecto Pedro Muguruza, autor del Palacio de la Prensa (1924) y hombre comprometido políticamente con el régimen franquista⁴⁸, y también trabajó con Secundino Zuazo, autor de edificios de carácter historicista, como el Palacio de la Música de Madrid (1926) y el edificio de Correos en Bilbao (1927), y de otros comprometidos con la renovación racionalista, como la Casa de las Flores ubicada en Chamberí, Madrid (1933).

En este contexto, Coderch (en su momento, considerado un arquitecto “marginal” o “periférico” por la crítica) buscó desarrollar una arquitectura personal de fuerte compromiso ético en la que se fundieran tradición y modernidad, conceptualmente orgánica e inclusiva, sin estridencias y con raíces profundas en las características y posibilidades locales y los oficios. El “espíritu de la época”, necesariamente crítico y revisionista, recurre, así, al *genius loci* como complemento obligado.

Como indica Flores en el texto mencionado, la relación que la arquitectura de Coderch y Valls establecen con lo tradicional o popular no debe ser entendida de manera ingenua o inmediata: se trata, más vale, de resistirse a una teorización gratuita o banal, y de capitalizar esa pragmática que subyace en las arquitecturas vernáculas (acá, mediterráneas) y que se centra en revitalizar las tradiciones del lugar en cuanto a la relación uso-espacio, a los materiales existentes y las técnicas constructivas, y realizar un trabajo serio, capaz de superar circunstancias formales y funcionales. Según palabras de Rafael Moneo, una de las grandes contribuciones de Coderch fue “mostrar la sabiduría de la arquitectura anónima y popular”.

La otra punta del rol del arquitecto que sostenía Coderch hace al comitente: lejos de la posición de muchos de los arquitectos del Movimiento Moderno, él propiciaba una posición realista, en la que el futuro usuario de la obra debía ser escuchado. No se trata, entonces, de proyectar para un hombre ideal o universal, ni de creer que todas las sociedades se rigen con los mismos parámetros, como tampoco de entender que su rol como arquitecto era el del gran artista o genio creador, sino de responder a necesidades -y gustos- particulares de hombres concretos.

Así, la figura de Coderch se emparenta conceptualmente con la del organicismo o neoempirismo nórdico, en el que resalta la figura del finlandés Alvar Aalto. Como el de Aalto, y por distintas vías, el trabajo de Coderch es de corte artesanal: paciente, cuidadoso, perfeccionista, severo, profesional. Ladrillo o muros blancos, tejas y materiales tradicionales se convertían en herramientas idóneas para diseñar una arquitectura de formas y espacios simples, pensados para posibles cambios en el habitar.

⁴⁸ Pedro Muguruza estaba comprometido ideológicamente con la sublevación militar contra el gobierno de la Segunda República Española, que dio origen a la Guerra Civil Española. Terminada la guerra, el gobierno franquista creó dos organismos destinados a la reconstrucción: la Dirección General de Regiones Devastadas y la Dirección General de Arquitectura, que quedaría bajo la dirección de Muguruza. La arquitectura desarrollada bajo su dirección fue básicamente conservadora.

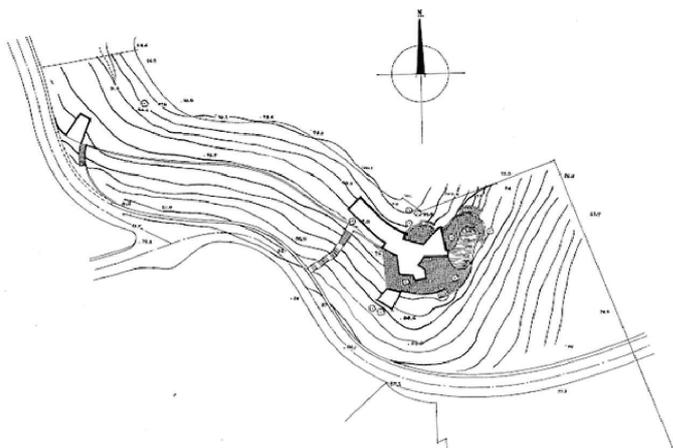
Es en este sentido que debe entenderse su investigación sobre el diseño de una planta distributiva de vivienda colectiva en la que cada unidad pueda mutar dimensiones y configuración mediante el intercambio de espacios, tanto en horizontal como en vertical, con las unidades vecinas, acompañando así los cambios en las estructura familiares. Este proyecto-investigación llamado La Herencia⁴⁹ se convirtió en una suerte de obsesión en sus últimos años de vida. Antes de morir entregó toda esta investigación al industrial Juan Huarte Beumont para que lo realizase "...con el arquitecto que quieran y en donde quieran". Sin embargo, nunca llegó a realizarse.

Por todo ello, y desde ya, por la calidad de sus propuestas arquitectónicas, es considerado una figura fundamental dentro de la arquitectura de la posguerra española, una suerte de perfeccionista de su propio discurso referente de numerosas generaciones posteriores.

3. De la Casa Ugalde a las viviendas Girasol

Emplazada en un medio más agreste y relativamente natural, con un planteo expresivo basado en la articulación de muros blancos que resaltan, la primera, y en un entorno urbano y el uso del ladrillo como material protagónico, la segunda, estas dos obras dan cuenta de la búsqueda incansable de Coderch por construir una arquitectura siempre apropiada.

La casa Ugalde -verdadero hito en su carrera profesional- fue construida en 1951 para el ingeniero Eustaquio Ugalde en la localidad catalana Caldes d'Estrac (Caldetes). Al menos dos son sus rasgos relevantes, y estos deben ser entendidos en estado de relación, esto es, como recursos complementarios que afirman la vocación por vincularse de manera dialéctica con el entorno: por un lado, su implantación; por otros, su organización compositiva.

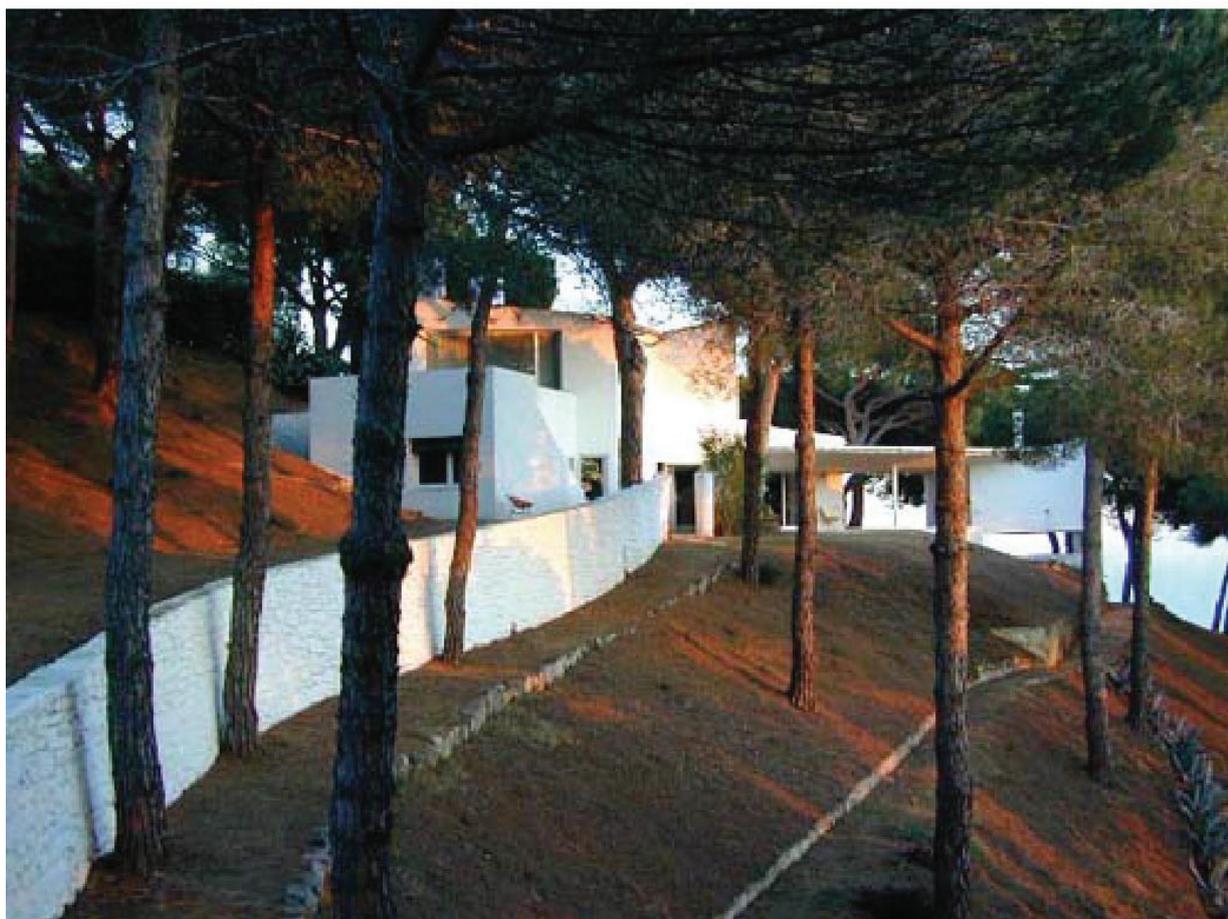


Emplazamiento. La Casa Ugalde se nutre de las propiedades del entorno de Caldes d'Estrac en un planteo de tipo orgánico.
Imagen: www.arquiscopio.com

En efecto: la casa se posa en una ladera con mucha pendiente sobre la bahía, desde donde se tienen distintas vistas al paisaje de la costa y donde existe una abundante vegetación. El planteo responde a la necesidad -o mejor, la voluntad- de aprovechar las vistas, y en el mismo proceso, postergar las visuales hacia construcciones vecinas consideradas poco relevantes. Así, la vivienda se nutre de la topografía y se inscribe en ella, para luego, en un juego dialéctico, afirmar su propia condición de artificio arquitectónico.

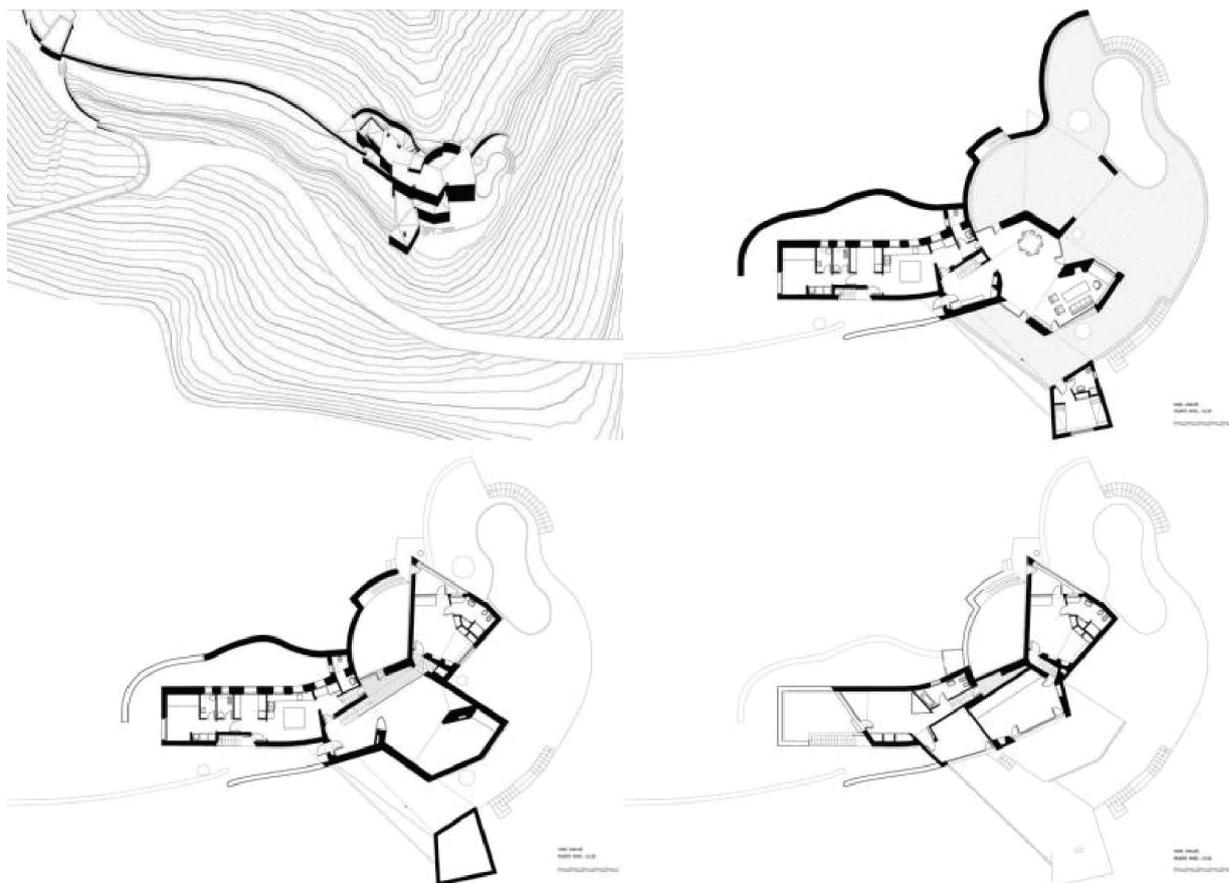
Desde el punto de vista compositivo, desniveles y escalonamientos hacen que los volúmenes asuman un carácter topográfico; la relación exterior-interior queda graduada por el diseño de espacios intermedios, giros y retranqueos que producen juegos de sombras, inventan patios privados, terrazas y miradores que cumplen con la consigna primera de lograr un diseño condicionado por las vistas y los árboles existentes, y que, para su mejor comprensión, reclama el paseo arquitectónico.

⁴⁹ Recientemente expuesto en una muestra-homenaje realizada en MINIM, espacio dedicado al diseño de vanguardia en un edificio proyectado por el mismo Coderch.



Casa Ugalde. Definición elástica de los límites, gradación de espacios y visuales enmarcadas son algunas de las estrategias que definen la relación con el entorno.
Imágenes: casaugalde.com; piensosegunyo.blogspot.com

En este juego -valiente- de acercamientos, un largo muro blanco dirige el recorrido de acceso a la vez que filtra -gradúa- las visuales a buena parte del territorio. Una vez traspasado el ingreso propiamente dicho y desde el estar, se ofrecen enmarcadas las vistas del paisaje. Este mismo espacio actúa como núcleo de la vivienda y articula los tres sectores principales de la casa: los dormitorios, la terraza, y el área destinada a los invitados, a la que se accede por una pasarela. Así, los aspectos funcionales-distributivos y los aspectos formales exteriores quedan hábilmente coordinados.



Casa Ugalde. Plantas
imagen: arquitecturayempresa.com

Por último, es necesario destacar que el lenguaje arquitectónico de muros blancos y los juegos de textura como única variable expresiva enfatizan el carácter mediterráneo de la vivienda.

El año 2003 la Generalitat de Catalunya declaró a la Casa Ugalde como Bien Cultural de Interés Nacional.

En cuanto al Edificio Girasol, construido en 1966, y aun en las necesarias diferencias respecto de la Casa Ugalde, persiste en ella esa búsqueda por controlar las escalas de referencia.

Este edificio, o mejor, este conjunto edilicio de siete pisos, se encuentra ubicado en un lote en esquina, previamente ocupado por el palacete de Francisco Silvela, construido en 1898 y al momento del proyecto de Coderch demolido, en el tradicional barrio de Salamanca, Madrid. El proyecto combina usos residenciales y comerciales. Se trata, en realidad, de cinco torres que, con el objetivo proveer de una mejor iluminación a los espacios interiores, y respetar la privacidad de las vistas, se organizan en una estructura tipo “peine” que se dispone según la diagonal a la calle Lagasca y la trama urbana.

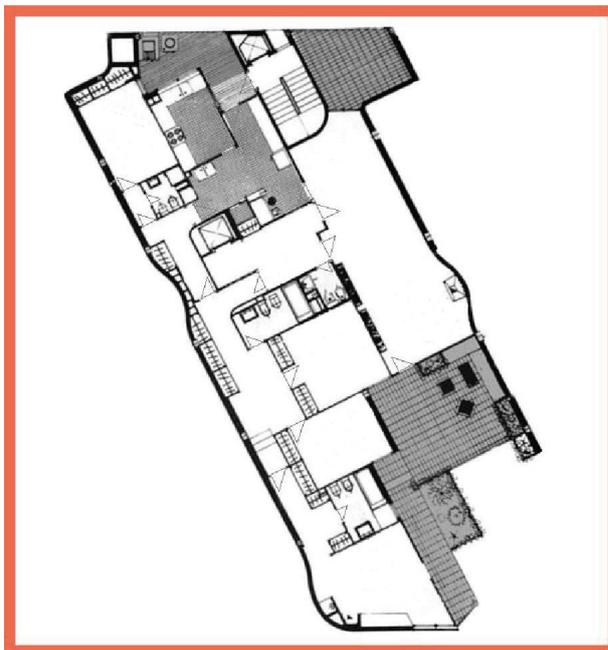
El edificio presenta un esquema tripartito. La zona inferior -lo que en la tradición académica se llamaría la base o basamento- conforma un espacio de doble altura que contiene los accesos a los ascensores y escaleras, y a los locales comerciales. Lo que se entendería como el “desarrollo” se despliega a lo largo de cinco niveles que vuelan parcialmente sobre la vereda y se expresan en la alternancia del juego de llenos y vacíos, esto es, muros y terrazas. El “remate” o “coronamiento” lo constituyen, en realidad, las terrazas producto del retiro de la edificación en los pisos superiores.

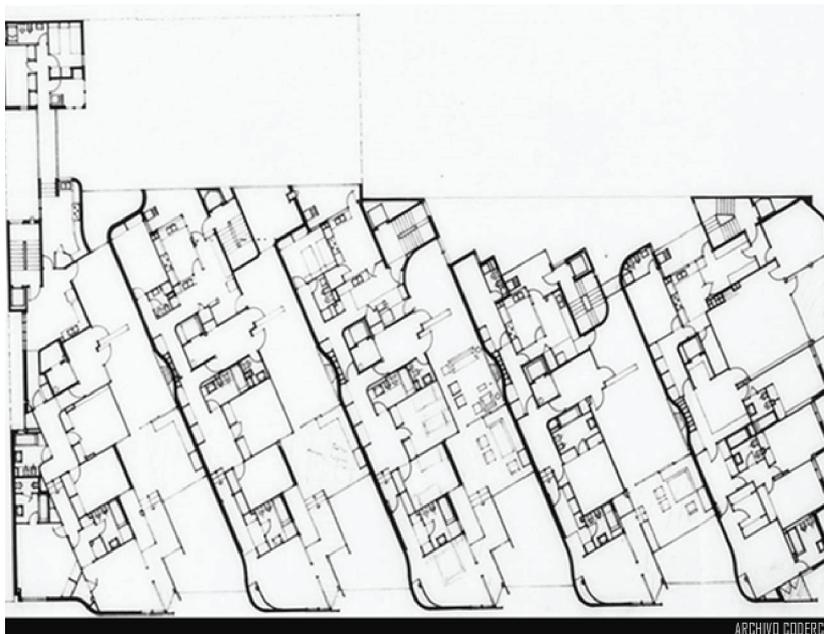
En cuanto a las unidades de vivienda, en cada torre y por cada planta se desarrolla una y todas presentan diferencias aun cuando comparten una base tipológica. El juego de tipo y variación, y la idea de

entender toda la producción arquitectónica de un arquitecto como el desarrollo de un número limitado de esquemas tipológicos, por otro lado, no es nuevo: estrategia habitual en la arquitectura de Coderch de las décadas de 1950 y 1960, es también compartida por distintos arquitectos a lo largo de la historia, desde Brunelleschi y Palladio hasta Aldo Rossi.



Edificio Girasol. El edificio da cuenta de su “modernidad” sin alterar el skyline urbano. A su vez, el estudio de orientaciones y visuales fue determinante en el desarrollo del proyecto.
Imágenes: www.wpdlp.com; seleccionarte.blogspot.com; www.mimoa.eu





Edificio Girasol. Organizado a partir de una estructura de peine, permite mantener la privacidad de cada una de las unidades.
Imagen: Plano archivo coderch. En: joseantoniocoderch.org

Las unidades están organizadas a partir de dos zonas paralelas: una -estrecha y a lo largo de un muro que singulariza la obra- corresponde a las habitaciones más pequeñas; la otra -más amplia- contiene los espacios con expansiones a terrazas. En su organización destaca la preocupación por diferenciar los espacios privados de los públicos, y los principales de los de servicio.



Imágenes: www.pinterest.com

La estructura abierta de los dos pisos inferiores, el ritmo alterno y el uso de un revestimiento cerámico que delata su condición no estructural (la sinceridad devenida en principio ético-estético), y envuelve el edificio adoptando formas ondulantes entre celosías de madera, son gestos expresivos que definen el carácter del conjunto.

Pero es el muro que separa a cada una de las viviendas el elemento que se convierte en rasgo distintivo de la obra: no solo impacta en cada uno de los ambientes de la vivienda, tanto interiores como exteriores, también adopta una forma sinuosa al llegar al borde urbano que reubica a la orientación como variable protagónica.

Cabe agregar que este es uno de los pocas obras que Coderch realizó en la capital española.

4. Resonancias de la obra de Coderch en territorio argentino

Muchas de aquellas cuestiones sostenidas por Coderch tendrán una nueva acogida, dentro y fuera de España, hacia la década de 1990. La búsqueda por espacios “limpios”, funcionales, racionalmente contruidos, en los que la economía de recursos (económicos, técnicos, materiales) y la síntesis expresiva y la sencillez (que no es lo mismo que simpleza) funcionen como argumento proyectual será, hacia fines de siglo XX, un nuevo norte arquitectónico. Y en esos términos, es posible relacionar la arquitectura de Coderch con la del argentino José Ignacio -Togo- Díaz (1927/2009).

Togo Díaz egresó de la Universidad Nacional de Córdoba en 1959 -esto es, cuando la construcción del edificio Girasol estaba por concluirse-, luego de doce años en los que combinó estudio con trabajo. Los números de los proyectos realizados por Díaz sorprenden: cerca de 170 edificios y 400 viviendas unifamiliares. Locales comerciales, fábricas, clínicas, bancos e instalaciones educativas, realizados en Córdoba o en el resto del país, completan su vasta producción. Así, al momento de su graduación, ya había realizado algunas obras en las cuales se perfilaban al menos tres de las grandes obsesiones arquitectónicas que lo acompañarían durante su muy extensa profesión: la obligada relación entre objeto y contexto, el control geométrico de la forma, y la expresión de la materia -mayoritariamente el ladrillo- como argumento lingüístico. Precisamente, el uso recurrente del ladrillo a la vista, material que, si bien y como él mismo explicaba, ya tenía una larga tradición en la construcción de la vivienda individual en Córdoba, resultaba casi inédito en el imaginario de la vivienda colectiva. Pero la elección del material excedía la dimensión expresiva y asumía, también, connotaciones éticas⁵⁰: en efecto, el ladrillo envejece bien sin mantenimiento, es durable e inalterable, es buen aislante térmico. En síntesis, es un material económico, tanto por su costo original como por sus demandas posteriores. El arquitecto es, como el propio Díaz indicaba, también responsable del futuro del edificio.

El trabajo del arquitecto argentino logró -como el de Coderch- un equilibrio entre la racionalidad moderna y cierto organicismo figurativo, o aun, cierto regionalismo, y en el proceso convirtió al ladrillo en su cómplice expresivo. El ladrillo se adapta a la forma y ésta, a su vez, emerge de las posibilidades reales del material. A su vez, su textura se potencia por la incorporación conceptual de un elemento básico: la luz natural. El impacto que esta produce sobre formas y materia provoca juegos de sombra y penumbra que devienen, ellos también, en una nueva textura.

En los edificios de propiedad horizontal contruidos en la ciudad de Córdoba -que dejaron una fuerte impronta al punto que, hoy, caracterizan su paisaje urbano- demostró que es posible conciliar el provecho inmobiliario con el interés por lo urbano y la calidad arquitectónica. La resolución de los edificios Florida VI y Florida VII, por ejemplo, ambos sobre el Bulevar San Juan, da cuenta de ello: contruidos con un año de diferencia y separados por un lote intermedio, establecen un diálogo que los integra en una estructura formal coherente. El cuidado casi artesanal por repensar una y otra vez las soluciones menores y los detalles es otra de las cuestiones que emparentan a estos dos arquitectos.

Lo cierto, y sin ahondar aquí en la producción de Togo Díaz, es que ambos -Coderch y Díaz- esquivan todo fundamentalismo teórico (“yo desarrollo ideas a través de mis obras”, dirá Díaz⁵¹) y persiguen una arquitectura de carácter “unitario”⁵², resuelta con pocos materiales que, además, están vinculados al contexto (físico y cultural) y a un número acotado de elementos y variables; una arquitectura en la que el sistema constructivo funciona necesariamente como soporte del lenguaje arquitectónico. Ambos valoran la obra de Alvar Aalto y las revisiones al racionalismo que se desarrollan en la posguerra, uno de manera directa a través del Team X, otro a través de las elecciones de referentes: Wright, Tedeschi, el propio Coderch, y en el ámbito latinoamericano, Eladio Dieste y Rogelio Salmona y la arquitectura popular (“generalmente soy más influenciado por la arquitectura popular que por la arquitectura contemporánea”⁵³, también dirá Díaz).

⁵⁰ En una entrevista Togo Díaz afirmaba: “El ladrillo mantiene la temperatura interior como ningún otro material. Es durable, no se altera, no requiere mantenimiento. Estamos hablando de edificios tienen entre 30 y 40 años y no se deterioraron (...) aprendí a trabajar el ladrillo, y lo aprendieron los capataces de las obras junto conmigo. Vinieron las curvas, los volúmenes, los tratamientos de los contrafrentes, y unas buenas resoluciones de medianeras”.

⁵¹ Así lo indican Moisset; Inés y Gueni Ojeda en *Togo Díaz*. Buenos Aires: Agea, 2014. p 19.

⁵² El término es aplicado a la arquitectura que impulsa Coderch por Josep María Montaner en *Después del Movimiento Moderno. Arquitectura de la segunda mitad del Siglo XX*. Barcelona: GG, 1993.

⁵³ Moisset, Inés y Gueni Ojeda. Op. Cit. Pág. 24



Togo Díaz. Edificio Florida VI. Córdoba, Argentina. 1971. Principios racionales y la incorporación del ladrillo distinguen su arquitectura. Imágenes: Pinterest.com y www.lavoz.com



Bibliografía de consulta

- o Flores, Carlos María. "La arquitectura de José Antonio Coderch y Manuel Valls. 1942 - 1960". En: Actas del Congreso Internacional. De Roma a Nueva York: Itinerarios de la nueva arquitectura española 1950 - 1965. Pamplona: T6 Ediciones S. L., 1998.
- o Moisset, Inés y Gueno Ojeda. *Togo Díaz*. Buenos Aires: AGEA, 2014
- o Pérez Escolano, Víctor: La arquitectura española del segundo franquismo y el boletín de la Dirección General de Arquitectura (1946-1957)

Centro Cultural Parque España, una nueva identidad para la ciudad de Rosario

Arq. Sylvia Kornecki
UBA

Introducción

El objetivo de este artículo es mostrar cómo a través de una obra de arquitectura se recupera la identidad costera de un área de la ciudad de Rosario, área que hasta ese momento estaba relegada, impidiendo que la sociedad rosarina hiciese uso de ella.

Me estoy refiriendo al Centro Cultural Parque España, obra del estudio de origen catalán MBM (Martorell, Bohigas y Mackay), emplazada a la vera del río Paraná en la ciudad de Rosario, Provincia de Santa Fe. Esta obra cumple un rol clave en la transformación de la ciudad.

Por otro lado, interesa mostrar también cómo los residentes de la ciudad se apropian del espacio exterior del Centro Cultural conforme a sus necesidades, que muchas veces distan de las propuestas por el proyectista.

Cabe mencionar que el estudio MBM también realizó una intervención en el Parque Sarmiento de la ciudad de Córdoba en el año 1981. Por lo cual MBM, con el protagonismo del arquitecto Oriol Bohigas, ha realizado un aporte significativo en la composición urbana de ambas ciudades.

¿Quién es Oriol Bohigas?

Oriol Bohigas nació en Barcelona en 1925. Se graduó como arquitecto en la Escuela de Arquitectura de esa ciudad en el año 1951. En 1961 obtuvo el título de Técnico Diplomado en Urbanismo y en 1963 el de Doctor Arquitecto. Es profesor en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura en Barcelona, donde en 1971 gana por concurso de oposición y antecedentes la cátedra de Composición. Ha publicado más de diez libros y se ha desempeñado como redactor en varias revistas de arquitectura. Ha dictado cursos en diferentes partes del mundo, también ha recibido numerosos premios por su labor arquitectónica.

La ciudad de Rosario a principios de la década de 1980

En ese tiempo, la ciudad se encontraba en una situación en la que “la arquitectura no parecía actuar como agente de gran protagonismo”⁵⁴ en su conformación, “sino que acompañaba a las presiones socio-económicas, las que se constituyen en el verdadero motor del proceso formativo”⁵⁵. En estas circunstancias, se necesitaba una transformación que revalorizara el borde costero y lo relacionara de alguna forma con la zona céntrica de la ciudad. Por ello o para ello, la colectividad española, a través del Consulado General de España y de la Federación de Entidades Españolas de la provincia de Santa Fe, junto con la Municipalidad de Rosario, impulsarían el diseño y posterior construcción del Complejo Cultural Parque España. El Consulado General de España buscaba a través de la obra fortalecer los “lazos de amistad y fraternidad Hispano-Argentina”⁵⁶ con un aporte económico importante.

Sin ninguna duda, el Complejo Parque España asumiría un rol clave en dicha transformación, logrando que se pusiera en valor el sitio construyendo “verdaderos lugares de encuentro y esparcimiento, enriquecidos por los atractivos ambientales que ofrece la barraca, el verde y el río”⁵⁷.

⁵⁴ Moliné, Aníbal. “Ciudad, arquitectura e imaginación, Arquitectura con identidad”. En: *Guía de Rosario*, Editorial B&R, 1998-2003, p.38

⁵⁵ Moliné, Aníbal: Op. Cit., p.38

⁵⁶ Mesanich, Viviana. “Complejo Cultural Parque España”. En: *Espanoles en la arquitectura rioplatense, siglos XIX y XX*. Buenos Aires: CEDODAI, 2006, p. 84

⁵⁷ Moliné, Aníbal. Op. Cit. p. 39



Centro Cultural Parque España

En diálogo con el entorno.
Foto gentileza Sr. Facundo Fernández

Complejo Cultural Parque España. Implantación y objetivos

Durante el año 1980 el gobierno de facto sanciona la “Ordenanza para la creación del Parque España en el área urbana delimitada por la prolongación eje de la calle España, río Paraná, prolongación eje calle Sarmiento, noroeste de la avenida del Huerto, norte de Salta, este de Mitre, norte de Jujuy, noroeste de avenida Wheelwright hasta la prolongación de la calle España”⁵⁸.

“La implantación de un edificio público en una ciudad plantea demandas y oportunidades en un amplio campo de significaciones, tanto para sus usuarios directos como para la comunidad en su conjunto”⁵⁹. Una multiplicidad de factores inciden en el diseño de una obra de arquitectura y a su vez esta se articula con el contexto urbano y cultural de una ciudad. Por estas razones, ponemos énfasis en la implantación de la obra en estudio. Con la inclusión de este complejo en Rosario se buscó aprovechar la relación entre el río y la ciudad de forma positiva. Enfatizar la identidad ribereña del lugar llevó a que a través de la construcción privada y de las acciones públicas se desarrollara un proceso de reconfiguración del borde costero, para así aprovechar al máximo las visuales hacia el río Paraná, y promover nuevas maneras de uso y deleite público de la ciudad y sus instalaciones. La ciudad se puede releer, entonces, valorizando los atributos naturales y artificiales que ya existían, dando una nueva jerarquía a la geografía de la costa en relación con el paisaje de la ciudad.

El Complejo Cultural domina la ciudad desde su conformación arquitectónica y su implantación, y hace hincapié en sus articulaciones programáticas y simbólicas. A través de su construcción se buscó dar prioridad a la relación “visitante-obra-lugar”⁶⁰, ya que esta obra tiene pluralidad de usos. Se trató del puntapié inicial para generar un acceso público a la costa desde el centro de la ciudad.

El edificio cuenta con un paseo de palmeras en su cubierta, y a nivel de la costa alta conforma un mirador al río y un centro de vida colectivo. La gran escalinata configura un espacio que se usa para una multiplicidad de eventos, allí tienen lugar recitales, pero también se ofrece como un sinnúmero de lugares menores de descanso para el transeúnte que, mate en mano, disfruta del paisaje que regala el río Paraná.

⁵⁸ Mesanich, Viviana. Op. Cit. p. 84

⁵⁹ Moliné, Aníbal. “Escuela y ciudad. Tres casos en Rosario”. En: *Revista A&P*, N° 16, Diciembre 2002, p. 50

⁶⁰ Beltramone, Alejandro. “Parque de España, una obra moderna”. En: *Revista A&P*, N° 33, Diciembre 1998, enero 1999, p. 38



Centro Cultural Parque España
Vista del Centro Cultural desde el Río Paraná.
Foto gentileza Sr. Facundo Fernández

A este uso de carácter público hay que sumarle las funciones privadas que se desarrollan en su interior, en las dependencias del Colegio Español, así como las actividades semipúblicas del Centro de Cultura Hispánica.

Desde su concepción, su diseño, su morfología... se puede hablar, junto con Beltrone, de una obra que tiene fuertes raíces modernas, cuyos recursos “responden al desarrollo de una arquitectura potencializadora de los valores del sitio, prescindiendo de esa excepcionalidad formal tan propia de la nueva arquitectura”⁶¹. Es así que su condición precursora de apertura al río permitió a los residentes de Rosario experimentar una nueva relación con el frente ribereño que hasta ese momento era “degradado y carente de proyectos de recualificación”⁶². Para este fin, se proyectó una cubierta transitable, que funcionara también como escalera urbana y así define un edificio que se apoya sobre la barraca. Se ve claramente una interacción entre obra de arquitectura y lugar que intenta -y logra- “rescatar valores del sitio con la mayor economía de recursos”⁶³.

El anteproyecto

Bohigas, quien en la década de 1980 realizó varias intervenciones urbanísticas en su ciudad natal, “desconfiaba de la planificación territorial tal como la entienden los especialistas, alejada de los proyectos concretos y tangibles”⁶⁴. Por este motivo “antepone a estas planificaciones abstractas y que casi nunca se cumplen, la realización de proyectos urbanísticos específicos como definidores de la configuración de la ciudad”⁶⁵. Se puede decir que el arquitecto catalán fue partidario de realizar sus proyectos de forma activa en el espacio urbano, elevando a dicha obra al punto de ser protagonista.

El anteproyecto constaba de la combinación de “diferentes programas y tipos de apropiación: un colegio privado, un centro cultural, un paseo sobre el muelle, un parque con alusiones conmemorativas a la cultura española y una conexión viaria de circulación rápida”⁶⁶. En la resolución, se propusieron “tres sectores longitudinales paralelos a la costa: los muelles, un paseo-mirador en lo alto de la barraca y un sector ajardinado y arbolado que separa la nueva intervención de la vía circulatoria y la trama urbana”⁶⁷.

⁶¹ Beltrone, Alejandro. Op. Cit. p. 39

⁶² Beltrone, Alejandro. Op. Cit. pág. 39

⁶³ Beltrone, Alejandro.: Op. Cit. pág. 39

⁶⁴ Elquezabal, Eduardo.: “Oriol Bohigas: Un arquitecto español tendrá obra construida en Argentina”, *Revista Ambiente*, N°46, Julio 1985, pág. 65

⁶⁵ Elquezabal, Eduardo. Op. Cit. pág.65

⁶⁶ A.A.V.V. *Guía de Arquitectura Latinoamericana*. Rosario: Agea, 2008, pág. 97

⁶⁷ AA.VV. Op. Cit. pág. 99

También, tres áreas transversales: una de actividades culturales, otra de rescate del ferrocarril y la tercera destinada a la recreación. Cabe señalar que se realizó tan solo la primera, siguiendo las ideas principales del anteproyecto.

Se toma provecho del sector costero y sus abruptas barrancas, proyectando una “gran pieza arquitectónica por delante de estas, a la que los arquitectos habían supuesto homogéneas, de altura regulada en 10 o 12 pisos”⁶⁸, generando “una base visual sólida que soportaría en los años siguientes la transformación de la fachada urbana”⁶⁹. Para contrastar con ese volumen sólido, se plantea un puente que se prolongaría sobre el río con un carácter etéreo, generando una articulación entre la masividad de lo sólido y la liviandad del puente. Dicho puente debería ser “un símbolo del fluir entre ambas culturas (...) Con ese elemento y la Calle de los Cipreses, intentaron atar sutilmente la dirección de la cuadrícula con la nueva pieza urbana”⁷⁰, logrando así una integración del Parque con el centro de la ciudad.

El Centro Cultural, como ya lo hemos mencionado, se abre con su fachada hacia el río. Posee también una segunda fachada que está conformada por dos escalinatas de gran tamaño y columnas dóricas, elementos compositivos de gran escala que “funcionan como punto de referencia para visiones lejanas desde la costa”⁷¹. Una tercera fachada se define “mediante el juego entre los niveles del anfiteatro, el extenso muelle reforzado, la terraza sobre el colegio, el paseo mirador y la hendidura del Patio de los Cipreses”.⁷²

La materialidad de esta obra es enteramente de ladrillo. Se refuncionalizaron antiguos túneles de almacenaje en un pequeño auditorio y una biblioteca. “Se rescató además, la conexión ferroviaria en túnel y en trinchera para desbrozar las direcciones del tránsito automotor en dos niveles diferentes, al refuncionalizar la vía de atravesamiento hundida en la mole de la barraca”⁷³.

Hacia el Sur, según un proyecto posterior de organismos de la Municipalidad, el parque avanzó sobre los viejos muelles y los terrenos que pertenecían a los galpones del puerto, que fueron desmontados y convertidos en playones de uso público. Las etapas del anteproyecto que tenían que desarrollarse hacia el Norte no resultaron eficaces debido a “intervenciones parciales no coordinadas”⁷⁴.

Este proyecto fue el disparador de una serie de obras que se realizaron posteriormente con el objetivo de reurbanizar otros sectores obsoletos. Podemos mencionar aquel del arquitecto Marcelo Villafañe para el sector Unidad IV, que potenciaría la barranca con paseos y terrazas en diferentes niveles, ganador del concurso de ideas en 1997.



Centro Cultural Parque España
Escalinatas y anfiteatro. Relación directa con la costa del río.
Foto gentileza Sr. Facundo Fernández

⁶⁸ AA.VV. Op. Cit. pág.99

⁶⁹ AA.VV. Op. Cit. pág.99

⁷⁰ AA.VV. Op. Cit. pág.99

⁷¹ AA.VV. Op. Cit. pág.99

⁷² AA.VV. Op. Cit. pág.99

⁷³ AA.VV. Op. Cit. pág.101

⁷⁴ AA.VV. Op. Cit. pág.101

Centro Cultural Parque España, hoy

El complejo urbano-arquitectónico Centro Cultural Parque España alberga, hoy en día, una diversidad de usos. El visitante se apropia de los sectores públicos y allí realiza actividades de las más diversas, desde caminatas y aerobismo por el borde costero hasta ejercicios en las escaleras del complejo, es también lugar de reunión de adolescentes con sus guitarras y sus mates, o de otros que utilizan las explanadas como pistas de skate, y también de familias que se juntan a disfrutar del paisaje. Según testimonio de algunos de esos jóvenes que son frecuentes usuarios del parque, este sector de la ciudad es una “la línea divisoria entre el río y la gran selva de cemento”⁷⁵, y agradecen su existencia a la vez que reclaman más sitios como este, donde puedan estar más en contacto con el río y la naturaleza.

Queda así demostrado que el Parque España es un elemento que forma parte de la identidad de Rosario, que su impronta es de tal magnitud que ya no podemos imaginar el borde costero sin él, al punto que se ha transformado en parte del patrimonio arquitectónico y cultural de la ciudad santafesina.

Bibliografía

- AA.VV. *Guía de Arquitectura Latinoamericana*. Buenos Aires: Agea, 2008
- Beltramone, Alejandro. “Parque España, una obra moderna”. En: *Revista A&P*, N° 33. Diciembre 1998
- Elguezabal, Eduardo. “Oriol Bohigas en Rosario”. En: *Revista Summa*, N° 140, Agosto 1979
- Elguezabal, Eduardo. “Oriol Bohigas: Un arquitecto español tendrá obra construida en Argentina”. En: *Revista Ambiente* N° 46. Junio 1985
- Mesanich, Viviana. “Complejo Cultural Parque España”. En: *Espanoles en la Arquitectura rioplatense, siglos XIX y XX*. CEDODAL, 2006
- Moliné, Aníbal. “Escuela y ciudad. Tres casos en Rosario”, En: *Revista A&P*, N° 16, Diciembre 2002
- Moliné, Aníbal. “Ciudad, arquitectura e imaginación” *Arquitectura con identidad*, En: *Guía de Rosario*. Editorial B&R, 1998-2003
- <https://www.youtube.com/watch?v=5qhf3D03XvA>

⁷⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=5qhf3D03XvA>

“Estoy por fin fuera de España” Imágenes arquitectónicas y urbanas de Barcelona en la mirada de Domingo Faustino Sarmiento

Dr. Arq. Fernando Luis Martínez Nespral

GIAH-FAU-UB

Domingo Faustino Sarmiento, nacido en 1811 en San Juan apenas un año después del surgimiento de una Argentina independiente y muerto en 1888, es sin duda uno de los personajes claves de nuestra historia.

Político e intelectual, alcanzó la presidencia de la República entre 1868 y 1874 y fue uno de los principales escritores en lengua española de su tiempo; hasta el día de hoy se lo recuerda como el principal promotor de la educación en estas tierras.

Entre 1845 y 1847 emprendió un viaje por Europa, África y América justamente para interiorizarse acerca de las novedades en el campo educativo. La relación de su viaje se publicaría por vez primera en 1849 y 1851 en Santiago de Chile donde vivió exiliado durante el gobierno de Rosas y, luego de Caseros, en Buenos Aires en 1854.

La descripción de los lugares visitados comienza por Montevideo y Río de Janeiro en Sudamérica, para luego ingresar a Europa por Francia desde donde se dirige a España, luego de allí al África, más tarde Italia, Suiza y Alemania para concluir su viaje en los Estados Unidos de Norteamérica.

En lo que refiere a su trayecto por España, el autor hace una extensa relación de su estancia en Madrid y luego otras más breves de: La Mancha, Córdoba y Barcelona, desde donde se embarca hacia costas africanas.

Sarmiento, como la mayoría de los autores europeos de su tiempo (que constituían sus principales lecturas), tiene una visión muy negativa de España a la que juzga como causante de la barbarie americana que su obra quiso combatir, en este sentido ya desde el inicio afirma: “He venido a España con el santo propósito de levantarla el proceso verbal, para fundar una acusación, que, como fiscal reconocido ya, tengo de hacerla ante el tribunal de la opinión en América...”⁷⁶

Lo cual pone de manifiesto que su relato de viajes, como sucede siempre en el género, está esencialmente construido para el lector americano ante quien exhibe las miserias de España como el pasado que debe ser dejado atrás y las grandezas de Occidente como el futuro que nos espera adelante.

Básicamente, España es un lugar donde el tiempo no ha transcurrido, y por lo tanto la consecuencia visible es que la modernidad no ha llegado: “...desde la inquisición y Felipe II hasta la España de hoy que es la misma de entonces!”⁷⁷

Por lo tanto, para el occidental civilizado, el viaje de España es un viaje en el tiempo, un viaje al pasado que lo pone en presencia de “un país encantado” o “extra-mundano”, un lugar que solo puede ser visto positivamente desde la perspectiva romántica o exotista, como una “curiosidad” pero carente de real interés y utilidad.

Pero particularmente para el viajero americano, de las naciones recientemente independizadas de la metrópoli que miran a Inglaterra y Francia como referentes del progreso, el viaje de España tiene un carácter aleccionador, muestra las causas atávicas del atraso de nuestro continente de las que se debe forjar también una independencia cultural, más allá de la política que ya se había logrado.

España, entonces y como símbolo del atraso, es comparable a las otras regiones a las cuales se le asigna también la carencia de las bondades de la modernidad: “...trae en efecto la fantasía de la idea de

⁷⁶ Sarmiento, D. F.: “Viajes...”, FCE, Buenos Aires, 1993, pág. 128.

⁷⁷ Sarmiento, D. F.: “Viajes...”, FCE, Buenos Aires, 1993, pág. 129.

África o de las planicies asiáticas.”⁷⁸ Lo cual pone de manifiesto que la comparación está gestada por su similitud en términos de progreso (o mejor dicho de su ausencia) más que en base a una descripción de las características geográficas de cada una de ellas que son notoriamente disímiles.

Y estas geografías, ya relegadas por la ausencia de la modernidad y por lo tanto de lo racional, solo son valorables por lo pintoresco y el “color local”.

Otra de las lacras de España, por otra parte de muy particular vigencia para un argentino del siglo XIX en el marco de la organización nacional es la carencia de una unidad, así lo expresa Sarmiento quien lo explica a través de la comparación con los diferentes vestidos típicos:

“Esta diversidad de trajes, muy pintoresca sin duda, revela sin embargo una de las llagas más profundas de España, la falta de fusión en el estado. Las provincias españolas son pequeñas naciones diferentes y no partes integrantes de un solo estado.”⁷⁹

Una vez más salta a la vista como el tema español descrito tiene un especial objetivo frente al lector argentino del período caudillista y una particular resonancia en la lucha de Sarmiento con estos liderazgos locales no asimilados a un poder central. Y es justamente este contraste regional a partir del cual se pueden construir sus visiones sobre Barcelona, muy diferentes a lo que describe del resto de España.

“Estoy por fin fuera de España...”⁸⁰ es la primera afirmación que hace Sarmiento para comenzar su descripción de Barcelona y ya con esto nos deja entender que todo lo que ha descrito para España no es válido para Cataluña en general y para Barcelona en particular. Cuando llega la hora de describir la ciudad, deja en claro que su aspecto es “enteramente europeo”.



Barcelona en 1850, Grabado de Alfred Guesdon

Pueden observarse las fábricas, chimeneas, el humo y la febril actividad portuaria descrita por Sarmiento sólo tres años antes, en 1847

Yendo a los detalles esta europeidad reside en particular en sus similitudes con Francia: “...su rambla se asemeja a un boulevard, sur marinos inundan las calles como en el Havre o Burdeos”⁸¹

⁷⁸ Sarmiento, D. F.: “Viajes...”, FCE, Buenos Aires, 1993, pág. 131

⁷⁹ Sarmiento, D. F.: “Viajes...”, FCE, Buenos Aires, 1993, pág. 138.

⁸⁰ Sarmiento, D. F.: “Viajes...”, FCE, Buenos Aires, 1993, pág. 166.

⁸¹ Sarmiento, D. F.: “Viajes...”, FCE, Buenos Aires, 1993, pág. 167.

O con la industrialización europea en general: "...el humo de las fábricas da al cielo aquel tinte especial que nos hace sentir que el hombre máquina está debajo. La población es activa, industrial por instinto y fabricante por conveniencia."⁸²

Para definir a continuación una nómina de los indicadores de dicha modernidad que podría perfectamente surgir de las descripciones de la revolución industrial en Inglaterra: "Aquí hay ómnibus, gas, vapor, seguros, tejidos, imprenta, humo y ruido; hay pues un pueblo europeo."⁸³

El valor pues de Barcelona reside en representar lo opuesto de España, y por lo tanto una imagen del futuro que los americanos debíamos anhelar.

Destaca luego como uno de los signos del progreso que reside en Barcelona a la construcción de un moderno teatro que pronto se inauguraría, se refiere sin duda al Liceo, cuya obra comenzó en 1845 y concluyera en abril de 1847, pocos meses después de la estada de Sarmiento en Cataluña: "Están edificando un teatro, que pretende ser el más bello y moderno de Europa, y del mundo por tanto..."⁸⁴

Y del mismo modo hace hincapié en la "Escuela de Artes", que funcionaba desde fines del siglo XVIII en la Lonja del mar de Barcelona y en la cual se formaron muchos de los artistas que adquirirían notoriedad posteriormente.

"...su escuela de artes es acaso uno de los establecimientos más ricamente dotados, más completo en sus ramos de enseñanza gratuita y más cuidado y asistido."⁸⁵ Señalando especialmente su carácter gratuito y su calidad educativa, temas que serían el eje de su propuesta para Argentina.

Cabe destacar el papel de "frontera cultural" entre Hispanoamérica y el "Occidente civilizado" que Sarmiento le asigna a Barcelona, destaca que fue allí donde Próspero Mérimée (autor en 1845 de la famosa obra "Carmen" que luego Bizet llevaría a la ópera) se hizo con una copia de su "Facundo" cuando ocasionalmente había pasado por la ciudad y descubriendo el libro de aquel ignoto autor sudamericano se interesó en la obra.

También fue allí donde Ferdinand de Lesseps (quien luego se haría célebre por la construcción del canal de Suez), por entonces Cónsul Francés en Barcelona (1842-48) pudo tomar contacto con Sarmiento y su obra a través de una reseña de su libro aparecida en la Revista de Ambos Mundos.

Podemos concluir señalando que Cataluña y Barcelona son entendidas por Sarmiento como un punto medio equidistante e independiente de la moderna Francia y la obsoleta España: "La fábrica tiene una puerta que da hacia España y otra hacia la frontera de Francia o el mar..."⁸⁶

En ello reside el valor fundamental de las observaciones sobre Barcelona, ese carácter "intermedio" la pone en contacto directo con Argentina pues muestra a las ciudades americanas, que Sarmiento ve en un atraso propio de la infeliz combinación de rasgos españoles del período colonial con otros nativos, tal como podrían convertirse en un futuro próximo si al igual que Cataluña le dieran la espalda a España para mirar al progreso que imaginaba en Francia.

Sabemos de la enorme influencia que tuvo el ideario de Sarmiento y su generación en la formación de la Nación Argentina hacia la segunda mitad del siglo XIX, y en muy buena medida el carácter que irá tomando Buenos Aires a partir de las intervenciones urbanísticas y arquitectónicas desde tiempos de Sarmiento y hasta las primeras décadas del siglo XX la van a aproximar mucho a la imagen ideal que el autor vislumbra en Barcelona.

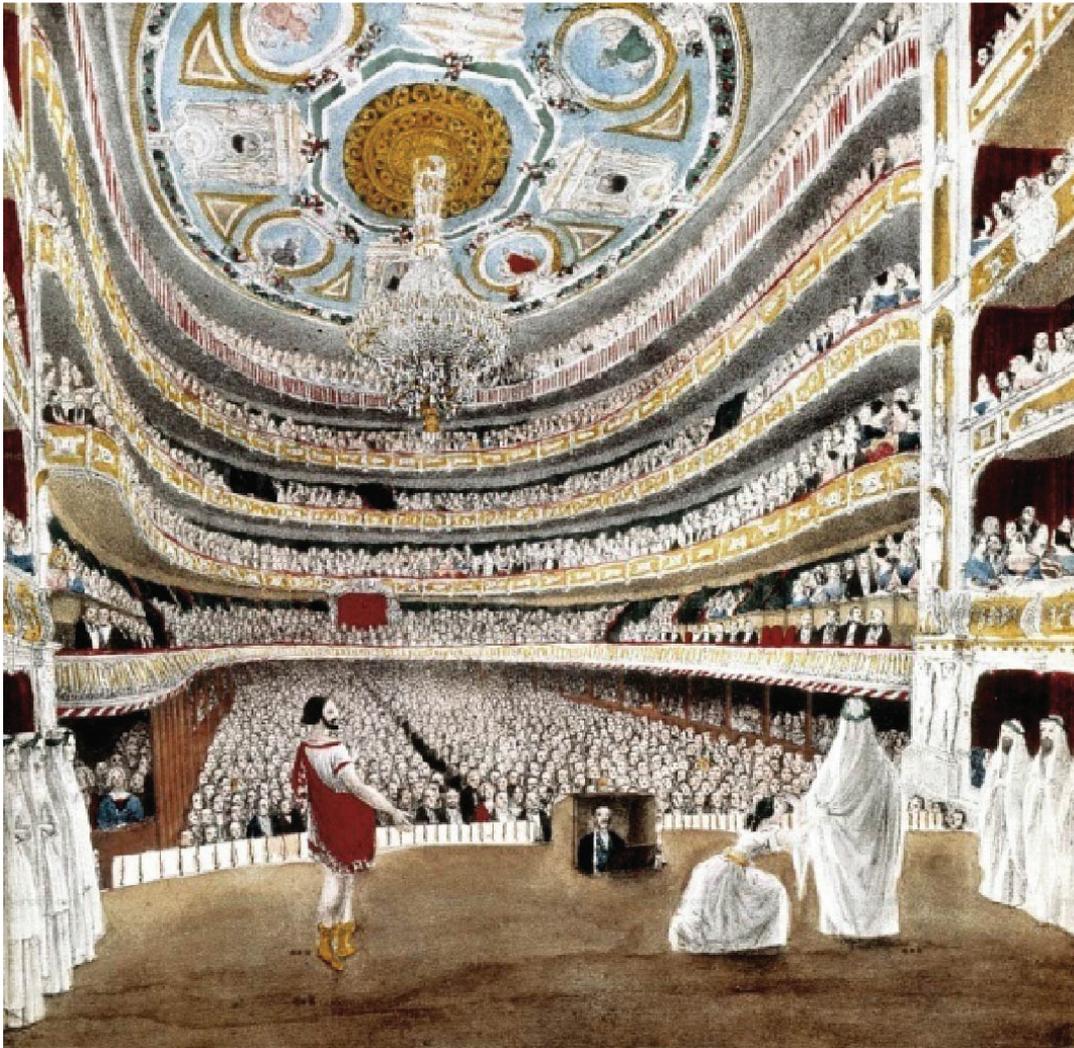
⁸² Sarmiento, D. F.: "Viajes...", FCE, Buenos Aires, 1993, pág. 167.

⁸³ Sarmiento, D. F.: "Viajes...", FCE, Buenos Aires, 1993, pág. 167.

⁸⁴ Sarmiento, D. F.: "Viajes...", FCE, Buenos Aires, 1993, pág. 167.

⁸⁵ Sarmiento, D. F.: "Viajes...", FCE, Buenos Aires, 1993, pág. 167.

⁸⁶ Sarmiento, D. F.: "Viajes...", FCE, Buenos Aires, 1993, pág. 167.



Teatro del Liceo, Barcelona. Presumiblemente en 1847

De esta manera, nuestra Avenida de Mayo, surgida durante la intendencia de Torcuato de Alvear, en 1884, mucho tiene que ver con los Bulevares parisinos, la Gran Vía madrileña, pero también con la Rambla barcelonesa en tanto un “surco” que marca la modernidad abriéndose paso frete la ciudad pre-moderna caracterizado por la presencia de edificios de varios pisos con fachadas ornamentadas según la influencia europea y de su tiempo.

Del mismo modo, el pujante carácter del comercio y una incipiente industria, que poblarían a Buenos Aires de humo y chimeneas como las que nuestro viajero admiró en Barcelona y la febril actividad del puerto que recibió a millones de inmigrantes también se asemejaron a fines del XIX a lo que Sarmiento fijó como modelo desde Cataluña cincuenta años antes.

De alguna manera la Barcelona que admiró un joven Sarmiento en 1847 conforma una de las imágenes generadoras de la nueva capital que su generación pudo concretar desde el gobierno casi cuarenta años más tarde, y muchos de los rasgos de aquella Buenos Aires perduran aún hasta el presente construyendo uno de los tantos puentes que conectan a Argentina y Cataluña.

Escultor catalán y profesor argentino. Torquat Tasso (1855-1935) como Catedrático de Modelado en Arquitectura en la Universidad de Buenos Aires⁸⁷

Dra. Cristina Rodríguez Samaniego

Departamento de Historia del Arte. Universidad de Barcelona

Torquat Tasso accedió a la Cátedra de Modelado de la Escuela de Arquitectura de Buenos Aires en 1901, y se jubiló en 1934, pocos meses antes de morir. Muy probablemente, en su contratación tuvo algo que ver, si no mucho, el arquitecto de origen noruego Alejandro Christophersen (1866-1946), a quien Torquat había conocido poco después de su llegada a la Argentina cuando ambos tenían un taller en el Bon Marché, y con quien mantuvo amistad durante el resto de su vida. Christophersen, como es sabido, fue uno de los responsables, junto a Huergo, del primer plan de estudios de la Escuela de Arquitectura autónoma, a la que se confirió una orientación artística, en contraposición a la formación eminentemente técnica y científica de los estudios de Ingeniería, a los que Arquitectura había estado supeditada anteriormente. Para ello, en 1901, se contrató a un grupo de profesores nuevos, entre los que se contaba a Tasso en la cátedra de Modelado, Ernesto de la Cárcova en Dibujo de figuras, y finalmente a Carmignani, quien dictaba Ornato⁸⁸.

Tasso accedió a la Cátedra de Modelado apenas tres años después de su llegada a Buenos Aires procedente de Barcelona, a bordo del transatlántico Orione, el 20 de diciembre de 1898⁸⁹. Por aquel entonces, contaba 41 años. Pese a haber indicado en alguna ocasión que su traslado a Buenos Aires estuvo motivado por razones de salud⁹⁰, lo más probable es que el escultor buscara nuevas oportunidades profesionales⁹¹, lejos del panorama artístico catalán, en el que los encargos oficiales eran copados por los hermanos Vallmitjana, Agustí Querol o Josep Llimona. Algunas fuentes apuntan que Tasso ya habría hecho un viaje con anterioridad a América, desembarcando en Uruguay en 1880, un viaje que desgraciadamente no hemos podido documentar. El propio escultor explicó que, en esa ocasión, había llegado a Montevideo invitado para realizar un proyecto que finalmente no tomó forma⁹².

Torquat Tasso i Nadal había nacido en la Barceloneta en noviembre de 1855. El padre de Torquat, Bartolomeu, era carpintero, lo que probablemente propiciara que el joven se inscribiera en la Escuela de Bellas Artes entonces dependiente de la Academia Provincial. La primera asignatura que cursó allí fue Dibujo de Aplicación, en el marco de los denominados Estudios Menores, es decir, los destinados a los artesanos y obreros del arte. Posteriormente, se matriculó en los Estudios Superiores, destinados a formar a artistas, en el sentido más convencional del término. Allí, entre 1871 y 1875, cursó Escultura coincidiendo con la breve etapa como docente de Joan Roig i Solé (1835 –1918) en la casa⁹³. Parece que, al mismo tiempo, frecuentó el taller de Rossend Nobas (1838-1891)⁹⁴. Tanto Roig como Nobas se

⁸⁷ Este artículo es el resultado de un proyecto de investigación desarrollado por Cristina Rodríguez Samaniego y financiado por AGAUR (2012 BE 00147), en Argentina y Chile, en julio y agosto de 2013; acogida por el Dr. Mario Sabugo, Director del Instituto de Arte Americano (FADU-UBA) de Buenos Aires. Aquí, se recupera y se amplía con nuevos datos la explicación en torno a la faceta docente de Tasso, tal como se ésta se expuso en un seminario realizado en el IAA el 13/08/2013, y que puede visualizarse en línea: https://www.youtube.com/watch?v=D_mKM1Sbe4c

Este texto ha recibido el apoyo del grupo de investigación GRACMON (Universidad de Barcelona), inscribiéndose en su línea de investigación financiada "Mapa de los oficios de la escultura, 1775-1936. Profesión, mercado e instituciones: de Barcelona a Iberoamérica" (HAR2013-43715-P). No habría sido posible sin la inestimable ayuda del Dr. Sabugo y de su equipo.

⁸⁸ Gutiérrez, Ramón. *Sociedad Central de Arquitectos. 100 años de compromiso con el país 1886-1986*, Buenos Aires: Sociedad Central de Arquitectos, 1993, p.307

⁸⁹ Centro de Estudios Migratorios Latinoamericanos. CEMLA. En línea: <http://www.cemla.com/busqueda.php#> [última consulta: 14/07/2013] En la ficha de su registro, se inscribió como agricultor, tal y como hicieron otros escultores catalanes emigrados, lo que nos lleva a suponer que les reportaría algún tipo de beneficio.

⁹⁰ "La ancianidad venerable de una vida consagrada al arte". *Revista de Arquitectura* (Buenos Aires), 11/1934, n°167, p.461

⁹¹ Como tantísimos otros españoles de la época. La inmigración de españoles se vio facilitada por la legislación española del momento y, sobre todo, por la ley argentina de Inmigración y Colonización de 1870. Giordano, Mariana, "Miradas a la inmigración española en el Centenario". En: Gutiérrez, Ramón (coord.), *El reencuentro entre España y Argentina en 1910. Camino al Bicentenario*. Buenos Aires: CEDODAL, Embajada de España en la Argentina, Junta de Andalucía, p.24

⁹² Namuncurá, "El maestro escultor Torcuato Taso". En: *Plus Ultra* (Buenos Aires) año XI, n° 128, 31/12/1926, s/p

⁹³ Mns. 256.8.2 y expediente G.1, Archivo de la Reial Acadèmia Provincial de Belles Arts de Sant Jordi, Barcelona. Para más información sobre la docencia de la Escultura en la Escuela de Bellas Artes de esa época, véase Cristina Rodríguez Samaniego, "La educación artística en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona durante el siglo XIX. El caso de la escultura", *Arte, Individuo y Sociedad*, 2013, 25(3), 494-507. En línea: http://www.arteeindividuosociedad.es/articles/N25.3/Cristina_Rodriguez.pdf [última consulta: 14/11/2015]

⁹⁴ Ràfols, Josep Maria. "Torquat Tasso i Nadal", *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona* (Barcelona), n° 45, Barcelona, 02/1935, p.157

movían dentro de la esfera del arte oficial de la Catalunya de su tiempo, con propuestas cercanas al academicismo y soluciones formales de conveniencia entre el Romanticismo idealista, el Realismo y el anecdotismo. En 1879 ganó el Premio de Roma que le permitió vivir en la capital italiana y tomar clases en la Academia de España, gracias a una estatua de Narciso que le valió una Pensión de Mérito⁹⁵. Son conocidos sus trabajos en la decoración escultórica para la Exposición Universal de Barcelona de 1888, entre los que resultan especialmente interesantes su estatua del pintor Antoni Viladomat y el friso del lateral del Arco de Triunfo, con una alegoría de las Artes y las Ciencias. En Badalona, localidad cercana a Barcelona, levantó los que serían los dos primeros monumentos que hizo a personajes contemporáneos destacados, una línea de trabajo que cultivaría especialmente en la Argentina. Pese a que en este artículo no nos ocupamos específicamente de la producción escultórica del catalán en su país de acogida, vale la pena incidir en que esta compone un corpus abundante y distribuido por toda la geografía, en el que es posible leer una evolución en términos estilísticos y conceptuales. Hemos realizado un mapeo parcial de sus trabajos de escultura en territorio argentino, que puede consultarse en línea⁹⁶.

Es probable que Tasso se dedicase a la docencia oficial antes de su llegada a la Argentina, en 1898. El escultor, en un documento de 1908, afirmaba que había sido ayudante en la asignatura de Anatomía artística, en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona⁹⁷, aunque su nombre no aparece en la documentación económica de la entidad. También es de suponer que tuviera ya en Cataluña discípulos que le asistieran en su taller, entre los que tenemos que destacar al célebre Manuel Hugué (1872-1945), más conocido como "Manolo". Asimismo, los tuvo en su taller bonaerense. Adrián Merlino destacaba a Hernán Cullen Ayerza (1879-1936), Alberto Lagos (1885-1960), Gonzalo Leguizamón Pondal (1890-1944), Juan Carlos Oliva Navarro (1888-1951) y Antonio Sibellino (1891-1960)⁹⁸. También sabemos que Tasso fue maestro de Rogelio Fernández Roberts, al menos durante cuatro años⁹⁹.

El peso específico de lo artístico en general y del Dibujo en particular fue muy importante en la Escuela de Arquitectura dependiente de la Facultad de Ciencias Exactas y Naturales, y tuvo mucha permanencia temporal: desde 1901¹⁰⁰ hasta la reforma de la década de 1940. Contribuyeron a ello varios factores. En primer lugar, la implantación de los talleres, que se pusieron en funcionamiento tras la reforma de 1914-1915. Asimismo, la prueba de paso entre Primero y Segundo curso, en la que, además de conocimientos técnico-científicos, el alumno debía demostrar poseer artísticos¹⁰¹. Todo ello ayudó a construir la carrera académica de Torquat Tasso, confiriéndole un lugar destacado entre el profesorado, y impulsando a su vez su carrera artística.

Torquat Tasso desempeñó la asignatura de Modelado durante más de treinta años. Esta consistía básicamente en la copia de motivos en yeso y sobre el modelo natural. No hemos podido encontrar el programa de la asignatura, pero entendemos que se trataba de una materia puramente artística, pensada para que los alumnos supieran tanto reproducir formas preexistentes, como generar volúmenes con sus propias manos. Suponemos que debía hallarse en relación con las otras clases artísticas que formaban parte del plan de estudios de 1901. Evidentemente, esta asignatura tenía sentido si se buscaba formar a arquitectos que trabajaran desde la interdisciplinariedad, y desde una visión de la arquitectura vinculada con la tradición, los lenguajes históricos y el ornamento. La unión entre lo arquitectónico y lo escultórico se hacía patente en esta materia, siendo Tasso un docente adecuado para su dictado. En la primera etapa de la Escuela de Arquitectura, Modelado se impartía en el Segundo Año, ocupando cuatro horas semanales. Más tarde, la asignatura se dividió en dos unidades, que se daban en el Segundo y Tercer año, para pasar, en 1929, a corresponder únicamente al Tercer año de estudios¹⁰². Resulta evidente el

⁹⁵ Azcúe, Leticia. *El museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: la escultura y la Academia*, Tesis doctoral leída en la Universidad Complutense de Madrid, 2002, p.227

⁹⁶ Véase el documento virtual "Mapa de la escultura de Torquat Tasso en Argentina". <http://timemapper.okfnlabs.org/gracmonub/torcuato-tasso#1>. [última consulta: 14/11/2015]

⁹⁷ Comunicación dirigida por Torquat Tasso al Pro-Secretario General de la Universidad Nacional de Buenos Aires. 22/08/1908. Archivo Histórico de la Universidad de Buenos Aires. Querría agradecer a la Sra. María Clementina González de Biase su valiosa ayuda prestada en el Archivo.

⁹⁸ Merlino, Adrián. *Diccionario de artistas plásticos de la Argentina*. Buenos Aires: [], 1954, pp.358-359

⁹⁹ "Un nieto del cacique Namuncurá. El escultor Rogelio Fernández Roberts". En: *Caras y caretas* (Buenos Aires), n°660, 25/05/1911, p. 106.

¹⁰⁰ Chanourdie, Edouard. "La Escuela de Arquitectura". En: *Revista Técnica* (Buenos Aires), n° 124, s.f., p. 405.

¹⁰¹ Le Monnier, E. "Proyecto de Escuela-Taller y sus derivados". En: *Arquitectura* (Buenos Aires), n° 97, 03-04/1915, p. 14.

¹⁰² Información obtenida en el Archivo Histórico de la Universidad de Buenos Aires, y en *Sociedad Central de Arquitectos. 100 años de compromiso con el país 1886/1986*. Buenos Aires: SCA, 1993. También querría agradecer al Sr. Maximiliano Martínez la información facilitada sobre la historia de la Escuela i sus planes de estudio. Su ayuda fue inestimable también cara a la identificación y documentación de alguno de los proyectos escultóricos de Tasso.

sesgo clásico que tenía el Dibujo en la Escuela en ese momento, que a veces llegaba a comprometer la originalidad de la arquitectura, como el mismo Christophersen denunció en alguna ocasión¹⁰³. Debemos pensar que la docencia de Tasso en la institución no rebasó los límites de lo propiamente académico, ya que éste no tendió a la transgresión, ni por cronología, ni probablemente tampoco por credo personal.

Resulta interesante el hecho que en 1906, Bartolomé, el hijo de Tasso, accedió también al cuerpo de profesores de la Escuela. Durante los años 1920, fue Jefe de Trabajos Prácticos del taller de Modelado que dirigía su padre, llegando a ser un maestro bastante popular, atendiendo a lo que aseguraba la *Revista de Arquitectura*¹⁰⁴.

Aparte del desempeño de su actividad docente, Torquat Tasso ejerció otros roles en la Escuela, como el de Consejero, que obtuvo en 1925. Su integración en el centro, tanto en lo personal como en lo profesional, se pone de manifiesto en su participación en eventos e iniciativas grupales. Entre otros ejemplos, podemos destacar su colaboración en el homenaje el que se le hizo a Pablo Hary Sr. el mismo 1925. Además, su obra fue coleccionada por distintos profesores de la casa –como el propio Christophersen–. También realizó retratos escultóricos de sus compañeros, entre los que brilla con luz propia la estatua al Ingeniero Luís Augusto Huergo (1837-1913), realizada antes de 1924, cuyo primer emplazamiento fue en el Patio de la antigua Facultad de Ingeniería, y que en la actualidad se halla frente a la Facultad actual, en el Paseo Colón.

Todas las fuentes coinciden en afirmar que Tasso fue un hombre afable y un profesional generoso. Con motivo de su muerte, acaecida en su vivienda de la Av. Gaona el 6 de febrero de 1935, cuando contaba 79 años de edad, aparecieron numerosos artículos en recuerdo de su memoria. De su labor docente, Christophersen escribió: “Él supo transmitir sus entusiasmos de artista y su cultura de hombre a varias generaciones de discípulos que guardan fielmente, como precioso recuerdo, la hermosa herencia que les ha legado”¹⁰⁵. También Víctor J. Garino, en un homenaje institucional a Tasso, a quien evocaba con cariño y respeto, se dirigió a éste como “escultor catalán y profesor argentino”¹⁰⁶. Una denominación hartamente acertada, puesto que en ella se patentiza quien fue Torquat Tasso en lo profesional: por una parte, transfirió patrones escultóricos catalanes a tierras argentinas, contribuyendo con su granito de arena a la renovación del lenguaje escultórico americano; y, por la otra, consagró su labor de docente a la formación de dos generaciones de arquitectos argentinos, quienes estarían llamados a protagonizar la historia de la arquitectura del siglo XX en el país.

La culminación de la carrera de Tasso se produjo a su llegada a la Argentina. Logró prosperar en una ciudad en la que la competencia era numerosa, y en la que probablemente se hubiera quedado relegado al desempeño de encargos de la comunidad catalana o española, de no haber sido por su labor universitaria y sus contactos en el mundo académico, que le confiaron comisiones oficiales y prestigio social. El círculo de amistades de Tasso incluía a varios de los profesores de la Escuela de Arquitectura, pero también a otros personajes del mundo del arte y la cultura del Buenos Aires de principios del siglo pasado, como a Dresco y De Pol¹⁰⁷, Carlés, José de Carabassa, Juan José De Soiza Reilly, Rafael Barreda, y a Fernando Fader –a quien conoció en 1905 y pintó un retrato suyo¹⁰⁸–. De hecho, pensamos que no frecuentó particularmente los círculos catalanes de la ciudad, aunque sí mantuvo amistad con otros emigrantes de Cataluña, como Josep M. Monner Sans.

Tasso ejerció su labor pedagógica en una época de reformas universitarias, en la que lo artístico y lo europeo poseían un valor esencial en la arquitectura argentina. También fue testigo de un proceso de modernización de la escultura en su país de acogida, participando también en él. Su obra no escapó nunca de la figuración, matizando lo académico con una vocación naturalista y, a veces, romántica. Pese a ello, contribuyó al proceso de descrédito del monumento clásico, y fue una de las figuras esenciales a la hora de abordar la génesis del pedestal andino en la Argentina, una solución tipológica considerada genuinamente americana.

¹⁰³ Christophersen, Alejandro. “El Balance de un siglo de Arquitectura”. En: *Revista de Arquitectura* (Buenos Aires), nº 13, 9-10/1917, p. 7.

¹⁰⁴ “Nuestros profesores. Taller de Modelado”. En: *Revista de Arquitectura* (Buenos Aires), nº 57, 9/1925, p.325.

¹⁰⁵ Christophersen, Alejandro. “Recuerdos de Tasso”. En: *Revista de Arquitectura* (Buenos Aires), nº 170, 2/1935, p.81.

¹⁰⁶ “Actos de la Universidad”. *Archivos de la Universidad de Buenos Aires* (Buenos Aires). 04-05/1935. Tomo X, 1-3, pp.1-2. Archivo Histórico de la Universidad de Buenos Aires (AH-2-C-96)

¹⁰⁷ Christophersen, Alejandro. “Recuerdos de Tasso”, Op. Cit.

¹⁰⁸ Véase carta de Torquat Tasso a propósito de Fader, publicada en *El Comercio de Mendoza*, en I. Gutiérrez Zaldívar, Fader. Buenos Aires: Zurbarán, s.d, pp.70-72

Josep Maria Sert: un artista catalán de proyección mundial

Arq. Silvina Saguir
GIAH-UB



Josep Maria Sert nació en Barcelona en 1875, en el seno de una acaudalada familia de industriales textiles. Reconocido como un artista mundano y cosmopolita, fue uno de los pintores más cotizados y controvertidos de su tiempo, un renovador de la pintura mural y un prolífico artista que llegó a pintar más de siete mil metros cuadrados en catedrales, palacios, grandes salones, residencias privadas y edificios públicos, tanto de Europa como de América. Estudió en la Escuela de Artes y Oficios de Barcelona y en diversas escuelas privadas de arte. De formación modernista, desarrolla un estilo pictórico que va más allá de las corrientes estilísticas de su tiempo. En efecto, en su obra podemos apreciar un cierto orientalismo, una clara influencia del barroco y un expresionismo de corte goyesco, sumado a una potente imaginación para la creación de temas sostenido por una narrativa grandilocuente. Así,

“Es un pintor de difícil clasificación, sus obras poseen una impronta barroca y romántica a la vez. Miguel Ángel, Rubens, Tintoretto y Delacroix son los artistas con los que más frecuentemente se le ha comparado, y esto se debe a que en la obra de todos ellos triunfa el sentimiento sobre la razón, la libertad sobre las reglas y una visión heroica, emotiva y apasionada del mundo y del hombre, que tiene mucho en común con la concepción pictórica del artista catalán. El hecho es que sin plegarse a los vanguardismos del París de comienzos de siglo, ni a la servil imitación de los clásicos, Sert forjó un estilo original y perturbador que ha despertado encendidos elogios y críticas despiadadas, pero que le ha hecho ocupar un lugar preeminente dentro de la pintura figurativa de nuestro siglo.”¹⁰⁹

Gran parte de su vida artística se desarrolla en París, donde participa en el Grupo Nabí, relacionándose con sus miembros, también extiende sus lazos con el mundo del arte parisino. Su gran carisma y erudición le abren las puertas de la alta sociedad de la ciudad; y a esto se suma su casamiento con la mítica Misia Godebska, una de las musas de la intelectualidad parisina. Su trato con diferentes personalidades y miembros de la realeza, como la reina Victoria Eugenia, le reportan numerosos encargos.

Tanto las instituciones como los miembros de las altas sociedades francesas, inglesa y española se disputan los lienzos de quien ya comenzaba a ser el muralista de moda en Europa. Al mismo tiempo, se estrena como decorador teatral, realizando los vestuarios y decorados del ballet que dará lugar a una larga serie de intervenciones en este campo.

Desde entonces su carrera fue creciendo y fue escogido para trabajos como la Catedral de San Pedro de Vic en Barcelona, obra que marcó toda su vida. En 1920 sus pinturas cruzan por primera vez el Atlántico para decorar el Palacio Errázuriz de Buenos Aires, y cerca de 1930 decora el palacio Pereda, también en Buenos Aires, y el vestíbulo del Rockefeller Center de Nueva York.

A pesar de que su vida estuvo marcada por la actividad y el éxito, la obra de Sert cayó en el olvido tras su muerte, en 1945.

La obra de Sert en el Palacio Errázuriz

La Argentina tuvo, a principios de siglo XX, un gran de crecimiento económico basado en la actividad agrícola ganadera. Dejó de ser la “Gran Aldea” para transformarse en una urbe cosmopolita de carácter europeizante. En lo arquitectónico, se construyeron una serie de palacetes cuyo modelo fue la arquitectura Ecléctica de París, ciudad que para entonces era referencia de esta elite.

De este período data el Palacio Errázuriz, ubicado en Avenida del Libertador 1902, actual Museo de

¹⁰⁹ Fornells Àngelats, Montserrat. *Los lienzos de José María Sert*. Madrid: Asociación de Amigos del Museo de San Telmo, 1985

Arte Decorativo. Fue diseñado por el arquitecto francés René Sergent, quien dirigió el proyecto sin visitar nunca Argentina, para el diplomático chileno Matías Errázuriz y su esposa, Josefina de Alvear. El aspecto externo del edificio es sobrio e imponente, inspirado en el Neoclasicismo del siglo XVIII, y el interior es ecléctico debido a los diferentes estilos que definen cada uno de los ambientes.



Edificio Errázuriz. Actual Museo de Arte Decorativo

Los salones de la planta principal, destinados a las recepciones, fueron decorados en diversos estilos franceses de los siglos XVII y XVIII, a excepción del Gran Hall inspirado en los grandes salones característicos de la Inglaterra del siglo XVI, en la época de la dinastía Tudor. En los departamentos privados del primer piso es evidente también el gusto por la decoración francesa en los estilos Luis XV, Luis XVI, Directorio e Imperio; la excepción es la sala Art Déco decorada por el artista catalán Josep María Sert. Es el único salón de la casa decorado según una estética del siglo XX¹¹⁰.

Matías Errázuriz hijo conoció a Sert en París, donde frecuentaban reuniones sociales, y también pudo admirar la obra del artista en su singular taller. En 1916 le encargaría la decoración de su boudoir, un pequeño salón que funcionaba como lugar de estar y recibo para sus amistades en Buenos Aires. Presenta un diseño integral del espacio, junto a obras de pintura de su autoría. Las paredes están revestidas en un estuco pardo oscuro que imita los tonos del pórfido usado por los romanos, dándole unidad al conjunto. El cielorraso es azul profundo y opaco, con craquelado brillante, y está atravesado por dos poderosas vigas doradas a la hoja. La iluminación está resuelta con cuatro faroles prismáticos colgantes que proyectan una luz muy cálida. Las puertas dobles y los marcos son lisos y están dorados a la hoja. En cuanto a los picaportes de bronce, están enriquecidos con aplicaciones de jade chino. La chimenea está revestida con pequeños trozos geométricos de espejos. Es una propuesta inédita para la residencia e, incluso, para las convenciones decorativas de la época en nuestro país.

Completan esta ambientación cuatro paneles pintados al óleo, cuyo tema es “La Comedia Humana”, que precisamente parodian la comedia humana de Balzac. Forman esta extraña farándula, arlequines, bailarines y diversos personajes extraños, todo ellos ambientados bajo un cielo nocturno que contrasta con los colores brillantes de las figuras. Tanto en los atuendos como en los estridentes contrastes de tonos azulados y turquesas, malvas y amarillos sulfurosos y rojos llamativos hay una clara influencia de los ballets rusos para quienes el artista estaba trabajando en esa misma época. Los marcos están pintados en oro con la apariencia engañosa de cuadros empotrados en el muro.

¹¹⁰ <http://www.mnad.org/index.php?subP=residencia>



Palacio Errázuriz

El *boudoir*, diseñado por Sert en 1916 (actual Sala Sert en el MAD).

Se destacan los paneles y la chimenea, panel dorado y espejo

Como telón de fondo de cada una de las pinturas se ubican unos biombos orientales de distinto color. Tres de ellos son óleos sobre tela, y sobre la chimenea es un “eglomizer” u óleo sobre espejo.



Palacio Errázuriz La Comedia Humana. Panel sobre espejo; biombo dorado

Representa a un hombre disfrazado de mujer que danza sobre un escabel chino, fascinado ante su imagen múltiple que se desdobra en el biombo de espejos, auténtico en tanto es el soporte del cuadro. El banco de estilo chino donde se apoya la figura hace juego con el mobiliario original, como una gran caja japonesa octogonal decorada en ligero relieve con laca de oro y plata.

En el panel del biombo dorado, la visión es frontal pero varía la posición del biombo; en la mitad izquierda del lienzo se ve un hombre con gran sombrero que en su mano derecha exhibe un papel y sostiene, sobre su pierna izquierda, a una joven con antifaz. Por el flanco derecho un hombre semioculto, agachado y con un pañuelo rojo en su cabeza, toma a la joven por el brazo.



Palacio Errázuriz
La Comedia Humana.
Biombo con laca negra y
biombo con laca roja.

En el panel con biombo de laca negra, la escena está compuesta en forma de pirámide: una joven está sentada sobre un mueble chino y rodea con sus brazos a una figura de porcelana blanca. A la izquierda, un arlequín hace una pirueta y llama la atención del espectador; sobre la derecha, en las sombras y con los rostros ocultos, un grupo de cinco personajes “goyescos” observa a la joven. Y en el panel con biombo de laca roja, el encuadre es frontal: en primer plano, un hombre vestido de rojo con un gesto grandilocuente señala a una joven parada a su derecha y entrega algo con la mano izquierda a otra mujer que se retira en la sombras, casi oculta por el biombo. En el biombo rojo se pueden apreciar unos elementos goyescos y del carnaval veneciano. En la gran obra de Sert, dice María del Mar Arnús, la luz proviene del fondo del soporte, sea este lienzo o tabla. Lograda mediante metales varios -oros amarillos, verdes o blancos; platas, cobres o aluminios, según dice su dorador-, la luz inunda la superficie mural, y luego es velada y ocultada por gradaciones de tonos sepia.

Estas obras Set expresan grotescamente momentos históricos de París, centro mundial de la vida artística, cargados de optimismo y superficialidad; son momentos de euforia por haber salido vivos de la guerra; son años en los que que la sociedad se convierte en espectáculo, en que la ironía y la broma se toman como elemento artístico. Aparece el circo, el *music hall* y el jazz; y se implanta el maquillaje, el baile y la alta costura.

La Comedia humana pertenece al período más brillante del artista y tiene el valor adicional de haberse conservado en su entorno original.

Sert en el Palacio Pereda

Este palacio forma parte de las grandes residencias que marcaron el carácter de la arquitectura argentina de principios de siglo XX, como el Palacio Ortiz Basualdo (actual embajada de Francia), el Palacio Errázuriz (Museo de Arte Decorativo), el Palacio Anchorena (Palacio San Martín), el de Marcelo

de Alvear (embajada de Italia) y el Palacio Harilaos de Olmos (sede de la Nunciatura). “Todos ellos -escribió el arquitecto Osvaldo Salgado- fieles exponentes arquitectónicos de un Eclecticismo que, si bien atado al repertorio historicista, seleccionó libremente los elementos de dicho repertorio sin sujetarse a la unidad estilística”.

Fue encargado por el médico y hacendado Celedonio Tomás Pereda, miembro de una familia de grandes terratenientes, al arquitecto francés Louis Martin, egresado de la Escuela de Bellas Artes de París. Por algunas divergencias con el arquitecto Martin, terminó la casa el arquitecto belga Jules Dormal. Está inspirado en el Eclecticismo, que combina distintos períodos del clasicismo francés de la segunda parte del siglo XVIII, y toma como referente al palacio Jacquemart-André, ubicado en París.

Pereda viajó a París en 1926 con la idea de encontrar al artista que pintara los techos de su residencia. Allí, en una muestra en el Jeu de Paume donde se mostraban los lienzos que correspondían al presbiterio de la catedral de Vic, tuvo contacto con la obra del prestigio pintor catalán. Pereda visitó el taller parisino de Sert y convino en mandarle las maquetas de los distintos ambientes para que, con conocimiento de causa, pudiera proyectar los techos.

Sert intervino recién cuando los interiores ejecutados por la firma Jansen ya estaban concluidos, por lo que se limitó a cubrir los cielorrasos. Cabe señalar que no era el tipo de arquitectura adecuado para los trompe l'oeil sertianos que acostumbra a conformar un espacio escenográfico unitario. Las telas cuidadosamente enrolladas recién llegaron en 1932. No se trataba de pintura al fresco, sino de grandes telas pintadas al óleo en su taller, que serían pegadas posteriormente sobre los muros según sus instrucciones. El trabajo lo realizó el señor Carlos Lagazio por un sistema de marouflage (encolado).

Lo cierto es que en los cinco techos de los salones principales se encuentran telas pintadas por Josep Maria Sert con motivos de inspiración veneciana, oriental, mediterránea e hispánica que recrean escenas mitológicas, ocultistas o populares.

Para una mayor comprensión de su obra en el Palacio Pereda, debemos conocer su método de trabajo: el artista usaba fotografías como recurso para la composición y para facilitar el estudio de la forma, montaba escenarios contruidos con esculturas articuladas, maniqués y modelos vivos. Junto a las maquetas, estos eran elementos indispensables para situar los grandes murales en su contexto, de acuerdo con la arquitectura interior.

“...Sert se vale de la fotografía, además de para agilizar las lentas sesiones de pose, como método de conocimiento de la expresión del cuerpo humano, para estudiar la perspectiva, el ritmo, la acción de la luz, la composición, la distribución de masas. Así, han quedado unas imágenes con unos encuadres sumamente audaces, perspectivas abruptas, gestos y actitudes nada usuales, y una soltura asombrosa en el manejo de los efectos de equilibrio y desequilibrio.”¹¹¹

Los temas que se representan son: “El aseo de Don Quijote”, en el comedor principal, “Diana cazadora”, en el salón dorado, “El agujero celeste” en la sala de música, “Los equilibristas” en el Gran Hall y “La tela de araña” en el comedor diario. En cuanto a la sala redonda, “La reina de Saba”.

“En todas las telas impresiona el efecto de perspectiva, la arquitectura y los decorados ilusionistas, con la utilización de fondos metalizados. Y se pone de manifiesto la maestría de Sert en el campo del Eclecticismo, donde logra inquietantes armonías mezclando tiempo y espacio (meninas del siglo XVII cortejando al Quijote, etc.). Las pinturas de Sert dialogan perfectamente con el ecléctico amañamiento y la sofisticación de los decorados realizados por la casa Jansen para cada uno de los salones. Estas pinturas valiosas, obras en sí mismas, son el complemento inescindible de los interiores de un edificio de gran jerarquía y, probablemente, uno de los mejores y más armónicos conjuntos realizados por Sert para residencias particulares”¹¹².

¹¹¹ Arnús, María del Mar. Josep M. Sert. *El archivo fotográfico del modelo (1921-1945)*. Museo Nacional de Escultura, Valladolid.

¹¹² Fuente: Ramón Gutiérrez, Ignacio Gutiérrez Zaldívar. Buenos Aires - *Obras Monumentales*. Ediciones Zurbarán, 1997



Palacio Errázuriz "El agujero celeste",
cielorraso de la sala de música. 6,60 m. x 8,30 m



Palacio Errázuriz. Sala de música

En "El agujero celeste", presenta un mar de nubarrones que se arremolinan en torno a un hoyo oscuro y desplazado, que contrasta con la blanca nubosidad de las nubes logradas por el uso de láminas metálicas en oro blanco, plata o aluminio; el objetivo es darle más luz a los fondos que luego cubre con gamas de grises y blancos. Todo esto se conjuga en un espectáculo resplandeciente e inquietante.

El techo del comedor privado, con "La Tela de Araña", es mucho más sofisticado. Presenta también un remolino de nubes sobre fondo de metales blancos, que se entrelazan entre las nubes con unos velos de seda roja. Formando círculos concéntricos, al final de los cuales aparece una gran ojo envuelto en vegetación, que nos mira desde arriba produciendo un efecto desconcierto e inquietante.



Palacio Errázuriz
"Diana la cazadora".
6,6 m x 7,8 m
En el salón dorado.

"La Tela de Araña".
5 m x 7 m
En comedor privado



Palacio Errázuriz

“Los equilibristas”. Cielorraso del Gran Hall del primer piso.
Óleo sobre lienzo, fijado al cielorraso. 6 m x 12 m

“Los equilibristas” se encuentra en el gran vestíbulo, presenta un teatro al aire libre, una “Los equilibristas” se encuentra en el gran vestíbulo y presenta un teatro al aire libre, una tienda cuyo escorzo en uno de los lados es más pronunciado. Como marco de fondo, ofrece un cielo cubierto de nubes, donde los equilibristas y acróbatas hacen sus proezas ante los espectadores situados en palcos. La obra tiene una perspectiva tan peculiar que el gran hall parece de una altura eterna, con 78 figuras en violento escorzo volando por el aire o mirando el show. Aparece un mundo de personajes que hacen toda clase de piruetas por los aires, caen o ascienden, estiran o empujan, siempre gesticulantes y en las posturas más inverosímiles, se amontonan y amotinán improvisando una tramoya y un trajín sin parangón en el que el cuerpo humano, masculino sobre todo y a veces cubierto, es la medida y el sentido de todas las cosas.

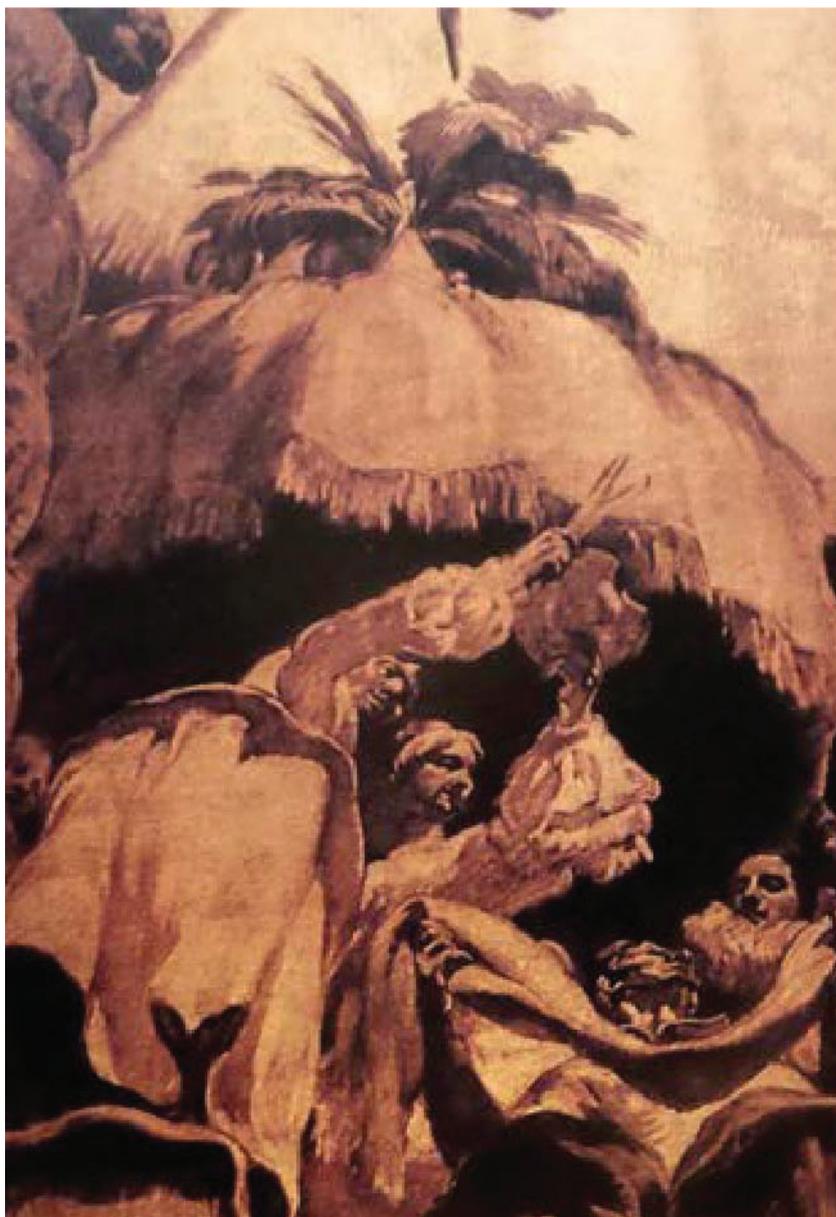
“...El estudio de la luz, el arrastrado de la pintura para producir los efectos del viento en las ramas de los árboles, el contraste ente corporeidad y la eteridad de los equilibristas, el agudo juego de la perspectiva desplazado, contribuyen a catalogar la obra entre las mejores de su autor...”¹¹³

“Sert, que dominó como nadie la estética de lo grandioso, despliega en sus lienzos una sucesión de escenas llenas de movimiento y fantasía, donde todos los elementos se conjugan para crear una escenografía deslumbrante y espectacular. Para acentuar el carácter dinámico de sus composiciones el artista recurre a la acumulación de personajes en actitudes forzadas o escorzos, a las composiciones en diagonal que refuerzan las líneas de tensión del lienzo y a sus grandes conocimientos de perspectiva creando verdaderos efectos de ilusionismo espacial”¹¹⁴.



¹¹³ Manuel García Martín. *Sert en la Argentina y en España*, 1995. Madrid: Gas Natural SDG. Los lienzos de José María Sert. Editado por la Asociación de Amigos del Museo de San Telmo. Madrid 1985.

¹¹⁴ Montserrat Fornells Àngelats. Los lienzos de José María Sert. Editado por la Asociación de Amigos del Museo de San Telmo. Madrid 1985



Palacio Errázuriz
Arriba: Detalles de Los equilibritas
Abajo: Fragmento del "El aseo de Don Quijote".
El tema fue escogido para decorar el techo del gran comedor.
En el Gran Comedor.
5,60 m x 10,20 m

Las pinturas siguen coronando salones hoy impecables. Fueron restauradas en 1989 por Domingo Tellechea, fundador del Centro Argentino de Restauradores y Director del Instituto Técnico de Restauo Brasil, en San Pablo. La restauración fue guiada por un criterio realmente maduro, de limpieza, consolidación y cuidado que no lleven "a nuevo".

Bibliografía

- Anderson, Ibar. *Cultura material doméstica de la burguesía nacional*. Argentina: 1860-1914. La Plata: UNLP, 2010.
- Gutiérrez Ramón; Gutiérrez Zaldívar, Ignacio. *Obras Monumentales*. Ediciones Zurbarán, 1997.
- Guía del Museo de Arte Decorativo. Buenos Aires: Ediciones Guglianone, 1997.
- José María Sert 1874-1945. Madrid: Publicaciones Ministerio de Cultura, 1987.
- García Martín, Manuel. *Sert en la Argentina y en España*. Barcelona: Editado por Gas Natural SDG, 1975.

NOTA: Todas las fotografías fueron tomadas del libro *Sert en la Argentina y en España*, de Manuel García Martín. Barcelona: Editado por Gas Natural SDG. 1975.

