



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

UNIVERSIDAD DE BELGRANO

# Documentos de Trabajo

**Grupo de Investigaciones en Arquitecturas  
Hispánicas FAU/UB  
Proyecto de Investigación 2007-2008 GIAH**

**Arquitectura de inspiración andaluza en los  
espacios para el ocio. Argentina siglo XX.**

N° 225 Director GIAH: Martínez Nespral, Fernando  
**Equipo de Investigación:** Barcina, Florencia; Betti, María  
del Rosario; Kornecki, Sylvia; Moreno, Leda; Rosa, María Laura;  
Schollaert, María Marta; Spinetto, Horacio; Tassano, Mónica.

**Departamento de Investigaciones**  
Agosto 2009

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

Para citar este documento:

Martínez Nespral, Fernando (2009). Arquitectura de inspiración andaluza en los espacios para el ocio. Argentina siglo XX. Documento de Trabajo N° 225, Universidad de Belgrano. Disponible en: [http://www.ub.edu.ar/investigaciones/dt\\_nuevos/225\\_martinez\\_nespral.pdf](http://www.ub.edu.ar/investigaciones/dt_nuevos/225_martinez_nespral.pdf)

## Indice

<b>Introducción</b> .....	3
Dr. Arq. Fernando Martínez Nespral	
<b>Trozos de Andalucía en Buenos Aires: patios y jardines en las viviendas de los estudios Birabén-Lacalle Alonso y Perú-Torres Armengol</b> .....	4
Mg. Arq. Florencia Barcina	
<b>La reinención de lo propio: La casa Larreta</b> .....	17
Arq. Rosario Betti	
<b>Un rincón andaluz en Ingeniero Maschwitz: Country Club Aranjuez</b> .....	24
Arq. Sylvia Kornecki	
<b>De la Sierra Morena a las sierras cordobesas. La arquitectura andaluza como símbolo de lo placentero en la obra de León Dourge</b> .....	32
Dr. Arq. Fernando Martínez Nespral	
<b>El Rincón Familiar Andaluz: una propuesta de la colectividad andaluza en Buenos Aires</b> .....	40
Lic. Leda Moreno	
<b>Paraísos en la tierra. Dos casos de estudio de jardines neo-hispano-musulmanes en Buenos Aires</b> .....	44
Lic. María Laura Rosa	
<b>El azulejo en los patios andaluces del Río de la Plata</b> .....	52
Arq. María Martha Schollaert. Arq. Mónica Tassano.	
<b>El Patio Andaluz de Buenos Aires</b> .....	59
Arq. Horacio J. Spinetto	



## Introducción

Presentamos, hoy, los resultados del segundo trabajo de investigación del G.I.A.H. (Grupo de Investigaciones en Arquitecturas Hispánicas).

En continuidad con la línea temática de nuestro anterior trabajo, dedicado a los “Ecos del modernismo catalán en el Río de la Plata”, en esta ocasión nos propusimos abordar la presencia de otras arquitecturas de origen hispánico en nuestra región y, a partir de la profusión de los espacios de inspiración andaluza con que cuenta nuestra arquitectura y la ausencia de estudios específicos precedentes dedicados al tema, surgió pues la oportunidad de desarrollar un trabajo de investigación al respecto.

Lo andaluz, observado y asimilado por Occidente como reflejo europeo del mundo islámico, ofició en nuestra arquitectura como referente primordial para aquellos edificios destinados al ocio que por su uso se asociaron al estereotipo de Oriente como “tierra de los placeres”.

Así, muchas veces en nuestras ciudades, los patios, clubes y casas de recreo se poblaron de coloridos azulejos y blancos muros que rememoraban la imagen romántica y bucólica de Andalucía. En ellos hemos centrado nuestro tema de estudio.

Definido el marco, hicimos, como en la anterior investigación, una invitación amplia y abierta a todos los interesados en tratar aspectos puntuales y casos específicos de la temática general y, así, pudimos sumar en esta oportunidad las colaboraciones de diversos colegas que se especializan en otras áreas, pero con intereses afines, que han enriquecido la propuesta desde una dimensión interdisciplinaria.

Me refiero a los trabajos de la Lic. Leda Moreno, antropóloga que ha radicado sus estudios en la sede del “Rincón Andaluz”, asociación de los inmigrantes de la colectividad, y el de la Lic. María Laura Rosa, historiadora del arte especializada en historia de los jardines que nos ha brindado un trabajo sobre los jardines neohispanomusulmanes.

Contamos también en este trabajo con colaboraciones ya felizmente habituales en el G.I.A.H., como las de las arquitectas y profesoras de la Universidad de Belgrano Rosario Betti y Florencia Barcina, quienes se han dedicado a la casa museo del escritor Enrique Larreta y a los patios en la obra de los Arquitectos Birabén, Lacalle Alonso, Perú y Torres Armengol, respectivamente.

Del mismo modo, han participado en esta investigación la arquitecta Sylvia Kornecki, quien expone acerca de un barrio suburbano de recreo, y el arquitecto Horacio Spinetto, sobre el Patio Andaluz del Rosedal de Palermo. Ambos, también, asiduos colaboradores del Grupo.

En la presente edición se ha sumado el aporte de las arquitectas María Martha Schollaert y Mónica Tassano, quienes trabajaron en la temática de la azulejería.

Por último, queremos expresar dos importantes agradecimientos, a las arquitectas Hendlin y Perrotti Poggio, cuyas investigaciones previas sobre la obra del arquitecto Dourge brindaron el material gráfico indispensable para nuestro artículo al respecto y a la mencionada arquitecta Betti, que se ha ocupado de la corrección y edición de todos los textos.

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

## Trozos de Andalucía en Buenos Aires: patios y jardines en las viviendas de los estudios Birabén-Lacalle Alonso y Perú-Torres Armengol.

Mg. Arq. Florencia Barcina

El presente trabajo estudia la inspiración española en obras realizadas por los estudios de los arquitectos Eduardo Birabén y Ernesto Lacalle Alonso, por un lado, y de Manuel Torres Armengol y Rafael Perú, por otro. Se centra, especialmente, en la relación entre sus espacios de ocio y la arquitectura andaluza.

### 1. Marco Histórico

Debemos primero esbozar brevemente el surgimiento del lenguaje arquitectónico que permitió las influencias andaluzas en el Río de la Plata, que se dio en llamar de forma general “neocolonial”. En efecto, durante las últimas décadas del siglo XIX y la primera del XX, la arquitectura argentina sufría un proceso de “extranjerización”: modelos de otras partes del mundo se tomaban como referentes y se reproducían aquí. Como una manera de solucionar esto, un grupo de arquitectos encabezados por Martín Noel trabajó sobre la idea de crear una expresión arquitectónica nacional. Se investigó la arquitectura colonial rioplatense, carente sin embargo de un repertorio amplio para reelaborar. Así, se amplió el campo y se estudió la arquitectura de toda América como parte de nuestras raíces. Con estas reelaboraciones surgió una expresión local que se conoce por el nombre de “neocolonial”.

La arquitectura americana contenía lo español, lo precolombino y la combinación de ambos, vertientes que luego dividirían al movimiento neocolonial en su desarrollo, resultando en “neocolonial hispanista” o “neo-hispanismo”, cuando eran reproducidos los modelos españoles o elementos de ellos; “neocolonial indigenista”, cuando se aplicaban expresiones precolombinas a la arquitectura; y “neocolonial colonial” o “neocolonial” a secas, cuando la obra contenía elementos de la arquitectura colonial americana, en algunos casos también mezclados con historicismo español<sup>1</sup>.

### 2. Estudio Birabén - Lacalle Alonso

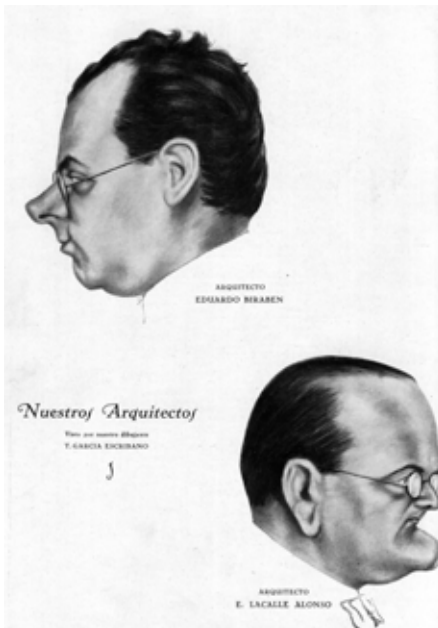
Ernesto Lacalle Alonso (Buenos Aires, 1893-1948) se recibió de arquitecto en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires en 1917. Estuvo muy vinculado a la Revista de Arquitectura, siendo colaborador artístico antes de pasar a ser secretario de redacción en marzo de 1917, ascendiendo a director en enero de 1918 y hasta diciembre de 1919, quedando después otra vez como colaborador artístico bajo la dirección de Alberto Prebisch.

Eduardo Birabén (Buenos Aires, 1895-1954) se recibió de arquitecto en la misma institución en 1918. Durante gran parte de ese año y hasta febrero de 1919 fue redactor de la Revista de Arquitectura bajo la dirección de su futuro socio.

En 1920 ambos arquitectos se asociaron y, al año siguiente, ubicaron su estudio en Av. Corrientes 951 de la ciudad de Buenos Aires, trasladándolo en 1928 a Lavalle 710.

---

1. División dada por Ramón Gutiérrez, citado de: Barcina, Florencia. “El repertorio español como aporte en la búsqueda de una arquitectura nacional: el neo-hispanismo”, en *Espanoles en la Arquitectura Rioplatense. Siglos XIX y XX*. Buenos Aires: CEDODAL, 2006.



Birabén y Lacalle Alonso dibujados por T. García Escribano.

En sus primeros años de actividad profesional, el estudio Birabén-Lacalle Alonso se dedicó al proyecto y construcción de viviendas unifamiliares. Entre 1922 y 1931 construyeron más de una veintena de casas en la ciudad de Buenos Aires y alrededores, sobre todo en el barrio de Belgrano.

Pero a partir de 1930 dejarían de lado los encargos unifamiliares para construir edificios de oficinas y viviendas de gran porte, cambiando también rotundamente su concepción arquitectónica, acercándose a los postulados de la arquitectura moderna. Algunos de sus edificios marcaron hitos de modernidad en la ciudad, como el edificio de oficinas "Uruguay", en Uruguay 440, o la vivienda colectiva de Juramento 1733, ambos de 1936.

A los fines de este trabajo nos interesa sólo la primera de las etapas del estudio: aquella de las viviendas unifamiliares. Si bien se ven algunas diferencias entre ellas, es posible decir que en su gran mayoría presentan una impronta hispana. Esto se debe al momento que estaba pasando la arquitectura nacional -mencionado al principio- y su influencia en los dos jóvenes arquitectos.

En 1915 Ricardo Rojas publicaba un artículo sobre artes decorativas americanas en la Revista de Arquitectura<sup>2</sup>, dando pautas para lograr la "*creación de un arte argentino*", ilustrando con dibujos de Juan Kronfuss sobre portadas, cúpulas, torres y ventanas de edificios coloniales de Córdoba. Al año siguiente, Héctor Greslebin publicaba en la misma revista su artículo "*Arquitectura Colonial Latino-Americana. Un ejemplo de adaptación a los programas modernos*" presentando una vivienda en Buenos Aires "*contrastando con los tipos arquitectónicos franceses que nos son familiares, con las innovaciones 'Art Nouveau', con los temas italianos y con la simplicidad de nuestras viviendas de planta colonial, tenemos que reconocer un tipo que no puede involucrarse en los ya enunciados, un algo original y simple. La feliz inspiración estética de esta fachada responde a la tradición arquitectónica hispanoamericana buscada en sus fuentes iniciales, es decir, en los monumentos del suntuoso Virreinato del Perú...*"<sup>3</sup>. Artículos de esta índole se sucedían en la revista donde Lacalle Alonso colaboraba y donde Birabén sería redactor.

En 1917, Lacalle participó de una excursión de estudios de los alumnos de quinto año de la Escuela de Arquitectura a Córdoba, con el fin de visitar y estudiar las construcciones coloniales, resultado de la cual realizó numerosos dibujos y un texto sobre la iglesia y colegio de Alta Gracia, que fue publicado en la Revista de Arquitectura en 1919.

2. ROJAS, Ricardo. "Artes Decorativas Americanas", en *Revista de Arquitectura*. Buenos Aires: octubre-diciembre 1915.

3. GRESLEBIN, Héctor. "Arquitectura Colonial Latino-Americana. Un ejemplo de adaptación a los programas modernos", en *Revista de Arquitectura*. Buenos Aires: junio 1916.



Pórtico de acceso al patio de la Iglesia y Colegio de Alta Gracia.  
Dibujo de Ernesto Lacalle Alonso, 1917.

En medio de este ambiente, no resulta extraño que las obras de la primera etapa del estudio tuvieran gran inspiración colonial e hispánica. Si bien estas viviendas son homogéneas en cuanto a fuentes de inspiración, podemos distinguir un período inicial de experimentación entre 1922 y 1926, donde la búsqueda de un lenguaje propio transitó entre el neocolonial, el neo-hispanismo y versiones más clásicas.

Las viviendas realizadas para el Dr. Juan Gamba en San Martín y para Pablo Pizzurno en Belgrano<sup>4</sup>, de 1922 y 1924 respectivamente, recuerdan al renacimiento italiano, con arcos de medio punto, frontis, torres; con frisos, cornisas y techos de tejas tomados de villas italianas, conformando un conjunto volumétrico complejo y asimétrico, con profusión de balcones y terrazas.



Casa para Dr. Juan Gambia en San Martín, provincia de Buenos Aires.

4. Con una vivienda para el Sr. Pizzurno, los arquitectos Birabén y Lacalle Alonso ganaron el Premio Estímulo del X Salón Nacional de Bellas Artes en 1920 aunque -si bien similar- no era la misma que resultó construida en Belgrano.



La vivienda para Héctor Bozetti en Echeverría 2741 (1926) y la de Félix Gunther en Federico Lacroze 2158 (1925), ambas en Belgrano, corresponden al llamado “neo-hispanismo”, recurriendo al repertorio formal general del historicismo español, sobre todo al renacimiento.

El resto de la producción de este comienzo y hasta 1931 fue de clara inspiración neocolonial<sup>5</sup>, dejando en claro que se sumaban al movimiento comenzado por Martín Noel para lograr una arquitectura nacional. Estas obras son las que nos interesan a fines de este trabajo.

Se trataba de casas grandes, en su mayoría exentas, rodeadas de parques. En cuanto a su distribución interior, no variaban de las demás casas de la época, careciendo de características típicamente coloniales, como patios interiores.

En su exterior se veían paredes blancas despojadas, techos de teja colonial -algunas veces cubiertos parcialmente por tímpanos curvilíneos-, balcones limeños, portales flanqueados por columnas salomónicas, torres que rememoraban iglesias americanas y rejas inspiradas en Andalucía.



Casa para el Sr. César Vallejo en Ayacucho 130, San Martín, provincia de Buenos Aires.

Los espacios para el ocio, como patios y parques, eran muy cuidados por el estudio, diseñando todos los detalles en una recreación casi directa de los jardines y patios andaluces. En una nota publicada en *Nuestra Arquitectura* en 1930<sup>6</sup> se explica: “*La raza española, habiendo sido por inclinación y por gusto amante del hogar, desarrolló la arquitectura de su habitación a más alto grado que cualquier otro tipo de construcción. Y así, mientras las obras maestras de los griegos se encuentran en construcciones religiosas, como es el caso en la mayor parte de los estilos históricos, el español parece haber estudiado la arquitectura desde el punto de vista familiar*”. Y especifica sobre los espacios exteriores: “*...encontramos al entrar al patio o jardín, que una variedad de motivos de interés se ofrece a nuestra vista. A causa de las condiciones del clima español, el más grande porcentaje de color en la decoración quedó restringido al trabajo de mosaicos y azulejos...*”.

Estos jardines, que en Andalucía fueron legados por la cultura islámica, se configuran a partir de elementos compositivos y formales. Se trata de formas geométricas estructuradas a través de ejes que se cruzan y que dirigen las visuales, materializados por caminos, líneas de arbustos o canales. Se crean así distintos lugares dentro del jardín, con distintos climas y equipamientos.

5. Como excepción se puede citar la casa para Francisca P. de Costa en Santiago del Estero 2057, Mar del Plata, realizada en 1929 con claras características neo-tudor, un hecho curioso para este estudio. Ese mismo año realizaron la casa de renta para Rafael Olivari en Galileo 2449, Buenos Aires, de sobrias líneas clásicas.

6. “La decoración cerámica en la arquitectura española”, en *Nuestra Arquitectura*. Buenos Aires: junio 1930. Todas las ilustraciones de la nota son de obras de Biraben-Lacalle Alonso, tal era el reconocimiento del uso de la cerámica española que hacía el estudio por parte de sus colegas.

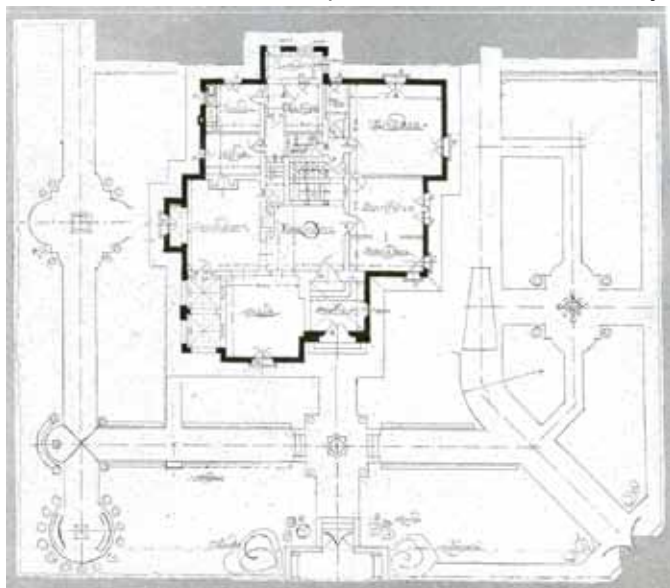
El agua es el elemento primordial del jardín islámico, junto con la vegetación. Su presencia surge de los condicionantes físicos de sequía y calor de la localización original de estos jardines, ya que ambos elementos son capaces de bajar las temperaturas. Muros perimetrales también son necesarios para frenar los vientos cálidos.



Fuente en la casa del Sr. César Vallejo.

Simbólicamente, el jardín representa para los islámicos el paraíso en la tierra, un recinto de paz y de reflexión. Se estimulan los sentidos a través del color y brillo de la ornamentación –como el material cerámico-, de las texturas, del sonido del agua en estanques, fuentes y canales, del canto de las aves, y de los aromas de la vegetación y las flores.

Considerando estos preceptos, Birabén y Lacalle Alonso diseñaron para sus viviendas jardines y patios con inspiración en los jardines islámicos aunque adaptándolos a las circunstancias locales y a las características de cada caso. Utilizaron ejes materializados por caminos bordeados de vegetación, cruzándolos con otros perpendiculares. En los cruces y extremos se generaron, entre otros elementos, distintas situaciones como patios, fuentes, bancos o aljibes.



Planta de la casa para Carlos Lizer y Trelles en Vicente López, donde se observa el diseño del jardín con indicación de algunas especies.

La cerámica y azulejería española se configuraba como decoración omnipresente en pisos, paredes, bancos, fuentes y demás elementos. En los jardines que nos ocupan, los pisos eran de cerámicos rojos o marrones en los lugares de relación directa con la casa (veredas, galerías, terrazas) y de grava y pasto en los diseños más apartados.



Pórtico de acceso decorado con cerámica española y azulejos en la casa de Carlos Lizer y Trilles.

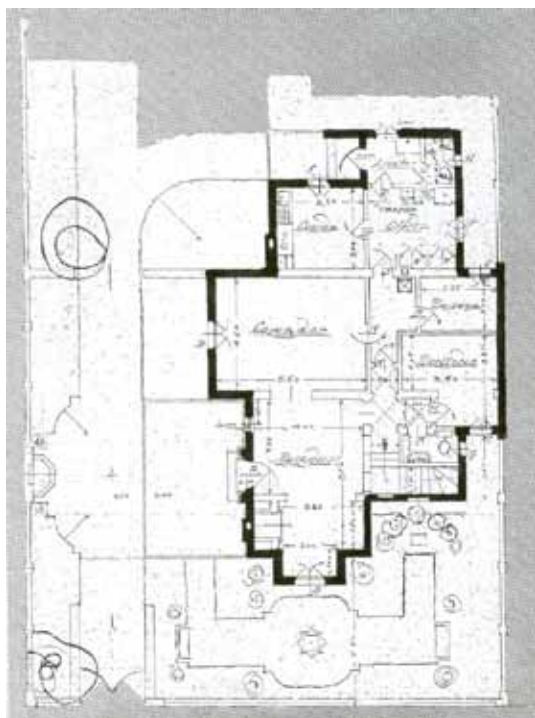
No había canales, pero sí se presentaban espejos de agua, fuentes y aljibes. La vegetación, prolija, se ubicaba en los muros perimetrales con pequeños árboles y enredaderas y hacia el centro de la composición con arbustos cortados geoméricamente siguiendo elementos compositivos. Las macetas con geranios y otras flores servían para ornamentar bordes de fuentes, caminos, patios, galerías y terrazas.

En la casa para Carlos Lizer y Trelles en Vicente López (1925) se observa un portal de entrada que conduce a la puerta principal de la casa a través de un camino cerámico que a medio recorrido tiene una fuente en forma de estrella que obliga a bordearla. A ambos lados salen caminos que llevan al caminante por diferentes situaciones: bancos cerámicos entre arbustos, un recinto circular de grava con una fuente en medio y banco semicirculares, otro recinto de forma rectangular con una fuente y parterres de flores.

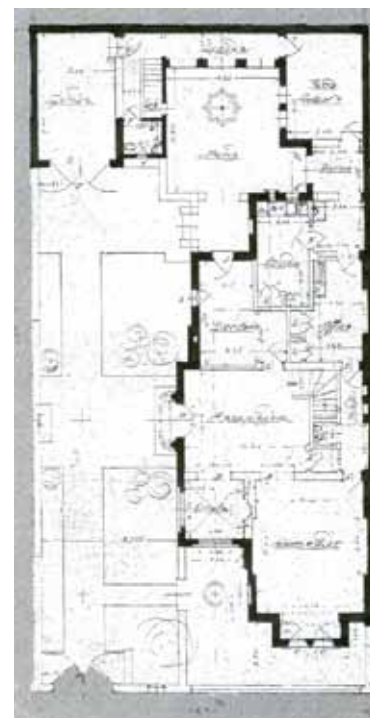


Vista de la casa de Carlos Tizer y Trelles desde el acceso a la propiedad, desde donde puede ver una fuente en forma de estrella.

Un diseño similar –aunque de menor superficie- tenían las casas de Ayacucho 130 y la construida para Ernesto Lacalle Alonso, ambas en el Partido de San Martín. En ésta última se generó además un patio con fuente cerrado por tres de sus lados al que se accedía desde el jardín.



Planta de la casa del Sr. César Vallejo.



Planta de la casa para Ernesto Lacalle Alonso, San Martín, Provincia de Buenos Aires.

En casas con poco lugar para jardines, la presencia andaluza se redujo al tratamiento de paredes, incorporando en éstas fuentes –como en la casa de Eduardo Birabén de Aguilar 2030- o revestimientos de cerámicas y bancos en los porches de acceso –como en la casa de Delia C. de Catrén en Pedro Goyena 1274 o en la de Maure 2200.

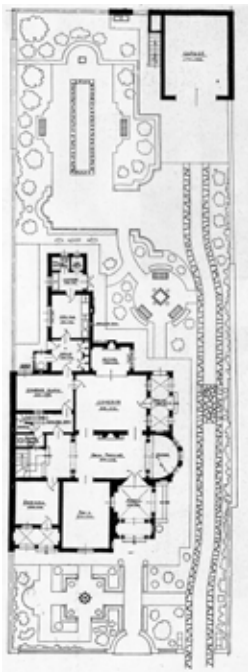


Casa de Maure 2200, Belgrano.

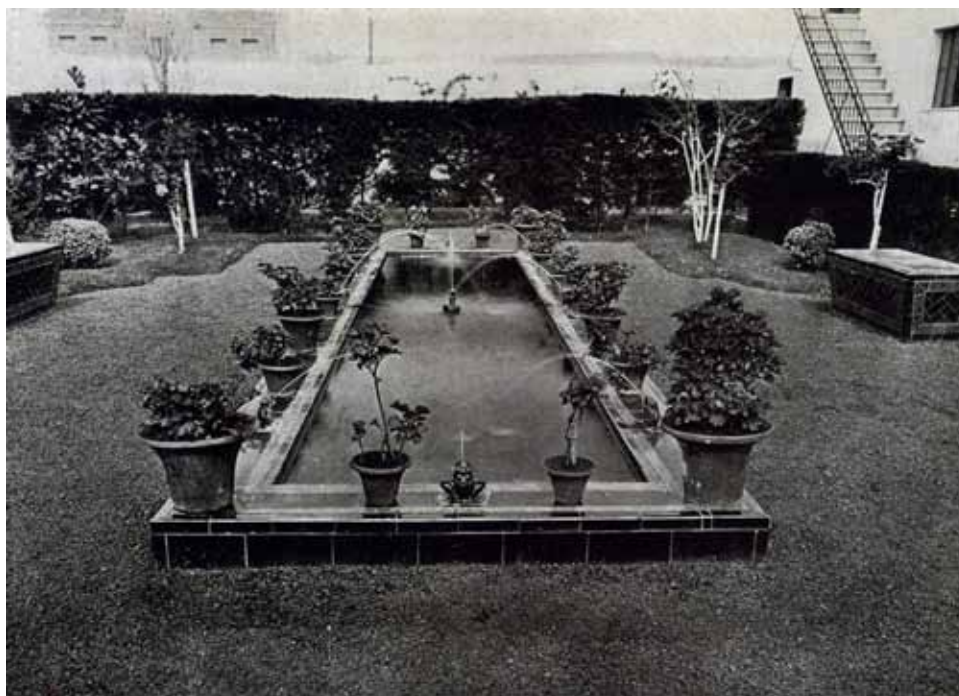


Detalle de su pequeño patio delantero y pórtico de acceso.

En la casa para Marina A. de Dalquier (c. 1930) los trazados se complejizaron con ejes curvos y la creación de muchos espacios dentro del gran jardín. Sobre la vereda existía un lugar con bancos antes de acceder a la propiedad, sobre el jardín delantero se creó una composición con fuente y ya detrás de la casa había dos grandes espacios diseñados: uno circular con bancos alrededor de una fuente cuadrada y otro grande rectangular hacia el fondo, con una fuente alargada que recordaba la del Generalife. En esta casa, una de las últimas realizadas por el estudio, se cristalizaron muchas ideas sólo esbozadas en obras anteriores y su alto nivel por el detalle no se vio en ninguna otra obra.



Planta de la casa para Marina C. de Dalquier y detalle de uno de los ámbitos del jardín.



Detalle de la fuente principal de la casa Dalquier, hacia el fondo del lote.

### 3. Estudio Perú-Torres Armengol

Manuel Torres Armengol nació en Barcelona en 1884, llegó a Buenos Aires siendo todavía un niño y se graduó de arquitecto en la Escuela Nacional de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires, en 1906. Se asoció con el arquitecto Rafael Perú y abrieron su estudio en Maipú 505, trasladándolo luego a Lavalle 1059.

Las obras de este estudio presentaban variadas corrientes estilísticas. Así como el Cine Grand Splendid de Buenos Aires (1919) demostraba el manejo del eclecticismo, la Jefatura de Policía de Rosario (1916) y el Banco Nación de Almagro (1925) denotaban una fuerte influencia neoclásica.

Cuando el destino de las obras era el de vivienda, los arquitectos tampoco se condicionaron a una sola corriente arquitectónica. En el Castillo Las Parvas de Julio Menditeguy, en Carmen de Areco (1922), se mezclaron detalles medievales con una planta clásica. En la vivienda para el Dr. Cazes Irigoyen en Mansilla y Salguero (1926) *“la arquitectura de los frentes es renacimiento italiano del cinquecento”*<sup>7</sup>. Por su parte, en la casa de renta de Viamonte 738 para el Sr. Cardiel San Martín (1924) explicaban *“el estilo adoptado es renacimiento español del siglo XVI (...) y respecto a la torre, esa indica un estilo de épocas anteriores; nos surgió la idea de combinar dos épocas en la fachada al observar que por lo general eso sucede en los viejos monumentos de arquitectura en Europa, donde en forma de remiendo o ampliaciones sus frentes muestran diferentes periodos de construcción”*<sup>8</sup>.

Sin embargo, la mayoría de las veces en que se les presentaba el desafío de diseñar los espacios de ocio de sus edificios, optaban por “la alegría andaluza”. Para la vivienda de la Sra. María Luisa Tholson de Pereyra Lucena, en Marcelo T. de Alvear 1490, se diseñó un exterior de difícil clasificación, de apariencia general academicista francesa, pero con paredes curvas y grandes ventanas, con algún vínculo con el *art nouveau*. Pero para diseñar el patio de la casa los autores explicaron: *“Se deseaba un patio cubierto para jugar el niño de la casa y allí hay mucha luz, la alegría del estilo andaluz, con el surtidor, plantas, flores, canarios y el loro”*<sup>9</sup>. Este patio cubierto, rectangular, estaba separado del resto de la casa por una reja *“inspirada en la ferretería de la Catedral de Palencia”*. La vegetación se disponía en numerosas macetas y al fondo se ubicaba el surtidor de agua.

7. PERÓ Y TORRES ARMENGOL. “Hotel privado. Propiedad del Dr. Cazes Irigoyen”, en *Revista de Arquitectura*. Buenos Aires: agosto 1926. P. 285.

8. PERÓ Y TORRES ARMENGOL. “Casa de renta. Propiedad del Sr. A. Cardiel San Martín”, en *Revista de Arquitectura*. Buenos Aires: enero 1925. P. 3.

9. PERÓ Y TORRES ARMENGOL. “Patio andaluz”, en *Revista de Arquitectura*. Buenos Aires: enero 1925. P. 10.



Casa de la Sra. Luisa Tholson de Pereyra Lucena, en Marcelo T. de Alvear y Paraná, Buenos Aires. Patio cubierto de la misma casa.



En la vivienda para el Dr. Carlos Damel, en Carlos Calvo 3975 (1924) se recurrió a varias regiones de España. Si bien el frente estaba inspirado en monumentos moriscos de la región de Aragón, para el interior se pensó en el sur de España. Se utilizaron azulejos y muebles adquiridos directamente en Sevilla. El pequeño patio trasero se comunicaba con el interior de la casa a través de una “*verja andaluza*” -según los autores- que consistía en una gran ventana con reja de hierro forjado y macetas con geranios.



Casa Damel: aspecto exterior y vinculación con el patio a través de una “*verja andaluza*”.

Aun cuando Peró y Torres Armengol no utilizaron demasiado la cerámica para ornamentar los espacios en sus viviendas, sí lo hicieron en el edificio construido para ser sede del Club Social de Junín, Provincia de Buenos Aires, inaugurado en 1929. Con un exterior neocolonial, con portal de acceso flanqueado por columnas y loggia en el piso superior, el interior contenía una valiosa ornamentación con cerámica traída especialmente de España, dada la facilidad de adquisición de productos andaluces que había debido a las líneas de vapores directos con Buenos Aires. Otra vez lo andaluz se identificaba con el ocio, el esparcimiento, el lugar de encuentro, objetivos de este club en una ciudad que en la década del 20 tenía mucha población de origen español.

#### 4. Conclusión

Si bien éstos no fueron los únicos estudios profesionales que utilizaron recursos andaluces en sus obras, han sido elegidos para el presente trabajo por representar en referencia a este tema constancia y versatilidad, respectivamente.

El estudio de Birabén y Lacalle Alonso encauzó en su obra todo el debate y búsqueda arquitectónica nacional que tenía lugar en la época en que se graduaron de arquitectos. Absorbieron las ideas de Martín Noel y Ricardo Rojas en la universidad y en la Revista de Arquitectura, entre otros ámbitos de intercambio en los que se manejaban. Se adueñaron de la estética neocolonial y la emplearon en la mayor parte de sus obras (del primer período), incorporando los diseños cuidadosos de jardines y patios al proyecto general de las viviendas. La ornamentación fue coherente tanto en el interior como en el exterior de las casas y en sus expansiones y llegaron a dominar todos los elementos tomados de la arquitectura colonial latinoamericana y de la arquitectura andaluza para plasmarlos en sus obras. Sus espacios de ocio, pensados hasta en sus más mínimos detalles, son abiertos, exteriores, en su mayoría a la vista del transeúnte, transportando al usuario y al espectador a vergeles españoles.

Esta uniformidad, coherencia y compromiso con una corriente arquitectónica falta en la obra de Perú y Torres Armengol. En la época en que ambos arquitectos cursaban arquitectura (doce años antes que Birabén y Lacalle Alonso), la enseñanza se basaba en los cánones académicos y la experimentación por buscar una arquitectura nacional se dio para ellos más adelante y en forma de experiencias aisladas, pruebas parciales dentro del abanico de su obra. Si bien los programas de las obras que les tocó resolver fueron muy variados (cines, clubes, bancos, estaciones de policía, estancias, casas de renta, viviendas unifamiliares), para hacerlo decidieron diseñar los edificios de manera que su imagen se adaptara a sus funciones, resolviendo cada caso con el comitente, sin tomar partido por ninguna corriente en particular.

En las obras de Perú-Torres Armengol, los jardines o patios andaluces parecen estar “ocultos” dentro de edificios que casi nunca presagian los espacios de ocio que guardan en su interior. Lo andaluz se reserva para la intimidad de la familia, dando al exterior una apariencia seria e inspirada en otras corrientes. De hecho, los arquitectos declaraban que el jardín debía estar en lo posible siempre fuera de la vista del transeúnte, posición opuesta a Birabén-Lacalle Alonso, que no sólo dejaban siempre gran parte del jardín –o todo- sobre la calle, perfectamente visible, sino que en casas como la de Lizer y Trelles o Dalquier se realizaron espacios de descanso sobre la vereda, junto a la puerta de entrada a la propiedad.

Aun con este contraste de concepciones y maneras de hacer arquitectura, ambos estudios profesionales coincidieron en que para crear lugares de descanso, relax y esparcimiento la arquitectura de Andalucía, con su herencia islámica, ofrecía las mejores opciones de éxito.



## La reinención de lo propio: La casa Larreta

Arq. María del Rosario Betti

“El barroco andaluz es el tronco fundamental del hispanismo (...) señalado el valor cualitativo primero del arte andaluz, cabe añadir, para satisfacción nuestra, que las influencias llevadas por España a América, primero en el momento de la conquista y luego en la obra colonizadora de los virreinos, provenían esencialmente del Sur de España, caracterizada por esta peregrina forma del estilo barroco.”

Martín Noel<sup>10</sup>

### 1. Introducción

La arquitectura ha sido siempre, aun desde antes que los teóricos de la Academia especularan sobre la pertinencia de tal o cual estilo para comunicar una determinada temática y adecuarse a su carácter social, un vehículo poderoso de transmisión de ideas y representación de valores que, incluso, trascienden lo específicamente arquitectónico. Ese potencial emblemático de la arquitectura ha dado origen -y sigue haciéndolo- a una variedad de propuestas de distinto orden. Precisamente con la voluntad de capitalizar ese potencial se desarrollaría en Argentina, a partir de 1910, una revisión de la arquitectura española. Es que la reflexión sobre la identidad nacional que impulsaban los tiempos del Centenario de la Revolución de Mayo obligaría a pensadores y arquitectos a revisar la propia historia (y por “propia” se entendería, también, aquella de la España de los tiempos de la colonización). Ya lo planteaba Ricardo Rojas desde la literatura a través de textos como “La Restauración Nacionalista” (1909), “Blasón de Plata” (1910) y “Eurindia” (publicado en 1924), así como a través de su accionar como Rector de la Universidad de Buenos Aires: recuperar los vínculos con España implicaba recuperar los valores primigenios de la cultura nacional. Por esta vía, se lograría superar el aluvión extranjerizante producto tanto de las inmigraciones<sup>11</sup> como de un cierto *snobismo* sostenido por la clase pudiente de la Argentina conservadora que menospreciaba todo símbolo de valor cultural propio. Los planteos de Rojas serían retomados en los ámbitos artístico y arquitectónico: mientras Gramajo Gutiérrez y Bernaldo de Quirós, entre otros, se abocarían a ilustrar ambientes y costumbres populares, el arquitecto Martín Noel, pese a haber sido formado en Francia según parámetros de la arquitectura académica, se revelaría como uno de los precursores de esta “restauración nacionalista”. Es que para él, renunciar al propio pasado resultaba una suerte de suicidio artístico y cultural.

Así, bajo la premisa de que el origen o las raíces de la Nación se encontraban en el periodo colonial, se consideraría que la arquitectura producida en ese lapso –entendida en un sentido amplio– sería la que mejor representaría el espíritu nacional. Había que revisar y recuperar esa arquitectura y esto necesariamente implicaba desplazar la mirada desde lo que, para ese entonces, era referente obligado –la cultura francesa– hacia lo hispánico, o hacia lo indígena, o también hacia esa hibridación cultural que supone lo colonial.

El desarrollo del llamado Neocolonial –y la casa de Enrique Larreta es un excelente ejemplo de esta tendencia– tuvo, entonces, un objetivo emblemático explícito. Solo cabe agregar que los referentes históricos que esta propuesta adoptaría resultaron elásticos y, por tanto, sus desarrollos lingüísticos también lo serían: Plateresco, Barroco Iberoamericano, referencias andaluzas y/o indigenistas... en tanto aludían a la “madre patria” y/o al mundo precolombino aludían, al menos en un primer nivel de lectura, al ser nacional.

### 2. Algunos antecedentes históricos

El otrora pueblo veraniego de Belgrano -lugar donde se ubica la casa que fuera de Enrique Larreta- se integra al ámbito de la ciudad de Buenos Aires recién a fines del siglo XIX, luego de la federalización de la ciudad ocurrida bajo la presidencia de Nicolás Avellaneda.

Las tierras que ocupa la casa pertenecían, en los tiempos de la fundación del pueblo (1855), a Vanegas, tal como aparece en el plano levantado por Descalzi. Luego, fueron adquiridas por Laureano Oliver, quien fue Juez de Paz y Presidente de la Comisión Municipal para, a su muerte y luego de algunos problemas legales, subdividirse y pasar el terreno a manos de Francisco Chas –sobrino de Manuel Belgrano- y Cata-

10. NOEL, Martín. *España vista otra vez*. Madrid: 1929.

11. Según consta en el Censo realizado en el año 1914, en Buenos Aires vivían más extranjeros que argentinos.

lina Salas. Fueron ellos quienes le encomendaron a su yerno, Ernesto Bunge (1839-1913), arquitecto de prestigio que ya había construido la Penitenciaría sobre la avenida Las Heras, la construcción de una casa de veraneo que se terminaría hacia 1882. Bunge, representante del Academicismo Francés, optaría para la realización de este proyecto por un estilo pompeyano italianizante, tal vez con la intención de lograr una coherencia lingüística con los edificios inmediatos (la iglesia de la Inmaculada Concepción, realizada por Nicolás Canale, el edificio de la Municipalidad de Belgrano, hoy Museo Sarmiento, realizado por Juan Buschiazzo) y, por esta vía, definir un sector urbano de carácter armónico. La construcción tomaba la esquina de Juramento y Vuelta de Obligado y, según una estrategia que valoraba las condiciones del entorno inmediato, el acceso principal se ubicaba sobre Juramento, frente a la plaza fundacional, mientras que el de carruajes quedaba sobre la calle Obligado. En cuanto a los espacios interiores, éstos se organizaban alrededor de un patio central que funcionaba como pivot de la distribución general. El conjunto se encontraba rodeado por una quinta plantada con árboles frutales.

En el año 1892, cuando ya Belgrano formaba parte de la ciudad de Buenos Aires, la propiedad fue adquirida por Mercedes Castellanos de Anchorena para luego, en 1903 y como regalo de bodas, pasar a manos de su hija Josefina, casada con el escritor Enrique Larreta (1873-1961), un estudioso de la historia y el arte España, hecho reflejado en una de sus obras más significativas, "La gloria de Don Ramiro", verdadera reconstrucción literaria de la España del siglo XVII que fuera publicada en el año 1908. Las descripciones domésticas que allí aparecían serían modelo para la decoración del sector de recepción de su casa.

Lo cierto es que Larreta impulsaría activamente un cambio de carácter y de imagen: en principio, la casa sería de residencia permanente y aquel lenguaje italianizante, emblema de una vocación europeizante, sería definitivamente sustituido por un lenguaje neocolonial (en su vertiente hispanista) que demostraría la voluntad por recuperar aquellos vínculos cortados con "la madre patria" y, con ello, con nuestras raíces culturales más profundas. Si bien hay datos confusos respecto a la autoría del proyecto (de ello me ocuparé oportunamente), es válido asumir que el arquitecto ejecutor de este gran cambio que involucra lo simbólico-social, y por tanto trasciende lo figurativo, no sería otro que Martín Noel, autor profundamente comprometido con esta redefinición de parámetros culturales, tal como se desprende de su quehacer arquitectónico y su accionar docente.

Los Larreta habitaron esta propiedad hasta la muerte del escritor, ocurrida en 1961. Fueron sus "nuevas" características edilicias las que hicieron que la Municipalidad de Buenos Aires se interesara en adquirir el inmueble y convertirlo en Museo de Arte Español. El patrimonio artístico inicial del museo fue integrado por las obras de arte español que el mismo Larreta poseyera. Cabe agregar que su condición de coleccionista de arte español es tan sólo la punta del iceberg de una voluntad personal por reivindicar la importancia de la impronta española en el devenir de la identidad argentina

### 3. El nuevo carácter arquitectónico: el juego de las referencias

Algunos críticos o historiadores le han atribuido a Martín Noel la autoría de la remodelación de la casa Larreta<sup>12</sup>; dada la amistad que los unía y dado el resultado arquitectónico conseguido que permite asociar esta obra con aquella de la estancia "El Acelain", por él realizada en 1922 para el mismo Enrique Larreta, la afirmación resulta creíble. Sin embargo, ningún dato fehaciente lo avala: los planos presentados a la Municipalidad de Buenos Aires en el año 1916 fueron firmados por el arquitecto Carlos Schindler; sumado a esto, Noel relataría que su primera visita a la casa se produjo en el año 1917. Tal vez la confusión se origina por un artículo publicado en la revista Plus Ultra en 1918 en el cual Noel, aun si adjudicarse en ningún momento la obra, describe prolijamente la casa y las colecciones que ésta alberga, o porque tanto El Acelain como la casa de Belgrano traducen al lenguaje arquitectónico el espíritu que subyace a la "Gloria de don Ramiro", obra literaria consagradoria de Larreta. Lo cierto es que la duda sobre su participación en el proyecto de remodelación de esta obra subsiste al día de hoy. Cabe señalar, por otro lado, esto es tan solo un dato que no desmerece ni altera el valor intrínseco de la nueva propuesta arquitectónica.

12. Así aparece en ORTIZ, Federico, *De 1880 a 1930*. Buenos Aires: Eudeba, 1980, en de Paula, Alberto "Buscando las raíces de la identidad nacional", en *Vanguardias Argentinas*, 1, Bs. As: Clarín, 2005 y en "Museo Municipal Enrique Larreta" en *Buenos Aires nos cuenta*, 6, 1984. Así también lo planteó Eduardo D'Angelo en su discurso necrológico.

En cuanto al proyecto en sí, las tareas de remodelación incluyeron tanto aspectos funcionales como lingüístico-ornamentales: vinculado al primer aspecto, se agregó un piso sobre la planta primitiva y un sector de servicios sobre la calle Vuelta de Obligado; vinculado al segundo, se modificó radicalmente el carácter del edificio. El resultado podría ser catalogado como una suerte de "eclecticismo" hispánico, en el sentido de que no parece haberse intentado una reproducción rigurosa de un estilo español en particular; mas vale, el foco estuvo puesto en realizar una construcción que emanara, toda ella, un áurea hispánica. Así, el lenguaje exterior retoma características del barroco iberoamericano más sintético, tal como fuera aquel desarrollado en Argentina: muros despojados, ventanas con guardapolvos rectos y concentración de elementos ornamentales en los vanos.



Planos blancos despojados y elementos ornamentales adjetivando los vanos distinguen esta arquitectura.

La gradación volumétrica le imprime una cualidad orgánica.



Balcones con rejas de hierro, cerámicos de colores y macetas definen el carácter andaluz de la propuesta.

El referente elegido para el diseño del portal de acceso –ancho, de madera a cuarterones o tableros en saliente y entrante, coronado con molduras y ornamentos- según aparece en la información que suministra el mismo museo, avala el carácter “localista” de la propuesta: la Aduana Vieja (hoy demolida); la relación puede verificarse consultando los dibujos que, en un intento por inventariar el patrimonio colonial, realizara el arquitecto húngaro Juan Kronfuss.



Fachada exterior sobre Av. Juramento.

El primer espacio o hall de acceso asume, en cambio, caracteres platerescos; luego, en el lugar donde antes estaba el patio al cual abrían las habitaciones, se desarrolla el salón principal cubierto con un techo artesonado más elevado que la galería; en este tramo se colocaron ventanas ornamentadas con rejas y plantas, tal como era característico de las viviendas andaluzas. En cuanto a las ocho salas que rodean a este patio cubierto, en ellas se vislumbran rasgos mudéjares en los techos artesonados, los frisos de yeso, los altos zócalos revestidos con azulejos, las rejas de hierro forjado y las puertas de madera trabajadas. En otro orden, los capiteles de las columnas, los frisos con decoración mozárabe y los zócalos de azulejos que se suceden en distintos lugares aluden a las tradiciones andaluzas.



La galería funciona como espacio de articulación entre el interior y el jardín andaluz.



Zócalos altos de azulejo enfatizan el carácter general del edificio.

Al margen de esta combinatoria de referencias hispánicas que, por distintas vías, refuerzan el carácter “colonial” y, por ende, el carácter nacionalista que la propuesta intentaba transmitir; dos espacios resultan particularmente sugestivos de la influencia de la arquitectura andaluza: por un lado el baño destinado a Enrique Larreta; por otro, el jardín de 6500 m<sup>2</sup>. Aquella quinta de árboles frutales se convertiría en un seductor jardín andaluz de senderos angostos organizados a partir de ejes quebrados, tal como resulta habitual en la arquitectura española de raíz árabe; fuentes de agua definidas según pautas geométricas explícitas y terminaciones de azulejos, con surtidores y vegetación acorde completan el carácter de la ambientación. Tras la caracterización de este jardín subyace todo un mundo de evocaciones y connotaciones emblemáticas: es que “jardín andaluz” sugiere ocio, placer, sensualidad.



La fuente ochavada deviene en emblema de la sensualidad del jardín.



En las alzadas de la escalera se retoma el revestimiento de azulejo.

#### 4. Un comentario final

Es un hecho conocido que los arquitectos de la época produjeron muy buenas y variadas obras neocoloniales; entonces ¿por qué elegir la casa de Enrique Larreta, de autoría cuestionada, como ejemplo de esta tendencia? ¿qué méritos o condiciones posee que la distinguen? La respuesta excede los valores arquitectónicos, aunque los tiene: es su propia historia, la decisión explícita de sus dueños por transformarla y alterar sus connotaciones emblemáticas para hacerla paradigma de una vocación nacional. Y esto es mucho más que rediseñar su funcionalidad.

#### Bibliografía

- AA.VV. El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra. Sevilla: Conserjería de Cultura; Junta de Andalucía, 1995.
- AA. VV. Patrimonio Mundial. N° 3. Buenos Aires: Clarín, 2006
- Buenos Aires nos cuenta. N° 6. Buenos Aires, 1984

# Un rincón andaluz en Ingeniero Maschwitz: Country Club Aranjuez

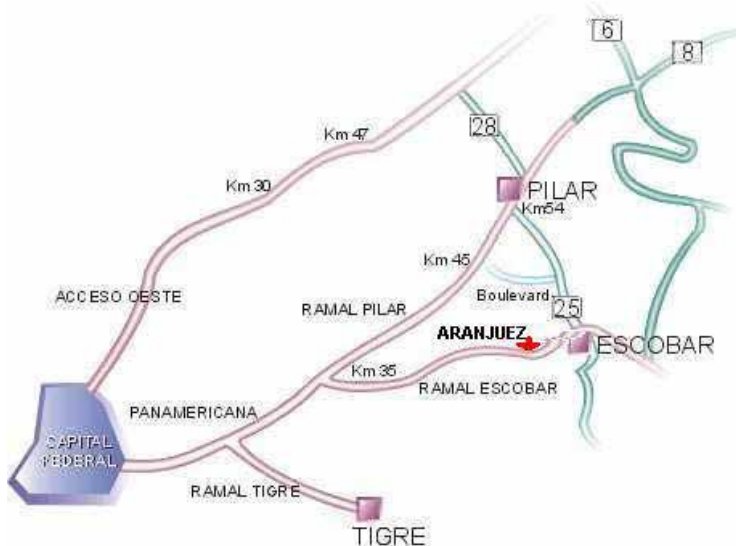
Arq. Sylvia Kornecki

## 1. Introducción

La voluntad de rastrear en nuestro país espacios de inspiración andaluza destinados al ocio fue el detonante común de todos estos trabajos de investigación. Un imaginario socialmente aceptado funcionaba como premisa: la arquitectura andaluza, con su extraordinario manejo de escalas, colores, texturas, sonidos y hasta olores, con su continua apelación a lo sensual resulta -aun hoy- particularmente apta para crear y recrear ese "clima" particular.

Esta asociación, por otro lado, trasciende el rigor de una estilística o, dicho de otro modo, se extiende a toda arquitectura en la cual existan, de manera directa o indirecta, resonancias andaluzas. Así, y a los efectos del trabajo, lo "andaluz" no remite obligadamente a un periodo histórico concreto, a una ortodoxia figurativa, a una temática excluyente: viviendas, clubes, hospitales, hoteles, parques públicos de distintos momentos históricos, en tanto cuenten con algún espacio destinado al ocio con resonancias de la arquitectura andaluza, resulta suficiente para sostener la hipótesis.

En el Gran Buenos Aires, ubicado en la Ruta nacional N° 9 km 47, localidad de Ingeniero Maschwitz, Escobar existe un emprendimiento inmobiliario -el Country Club Aranjuez- en el cual interactúan el lenguaje arquitectónico de inspiración andaluza y un destino -el ocio-; en este lugar -y de manera contundente- el carácter socio-arquitectónico perseguido se conquista a partir de la elección de los referentes figurativos. Cabe agregar, por otro lado, que esta asociación subyace en algunas otras propuestas previas: aun con una carga ideológica arquitectónica diferente -cuyos alcances exceden los objetivos de este trabajo- el movimiento casablanquista también lo intentaría. Sobre alguna de estas cuestiones -y sus posibles relaciones- nos explayaremos más adelante.



Mapa, tal como aparece en las propagandas que promocionan el country.

## 2. Los country clubs: ayer y hoy

¿Qué es realmente un Country Club en nuestro país y qué significa la palabra "ocio"? Según el diccionario de La Real Academia Española, ocio significa: *Tiempo libre de una persona. Diversión u ocupación reposada. Cesación del trabajo, inacción o total omisión de la actividad.* Y según la Ley 8912/77 de Ordenamiento Territorial y Uso del Suelo, Art. 64, un *Country Club* (*Expresión inglesa: club de campo*) es un complejo recreativo residencial, asentado en un área territorial de extensión limitada que no conforma un núcleo urbano y reúne las siguientes características básicas: a) localización en área no urbana; b) equipamiento para la práctica de actividades deportivas, sociales o culturales en pleno contacto con la

*naturaleza; c) construcción de viviendas de uso transitorio; d) área común de esparcimiento y área de viviendas deben guardar una indisoluble relación funcional y jurídica, que lo convierte en un todo imprescindible.*

De lo anterior se desprende que los *countries* son, por su propio planteo, lugares destinados al ocio.

Ya en los años 30 aparecen en Buenos Aires los primeros *countries* construidos como clubes suburbanos que combinaban instalaciones destinadas a la práctica deportiva con “viviendas residenciales” de uso temporario (de fin de semana). El Tortugas Country Club (década de 1930), el Hindú Country Club (1944), el Highland Park y el Olivos Golf Club (ambos de la década de 1950), se construyeron de acuerdo con este criterio, sobre la base de clubes deportivos existentes cercanos a la ciudad de Buenos Aires dedicados a la práctica del golf o algún otro deporte. En esta primera época, el country club combina instalaciones específicamente deportivas con dos tipos de habitaciones para “alojamiento temporario”: el club house, o gran pabellón, con habitaciones distribuidas paralelamente y servicios generales, junto con el “barrio parque”, anexo al country club y comunicado con él, donde se construyen “casas individuales de fin de semana” pertenecientes a particulares.

En cuanto a las formas jurídicas de dominio, los country clubs oscilaban entre las siguientes posibilidades: a) propiedad del club y usufructo de los socios de las habitaciones del club house o de las viviendas del “barrio parque”; b) sociedad cooperativa entre los mismos socios y propiedad de los bienes inmuebles respectivos; y c) simple propiedad de cada socio sobre su casa o departamento.<sup>13</sup>

En los años '70 se produce un punto de inflexión en el proceso de conformación de los *country clubs* en el Área Metropolitana de Buenos Aires: el perfil social de los espacios recreativos aristocráticos de las décadas anteriores se ve transformado por las iniciativas de emprendedores inmobiliarios que expanden el mercado a otras clases sociales (alta y media-alta).

*El desarrollo de las nuevas autopistas que comunican la ciudad con los municipios periféricos, sumado a la sanción de la Ley N° 8912/77 de Ordenamiento Territorial y Uso del Suelo de la Provincia de Buenos Aires, son algunos de los pilares en que se sustenta el crecimiento del fenómeno de los country club por aquellos años.*<sup>14</sup>

Esta nueva generación de *country clubs*, que se extenderá hasta mediados de la década de 1980, muestra características también nuevas que disminuyen los requisitos sociales para el ingreso de propietarios. Veamos, entonces, un artículo del año 1987 que permite comprender cuáles eran los nuevos aspectos valorados a la hora de obtener una propiedad dentro de un club de campo:

(...) los promotores del San Diego Country Club elaboran una cartilla de recomendaciones: a) contar con vías de acceso cómodo, seguro y rápido; b) tener un centro urbano en las cercanías que permita disponer de infraestructura de servicios, c) la cantidad de socios debe rondar preferentemente los mil para el mejor funcionamiento interno; d) adecuada proporción entre los espacios verdes permanentes y la superficie total del club; e) infraestructura proporcional al número de socios final previsto; f) cancha de golf; g) equipo de mantenimiento; h) control y reglamento de la construcción particular; i) adecuada vigilancia diurna y nocturna que garantice la privacidad (Diario *Ámbito Financiero* 02/04/1957)<sup>15</sup>

Así, los dos aspectos más importantes en este tipo de emprendimientos inmobiliarios se hacen explícitos: recreación y seguridad. A su vez, para estos años la expresión “country club” comienza a convivir con el uso simple de la palabra “country”: en ella se resumen estas nuevas facetas que comienzan a ganar terreno frente a aquellos usos tradicionales de tipo deportivo. Esto último se vincula a la decisión de muchos de convertir los *countries* en lugares en vivienda permanente. Como consecuencia, a partir de los años 90, cambiarían radicalmente el concepto de *country club* como espacio de recreo ocasional y la condición social de quienes allí habitan: si hasta los '90 se asociaba a las clases altas, a partir de esta fecha se incorpora la clase media.

13. LIERNUR, Jorge Francisco; ALIATA, Fernando. *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*. Buenos Aires: Clarín; 2004 Pág. 181.

14. LIERNUR, Jorge Francisco; ALIATA, Fernando. *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*. Buenos Aires: Clarín; 2004 Pág. 182.

15. LIERNUR, Jorge Francisco; ALIATA, Fernando. *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*. Buenos Aires: Clarín; 2004 Pág. 182



Lo cierto es que la inseguridad que reina en el conurbano bonaerense, sumada a la idea de buscar un lugar alejado de la ciudad donde los espacios verdes sean predominantes, hacen, como anticipé, que un gran número de familias elija *countries* y barrios privados como sede permanente con mayor frecuencia. Las empresas inmobiliarias que se dedican a la venta y alquiler de viviendas en esas zonas residenciales compiten, hoy, con el mercado inmobiliario de casas y departamentos en la Capital Federal. Un *slogan* sostiene la propuesta: la ciudad representa el centro de los negocios, allí funcionan las principales empresas, allí también se desarrolla un ambiente hostil, donde crece la sensación de inseguridad. A esto hay que sumarle la “belleza” arquitectónica de cada proyecto. Diferentes alternativas de urbanismo –y arquitectura- cuidadosamente escenográficos se ofrecen en los folletos publicitarios.



El Mirador (la imagen corresponde a la publicidad del country).

De acuerdo a diferentes testimonios de agentes inmobiliarios se puede hablar de una tendencia porque *...constituye uno de los principales motores del mercado inmobiliario suburbano. Hoy, como nunca antes, es una verdadera oportunidad aprovechar la brecha de valores que hay entre los departamentos de Capital y los lotes y casas en countries del Gran Buenos Aires.*

No es casual que la gente quiera dejar su departamento en la ciudad y se vaya a vivir a un country, ya que además de ganar en espacio también sabe que está realizando un cambio de vida.<sup>16</sup>

Este nuevo estilo de vida hace que niños, jóvenes y adultos que habitan los clubes de campo disfruten de márgenes de libertad y expansión lúdica en un contexto de sociabilidad barrial homogénea. La tendencia parece haber alcanzado a todos las estructuras familiares. Si bien los principales protagonistas son familias jóvenes, cada vez son más las parejas mayores y/o sin hijos que eligen esta variante.

Ahora bien ¿cómo se relaciona esto con la arquitectura de inspiración andaluza? Tomemos como objeto de estudio El Country Club Aranjuez, que constituye un ejemplo acabado de esta relación. Las viviendas que allí se construyen deben ser diseñadas en un estilo llamado, de manera elástica, “mediterráneo”. Pisos de adoquines, frentes pintados a la cal y arcos de medio punto en sus fachadas resultan sus recursos figurativos habituales.

Aranjuez, que posee todas características enunciadas en esta tendencia, suma entonces la particularidad de poseer un estilo bien diferenciado que genera fachadas de carácter similar. Además, cuenta con espacios verdes de calidad excepcional, que ofrecen imágenes impactantes de atardeceres. Como señala una socia del country, *Estos atardeceres son una de las razones por las que vale la pena vivir en Aranjuez.*

16. Una opción posible. Suplemento Countries ; Diario La Nación, 25/11/06

### 3. El country club Aranjuez: un espacio sugestivo

Este club de campo se gestó gracias a la idea del arquitecto Juan Manuel Valcárcel, quien en la década de 1980, mientras realizaba un posgrado en España, imaginaba posible y hasta original crear un Club de Campo con las características edilicias de la región española de La Mancha. Al regresar, propuso la construcción de una pequeña aldea española, para lo cual tomaría como modelo la ciudad de Puerto Bánus. Los inversores José A. Rava y Juan C. Sivori constituyeron Acciotierras S.A. y compraron 27 hectáreas de tierra en el partido de Escobar, sobre el lateral oeste de la aún inexistente Ruta Panamericana, en el desvío de la antigua Ruta Nacional N° 9. Allí se gestaría el complejo; un código de arquitectura muy estricto establecería que las construcciones debían seguir el estilo mediterráneo.



El proyecto se completó con la subdivisión de la fracción en 338 parcelas con amplios espacios para obras comunes. Con la venta de las primeras parcelas se comenzó a construir la infraestructura básica del country: pileta, *club house* y restaurante. Luego se agregarían los pavimentos, el sistema cloacal, el agua corriente y un plan de forestación complementado por el relleno de las zonas bajas. En el año 1979 se dio por cumplido el plan original. En ese momento surgiría el Consorcio de Copropietarios, institución que pasó a ser el orgullo de la zona.

Si hiciéramos un recorrido por el Country Aranjuez encontraríamos que su impronta “mediterránea” salta a la vista. Tal es así que el ayuntamiento de Aranjuez, una ciudad ubicada a 40 km. de Madrid, envió a los desarrolladores una distinción por el nombre elegido para el country.

Uno de los lugares más pintorescos es el que los vecinos denominan La Aldea. El lugar fue declarado Casco Histórico por la Comisión Directiva del Country. Está conformada por cuarenta construcciones de estilo mediterráneo, que tienen vista a una plazoleta circular, colmada de jazmines y azaleas a la manera de los típicos jardines del sur de España. Igual que en un pueblo, este sector es paseo obligado de los sábados por la noche. La razón: aquí se concentra gran parte de su actividad social.

El *club house* se presenta como una de sus construcciones más importantes. Se trata de una casona de 600 m<sup>2</sup>, decorada como un verdadero castillo español. En sus salones funciona un restaurante y un *snack bar*. También es sede de gran parte de las actividades culturales.



La imagen general se define a partir de una arquitectura de muros blancos, cubiertas de tejas, galerías perimetrales y una muy cuidada parquización.

Lo pintoresco no acaba aquí: la piscina, con sus 1600 m<sup>2</sup>, es otra “marca registrada”. Con original diseño en U rodea a las construcciones de La Aldea y desemboca en la plaza central. Revestida con mayólicas blancas y azules, forma figuras geométricas originales que evocan los trabajos tan característicos de la arquitectura andaluza; cabe agregar que a los efectos de construir una imagen poco importa que Aranjuez no forme parte, realmente, de los territorios de Andalucía. En uno de sus brazos se destaca un puente de madera, lleno de plantas y flores, que comunica a la mayoría de las construcciones con el *club house*. El resto de las vistas no se aparta del patrón original.

Así, a lo largo de las 27 hectáreas pueden encontrarse casas, de una o dos plantas, con techos a dos aguas y frentes pintados a la cal o terminaciones bolseadas que recrean –de manera elástica- un imaginario andaluz.

#### 4. El movimiento de las Casas Blancas

Al menos dos son las categorías de relación posibles entre la arquitectura casablanquista de la década de 1960 y la arquitectura de un *country club* como Aranjuez: en primer lugar, una cierta asociación en cuanto a programa y generación de la obra; en segundo, la evocación de un lenguaje y carácter arquitectónico.

El nombre Casablanquismo –que designa a un movimiento arquitectónico singular- surge de una exposición realizada en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires en el mes de agosto de 1964, cuyo título era “La arquitectura argentina de hoy: 14 casas blancas”

*Contemporáneamente, la revista porteña Nuestra Arquitectura desarrolló una serie de notas sobre el tema, en la que se presentaron obras y textos referidos al fenómeno de las casas blancas, serie de la que se encargó Rafael Iglesia, arquitecto, crítico e historiador, mentor principal de este fenómeno. Esos episodios de difusión de la actividad teórico-práctica de Iglesia junto a otros arquitectos como Claudio Caveri, Eduardo Ellis y Horacio Berretta, entre otros, dieron lugar al nacimiento de una suerte de movimiento o escuela de pensamiento proyectual que tuvo una considerable fortuna en la década que va de 1965 a 1975, ya sea en la forma de una reelaboración estilística aplicada generalmente al diseño de viviendas unifamiliares en casi todo el país, ya sea como una tendencia didáctica, expresada en talleres de proyecto, como los de A. Casares, E. Ellis y H. Berretta en Buenos Aires o Casares u O. Moro en La Plata, que aseguraron una compleja y diversificada reproducción de las ideas fundantes.<sup>17</sup>*

17. LIERNUR, Jorge Francisco; ALIATA, Fernando. *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*. Buenos Aires: Clarín; 2004 Pág. 40

Tal como sostiene Liernur, cuatro grupos de expresiones se nuclean bajo el título Casablanquismo: en primer lugar, un grupo "ortodoxo", luego, otro que podría denominarse "pre-racionalista", un tercer grupo "neorracionalista brutalista" y, por último, un cuarto grupo que tiende a un "contextualismo tipologista urbano o barrial", que incluiría las propuestas de Ruiz Martínez, Bonomi y Pelli: *la primera asimilada a las tipologías residenciales de San Isidro; la segunda cercana a la suburbanidad propia del estereotipo del chalé; la tercera ligada a la proposición de una casa suburbana en tejidos compactos. En este grupo de propuestas parece ser más relevante el análisis de las preexistencias barriales antes que la utilización militante de gestos brutales y artesanales.*<sup>18</sup> Al analizar este último grupo, es posible apreciar cuán importante es una determinada tipología de vivienda (el chalé) así como los parámetros de su emplazamiento (preexistencias barriales) para quienes la habitan.

Varias de las casas blancas mencionadas se inscribieron en operatorias crediticias habituales en los años sesenta: así se indica en las publicaciones de las casas Somoza, Fernández y Camusso, lo que induce a preguntarse cómo estos proyectos debieron resultar de las estipulaciones de estas operatorias o bien, en sentido contrario, en cuánto influyeron en el diseño de dichas normativas.

*En un número especial de la revista Summa, se muestra la casa Pérez- J. M. Borthagaray, Punta del Este-, dos pequeñas casa de veraneo en Santa Teresita, de J. Solsona y en las Toninas de S. Oliver, y el casco de la estancia La Peregrina, en Entre Ríos, del grupo Soto, Traine y Rivarola, no solo abre el lenguaje de inspiración neobrutalista a vigorosos exponentes de una modernidad cosmopolita y nada telúrica, sino que también permite disponer esa estética no tanto para una crítica romántica a la vida urbana, cuanto para su disponibilidad en programas ligados con el ocio o el esparcimiento, casi un preanuncio del auge del Casablanquismo o la evocación de mediterraneidad que se difundirá en la década del setenta en countries y boatings.*<sup>19</sup>

El movimiento de Casas Blancas marcó una época en el diseño de viviendas siguiendo una ideología; en un determinado momento, esta arquitectura comenzaría a ser requerida por comitentes de distinto tenor que no sólo –o no tanto- aspiraban a un diseño "moderno" sino mas vale a espacios aptos para el desarrollo de actividades reales. Aquí es en donde se unen los requerimientos de los comitentes de los setenta con los de los habitantes de los countries del siglo XXI. Además, debemos sumar las facilidades económicas (créditos) dadas en ambos casos para acceder a estas residencias.

A su vez, son innegables los vínculos entre la poética del Casablanquismo y la estética mediterránea. Esto tiene por lo menos dos niveles de lectura posible; por un lado una posible asociación histórica: aun en su racionalismo "sensible", la casa blancas habían tomado como referente a la arquitectura neocolonial, y ésta a su vez tomaba elementos y estrategias de la arquitectura andaluza; así, lo "mediterráneo" se hacía presente. Por otro lado, una suerte de asociación simbólica: pareciera estar culturalmente instalada que ciertos materiales, proporciones, texturas y colores –aquellos que sostienen tanto la arquitectura andaluza como la casablanquista- favorecen o estimulan hábitos y estados de ánimo. Por ambas vías la relación se hace presente. Así, *El arquitecto Goldman decía, categóricamente, que las Casas Blancas no pertenecían al grupo de las Casas Coloniales, pero luego tiene que reconocer que a su cliente Wright Pérez le gusta la casa en que vive porque se crió en casas coloniales. Un alumno de Víctor Pelli que estudiaba una de esas casas dijo no encontrar en ella ningún elemento colonial, pero al juzgarla, advirtió que resultaba "muy gauchita"*<sup>20</sup>.

## 5. Conclusión

En reiterados trabajos se ha planteado que los clubes de campo son "guetos" que no permiten que la gente que los habita tenga un claro conocimiento de lo que sucede puertas afuera. Podemos estar de acuerdo o no, pero lo cierto es que gran parte de la población sigue eligiendo este estilo de vida, como también el estilo arquitectónico de sus viviendas, tal como hacen quienes habitan el country Aranjuez.

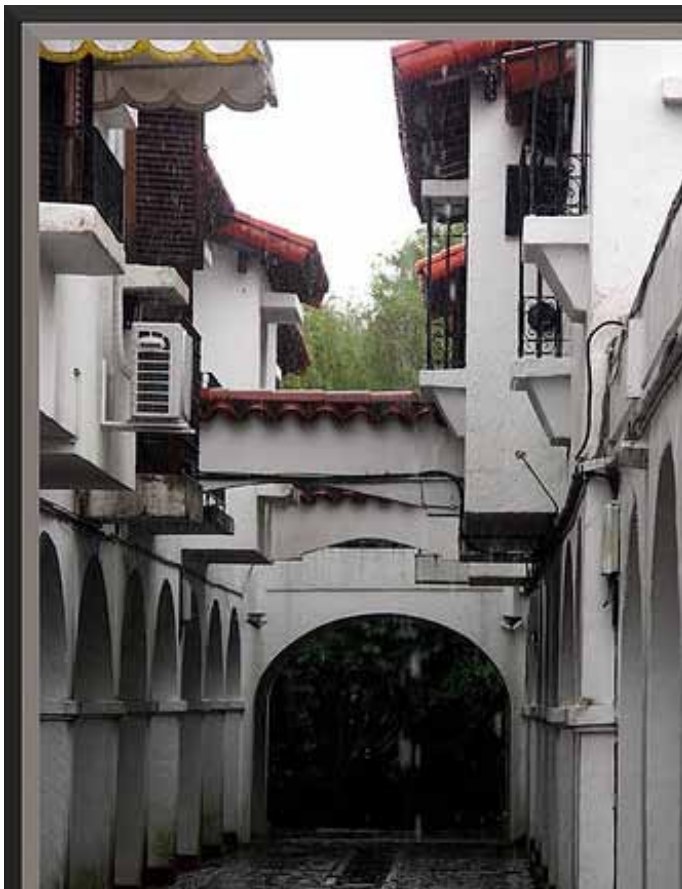
El mercado inmobiliario realiza una investigación exhaustiva para promocionar este tipo de urbanizaciones, por lo cual sigue expandiéndose y teniendo éxito. Las facilidades económicas que se ofrecen más

18. LIERNUR, Jorge Francisco; ALIATA, Fernando. *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*. Buenos Aires: Clarín; 2004 Pág. 42.

19. LIERNUR, Jorge Francisco; ALIATA, Fernando. *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*. Buenos Aires: Clarín; 2004 Pág. 43. La negrita es mía.

20. BIRABEN, Raúl Julián. *Casas Blancas. Una propuesta alternativa*. Buenos Aires: CEDODAL; 2003 Pág.213, 214.

las resonancias sociales de los estilos arquitectónicos propuestos por los profesionales siguen atrapando a un sector muy amplio de la población.



Tal como en su momento ocurrió con las propuestas del movimiento de Casas Blancas. El estilo andaluz continúa cautivando al público y Aranjuez es el ejemplo más significativo de ello. Cabe agregar que, hoy, también en zona norte, en el partido de Pilar, se está construyendo un complejo de viviendas que continúa explorando los alcances de la impronta andaluza en espacios destinados al ocio.

### Bibliografía

- AA. VV.; *Casas Blancas. Una propuesta alternativa*. Buenos Aires: CEDODAL; 2003.
- GIROLA, MARIA FLORENCIA; "Nuevos paisajes residenciales en el Gran Buenos Aires: los emprendimientos cerrados: entre el urbanismo escenográfico y el urbanismo afinitario." *Revista Litorales* 6; Año 5; 2005
- ALIATA, Fernando y LIERNUR, Jorge Francisco; *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*. Buenos Aires: Clarín; 2004.
- SUPLEMENTO COUNTRIES; *Diario Clarín*; Buenos Aires; 14/06/03.
- SUPLEMENTO COUNTRIES; *Diario Clarín*; Buenos Aires; 27/08/05.
- SUPLEMENTO COUNTRIES; *Diario La Nación*; Buenos Aires, 25/11/06.
- SVAMPA MARISTELLA; *Los que ganaron. La vida en los countries y barrios privados*. Buenos Aires; Editorial Biblos; 2001.
- [www.countryaranjuez.com](http://www.countryaranjuez.com)
- [www.aranjuez-cc.com.ar](http://www.aranjuez-cc.com.ar)
- [www.elinmobiliario.com](http://www.elinmobiliario.com)

## De la Sierra Morena a las sierras cordobesas. La arquitectura andaluza como símbolo de lo placentero en la obra de León Dourge.

**Dr. Arq. Fernando Martínez Nespral**

### **1- Introducción, breve noticia biográfica:**

León Paul Dourge nació en París en 1890 y, a los 17 años, luego de una primera y breve visita por nuestro país, regresó a Francia donde se formó como arquitecto en la Escuela Nacional de Artes Decorativas.

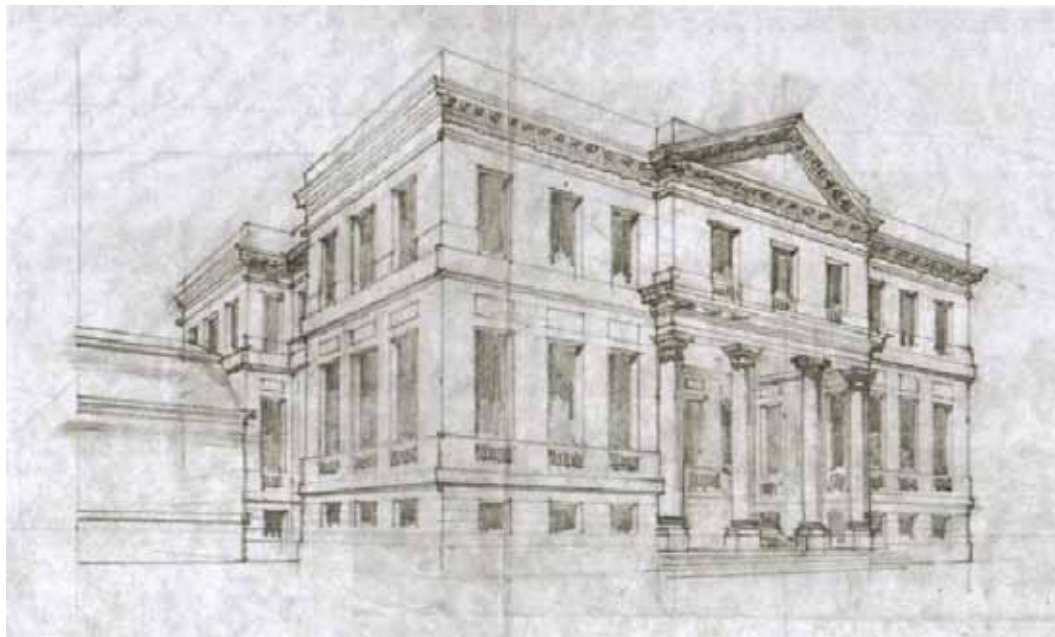
En 1914, a la edad de veinticuatro años y ya graduado, vino nuevamente a la Argentina. Poco después de su arribo se desató la Primera Guerra Mundial, lo cual, a la vez que impidió su retorno a Europa, sentó las bases para su radicación en Buenos Aires, donde conoció a la que sería su esposa, la artista plástica Juana Chalá.



León Dourge

Luego de un breve paso como dibujante de otros arquitectos, entre los que se encontraba el célebre Alejandro Bustillo, Dourge abrió su propio estudio. Corrían los primeros años de la década del `20, época en la que también se instalaría definitivamente en la casa que construyera para su familia en la zona de Olivos, su primera obra de arquitectura en nuestro país.

La mayor parte de su labor profesional se desarrolló entre 1920 y 1950, siendo sus trabajos más importantes los que realizara para la familia Duhau, entre los cuales se destacan la imponente residencia en la Avenida Alvear (actual Hotel Hyatt), la también suntuosa casa suburbana en la zona norte de la provincia de Buenos Aires y numerosas casas de renta, encargadas por los mismos comitentes.



Palacio Duhau, Av. Alvear

En la última etapa de su carrera trabajó en colaboración con el arquitecto Arturo Dubourg, especialmente en la construcción de casas de veraneo en el Uruguay.

La prolífica producción arquitectónica de Dourge, quien fallece en 1969, se vio signada por el aspecto que planteamos al inicio: el hecho de que su título fuera otorgado en Francia y, por lo mismo, no estuviera legalmente habilitado en nuestro país, le impidió ejercer acabadamente la profesión de arquitecto en Argentina.

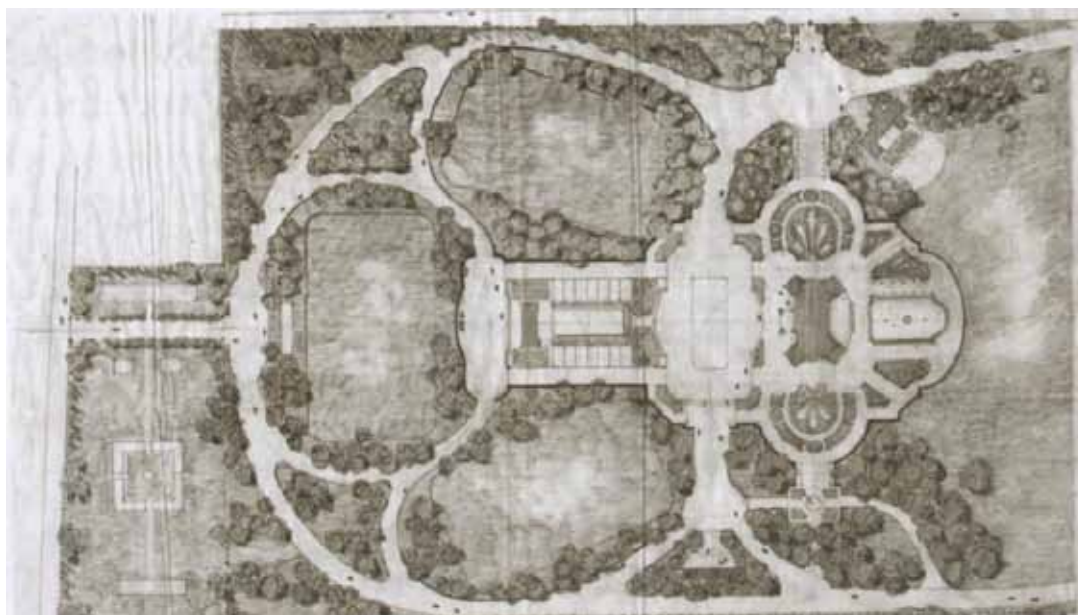
Esta última circunstancia nos lleva de lleno al tema central de este trabajo: su obra cordobesa. Sucede que Dourge obtuvo, en 1925, la habilitación como constructor de parte del Consejo de Ingenieros de la Provincia de Córdoba; a raíz de ello, sobreviene una serie de obras y proyectos destinados a casas de recreo en las sierras.

## 2- Los estilos arquitectónicos y sus connotaciones en la obra de Dourge:

Sin ningún lugar a dudas, León Dourge, nacido y formado en la cuna misma del academicismo, era un cultor de la teoría impuesta por entonces desde París, según la cual los diferentes estilos surgidos del repertorio formal de la historia de la arquitectura eran portadores de los ideales y principios asignados a la época que los originó y, por lo tanto, resultaban especialmente apropiados para los edificios relacionados con aquellos ideales.

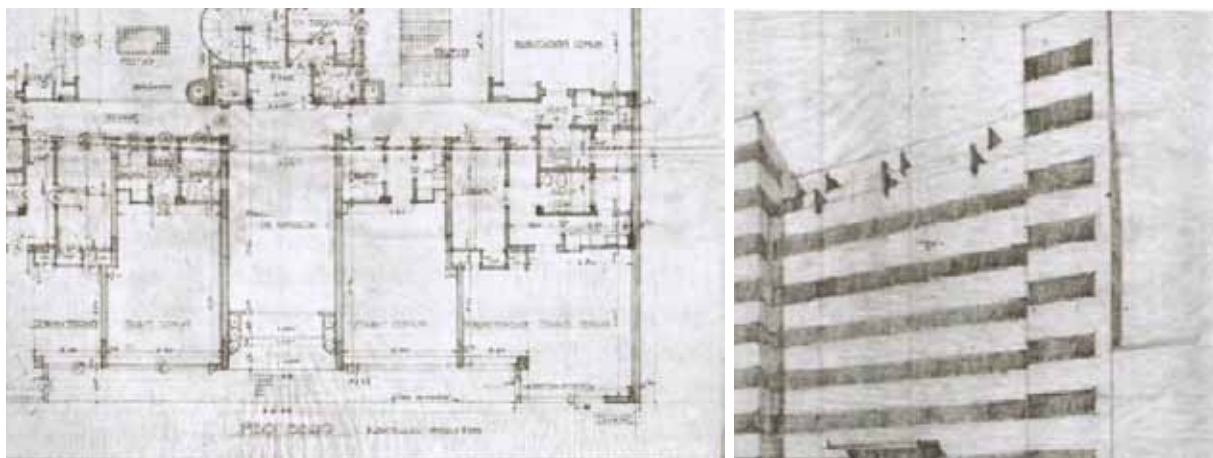
Entendido de esta manera, ningún estilo sería más apto para la construcción de una iglesia que el Gótico, surgido en una Edad Media plena de fervor religioso; a su vez, el repertorio formal que se adaptaba mejor a los edificios de las instituciones republicanas era el de los clásicos órdenes grecorromanos creados por las culturas donde nacieron las ideas de república y democracia.

Siguiendo fielmente esta vertiente y como la mayoría de los arquitectos de su tiempo, Dourge eligió inspirarse en los palacios –tanto ciudadanos como suburbanos– de la aristocracia europea en general, y francesa en particular, para las suntuosas residencias que proyectara para los representantes de las elites locales en ambos contextos.



Hotel D'Ivry  
Residencia suburbana de la familia Duhau

De igual modo, las casas veraniegas de estas familias, situadas en un paisaje de playas y pinares, remedan la tradicional arquitectura de Normandía mientras que -lo que no es poco sorprendente pero si coherente con la teoría en cuestión- los edificios de renta que proyectara para los mismos comitentes, ahora destinados a la habitación de las clases medias y medias-bajas, adoptan las líneas de la para entonces moderna arquitectura maquinista de inspiración naval, que quiso caracterizarse por la eficiencia funcionalista y la austeridad de líneas.

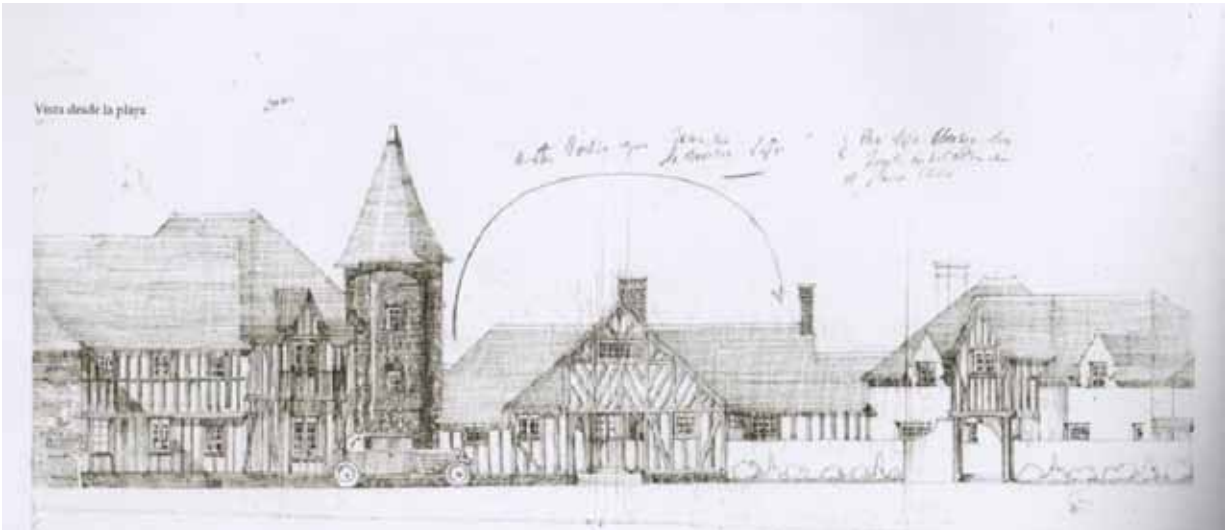


Casa de renta calle Urquiza Nº 41

Es en este marco que volvemos a las casas y proyectos cordobeses, pues tienen todos estos dos comunes denominadores: su destino de vivienda recreativa, y por tanto dedicada al ocio; y el estilo elegido, que hace indudable referencia a la arquitectura española en general -y andaluza en particular- y remite a la imagen de los pabellones de recreo serranos inmortalizados por el Generalife, próximo a la Alhambra granadina.

De esta manera se consolida la teoría por la cual, si la París borbónica y napoleónica representa el lujo y el poder, Normandía, las playas, y el maquinismo, la "eficiencia" de la vivienda de las clases menos pudientes, España -y sobre todo Andalucía- son para la arquitectura de Dourge el símbolo de la arquitectura del ocio y el disfrute, en particular en el marco paisajístico serrano.





Residencia Helguera, Punta del Este

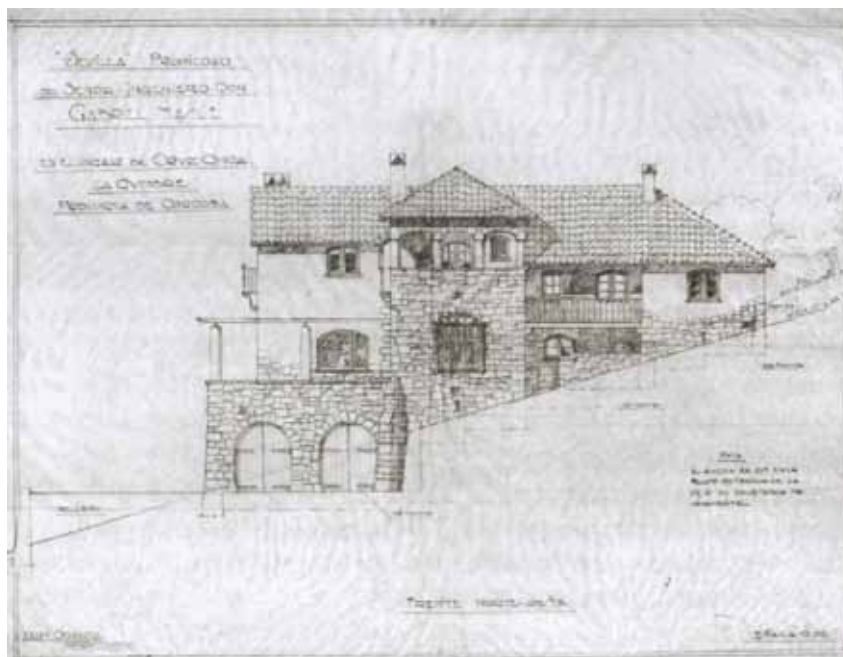
### 3- La arquitectura neoandaluza de Dourge, criterios y pautas de composición:

Las casas de recreo de León Dourge en Córdoba se caracterizan por la libertad y pintoresquismo de su composición; aquí la simetría especular que caracterizaba los suntuosos palacetes afrancesados por su imponente y los modestos apartamentos racionalistas por su eficiencia, es deliberadamente dejada de lado en aras de una arquitectura que busca deliberadamente la complejidad de múltiples volúmenes prismáticos yuxtapuestos.



Casa "Sevilla", La Cumbre, Córdoba.

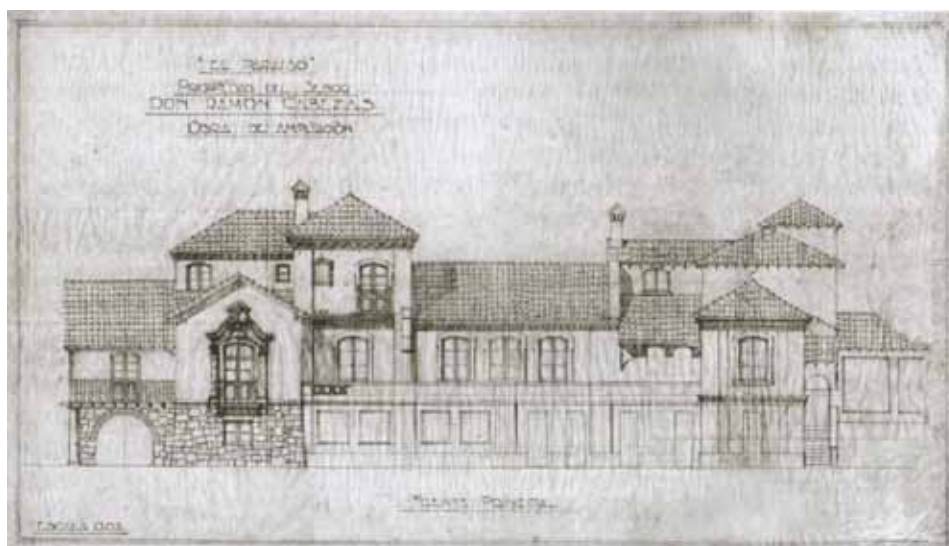
Si bien esta diversidad formal se puede explicar a partir de la posibilidad de una mejor adaptación a un terreno serrano y, por ende, con importantes pendientes, se entenderá más claramente a partir de la búsqueda de multiplicar las visuales desde y hacia diferentes ángulos del paisaje. De esta manera, la casa se ofrece y a la vez captura el entorno.



Casa "Sevilla", La Cumbre, Córdoba

Veremos también cómo el juego de niveles, conjuntamente con los quiebres de la planta, permiten generar múltiples espacios de expansión exterior, semicubierta o descubierta, a través de galerías y terrazas que refuerzan la propuesta de integración con el paisaje.

Todo esto actúa de manera conjunta con la permanente elección de estilemas relacionados con la arquitectura popular española, como el uso de tradicionales tejas musleras, ventanas con arcos, rejas profusamente decoradas, arquerías y balcones volados, ocasionalmente acompañados de otros más propios del barroco español, como espadañas, columnas salomónicas y remates curvos mixtilíneos.



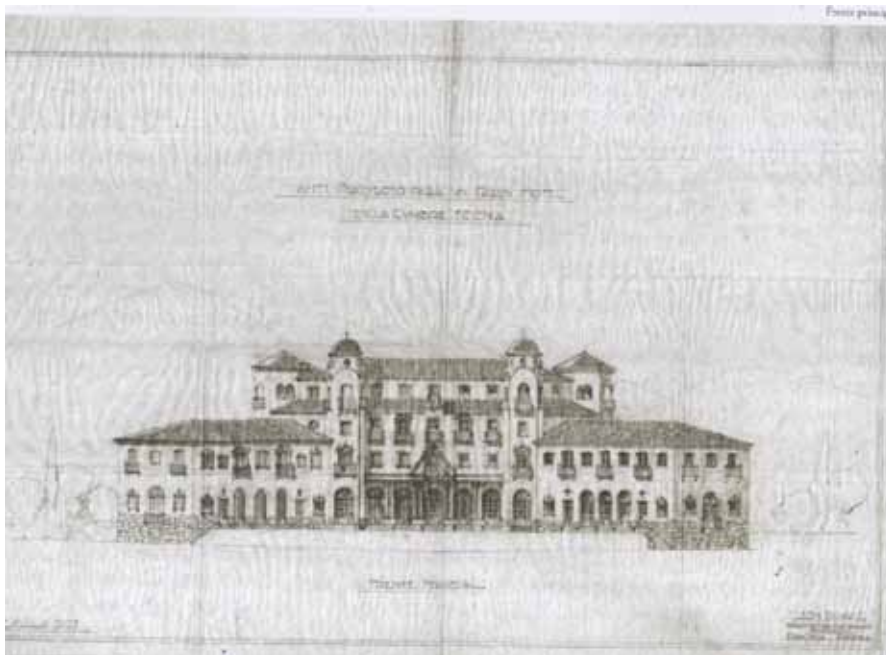
Casa "El Paraíso", La Cumbre, Córdoba.

Los nombres escogidos para las casas también refuerzan la doble referencia a Andalucía y a lo placentero; así encontramos la residencia "El Paraíso", construida para Ramón Cabezas y posteriormente habitada por el escritor Manuel Mujica Laínez, la casa "Sevilla" de Gabriel Masle e, incluso, la propiedad del mismo Dourge, denominada "La Gitanilla", todas ellas en la localidad de La Cumbre.



Casa "La Gitanilla", La Cumbre, Córdoba.

Mención aparte merece el proyecto no construido destinado a un "Gran Hotel en las Sierras" que, por las magnitudes de su escala, incluye la mayor variedad de estilemas españoles -y especialmente andaluces- entre los que se destacan dos torres octogonales con techumbre piramidal –semejantes a las del Patio de los Leones de la Alhambra, entre otras- y las ventanas de doble arco partidas con una columnilla intermedia o ajimeces, característicos de esta arquitectura.

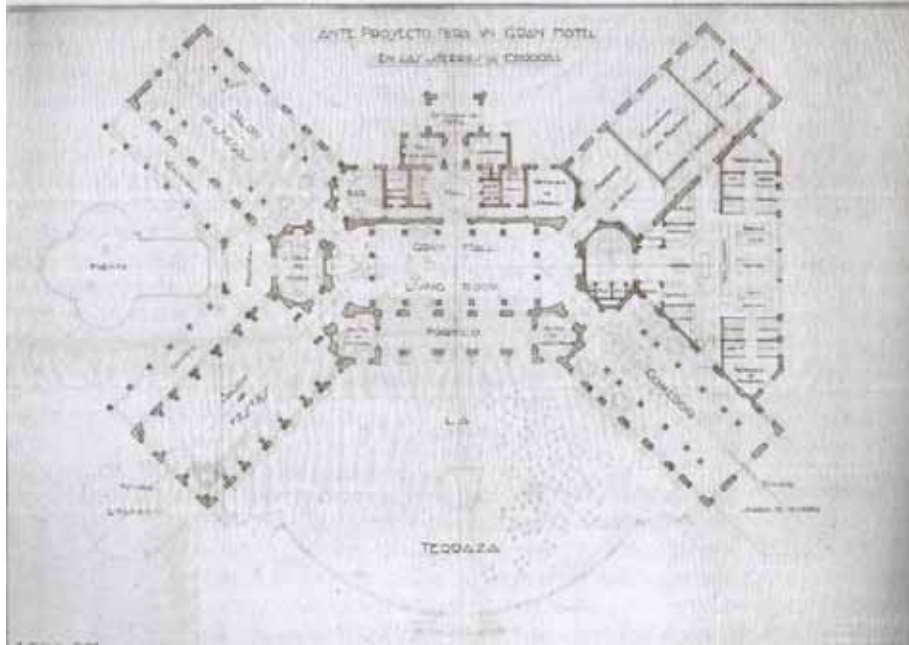


Proyecto para un "Gran Hotel en las Sierras de Córdoba"

Pero más allá de la profusión de elementos ornamentales andaluces, Dourge resolvió el proyecto del Hotel, recurriendo a una composición simétrica con cuatro brazos que se desprenden como diagonales de un cuerpo principal, que en nada remite a la arquitectura española o andaluza, sino más bien a modelos palaciegos de raigambre más clásica.

Tal vez la magnitud de la mole del Hotel no le resultó compatible con las composiciones pintoresquistas y, posiblemente, una búsqueda de lujo e imponentia lo llevó a alejarse del modelo aplicado en las casas antes mencionadas.

El proyecto del Hotel se convierte, entonces, en la excepción que confirma la regla; la imagen de lo andaluz en la obra de Dourge se asociaba tanto al contexto serrano del sitio homologado a las serranías andaluzas -por ello que la hallamos en este proyecto- como también a una arquitectura del ocio, más informal y lúdica, que si bien tiene cabida en la escala de las casas unifamiliares de recreo, no se puede inscribir en el marco de la necesaria imagen de solidez comercial e institucional, imponente y suntuosidad que demanda una gran empresa como este hotel de lujo, y que por ende, debe remitir a formas simétricas, más estables y clásicas.



Proyecto para un "Gran Hotel en las Sierras de Córdoba"

Aquí podemos trazar un paralelo con la obra en Bariloche de su contemporáneo Bustillo, quien en las construcciones de pequeña escala utilizó la imagen de la cabaña alpina por su adaptación al paisaje aplicándola con libertad, mientras que, en el imponente hotel Llao-Llao, estos estilemas "revisten", tal como en el hotel de Dourge, a una estructura simétrica clásica.

#### 4- A manera de conclusión, ensayos sobre el porqué

Aquí llegamos al eje de la cuestión propuesta en este trabajo, ¿Por qué la elección de lo andaluz como referente para el ocio y lo placentero?

Entre las muchas imágenes negativas que Occidente ha querido ver en Oriente (extremismo religioso, violencia, lujuria, opulencia desmedida, anomia, desdén por lo útil y productivo) tal vez una de las pocas de signo positivo es la que le asigna el carácter de "tierra de los placeres".

Andalucía, símbolo de la España islámica, versión de lo oriental más próxima geográfica y culturalmente, y por ende más comprensible y asimilable por Occidente, ha sido por ello la primera en asociarse a la arquitectura destinada al ocio y el disfrute que quisimos ver como su característica distintiva.

Por último, queremos recordar que la palabra española "Generalife" tiene su origen en el árabe, lengua de la cual se puede traducir como "el jardín del arquitecto" y como tal puede atribuirse tanto al Paraíso, jardín del Supremo Arquitecto, como a los que diseñamos sus modestos y terrenales colegas. León Dourge construyó su versión del paraíso en las sierras cordobesas.

**Agradecimiento:**

Este trabajo no hubiera sido posible de ninguna manera sin la existencia de la exposición y catalogación del Archivo Dourge que publicaran en 2006 un equipo integrado por dos queridas colegas: Clara Hendlin y Julieta Perrotti Poggio en el Instituto de Arte Americano de Buenos Aires.

Viendo primero los maravillosos planos y dibujos allí expuestos, fue que me surgió la idea de trabajar en este tema, tarea que luego pudo llevarse a cabo gracias a la cantidad y calidad de material publicado en el catálogo del cual se extrajeron todas las ilustraciones para este trabajo. (IAA: "León Dourge, obras y proyectos", Buenos Aires, 2006, ISBN 950-29-0928-3)

## El Rincón Familiar Andaluz: una propuesta de la colectividad andaluza en Buenos Aires

**Lic. Leda Moreno**

Estas líneas tienen por objetivo primero describir y analizar uno de esos espacios andaluces que, contruidos por y para la colectividad andaluza, existen en nuestro país. Se trata de lugares que testimonian lo que fue y lo que es la cultura andaluza, lugares donde se siguen viviendo y palpando formas y expresiones tradicionales. Considero que El Rincón Familiar Andaluz es ejemplo acabado de esa voluntad por desarrollar actividades culturales típicas y conservar la identidad. Sobre los alcances de este lugar tan particular trata este trabajo.

### 1. Un poco de historia

La presencia andaluza en la Argentina -y en la Ciudad de Buenos Aires- data de mucho tiempo atrás. De hecho, y con el solo propósito de evidenciar su importancia en nuestro territorio, cabe señalar que el primer fundador de la Ciudad, don Pedro de Mendoza, fue andaluz. De ahí en adelante, con menor o mayor intensidad y movidos por diferentes razones, sucesivos inmigrantes de esas tierras han llegado a estas tierras. A partir de 1950 se empiezan a registrar cada vez menos ingresos de andaluces (y españoles en general). Incluso, ya más próximo a nuestros días, se inicia un proceso inverso: es ahora España quien acoge argentinos, quienes empujados por diversos motivos, eligen ese país como destino.

Al igual que otros grupos de inmigrantes, los españoles se fueron agrupando en diversas asociaciones y crearon lazos que perduran hasta nuestros días. En estos círculos es posible observar la singularidad del grupo en cuestión –eso que los define como un grupo de identidad particular- así como la permanencia de ciertas manifestaciones culturales propias.

Actualmente existen veinte instituciones andaluzas en la República Argentina, desde Tucumán hasta Comodoro Rivadavia. El Centro más antiguo del país es la Agrupación Andaluza de Rosario, creada en 1915. A los efectos de nuclearlas se funda la Federación de Asociaciones Andaluzas de la República Argentina. Cabe agregar que todas ellas cuentan con el reconocimiento oficial de la Junta de Andalucía, órgano de gobierno autónomo.

### 2. El Rincón Familiar Andaluz.

Situado en la calle Carlos Calvo 3745 de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires funciona el Rincón Familiar Andaluz, institución creada en el año 1938. Si bien no es la primera institución andaluza de la ciudad, es la única que prevalece hasta el día de hoy.

Es necesario detenerse en la historia entrecruzada de España y Argentina para comprender la lógica y el ser de esta institución en particular: Con el estallido de La Guerra Civil Española y su devenir se fue generando una división en el interior de la sociedad española residente en la Argentina que impactó en las instituciones locales de la comunidad. Por ese entonces existía en el país el Hogar Andaluz, que se manifestó a favor del general Franco; esto conllevó la escisión de un grupo de andaluces republicanos quienes, junto con ciudadanos argentinos, conformaron el Rincón Familiar Andaluz el 18 de agosto de 1938.

A diferencia de muchas otras instituciones de carácter cultural-recreativo, el Rincón planteó desde el principio una gestión activa a favor de la República y, sobre todo, de los republicanos. Así, en contraposición con el pro-franquista Hogar Andaluz, el Rincón se presentó a la comunidad como una institución guiada por objetivos políticos que sostenían valores democráticos y que colaboraba en el proceso del exilio republicano.

En un principio funcionó en el club Betanzos, ubicado en el barrio de Constitución. Con el transcurso del tiempo, la Institución trasladaría su sede social a la calle Lima, en el lugar donde actualmente se encuentra el edificio de la Universidad Argentina De Negocios (UADE). Los socios recuerdan los bailes

de Carnaval y la Peña Ramón Montoya que allí se celebraban, eventos que quedaron plasmados en fotografías y que permanecen en la memoria de quienes por allí transitaron.



Reunión social en el Rincón Andaluz.

Muros y murales que decoraban los salones evocaban espacios típicos andaluces. Así, el grupo real de mujeres con vestimenta y accesorios típicos andaluces se “ubica” en un patio andaluz virtual, con su fuente y sus macetas. En la imagen, detrás de la Comisión Directiva de aquel entonces, se puede apreciar una construcción -¿real, simulada?- con una ventana con su reja y macetas.

El edificio actual, ubicado en la calle Carlos Calvo, está compuesto por dos plantas. En el primer nivel se encuentran la secretaría, la presidencia y un salón donde se ubica la biblioteca. También una terraza y un espacio-galpón que funciona como sala de ensayo y como aula eventual donde se imparten clases de flamenco. Este es el lugar utilizado habitualmente por los socios.

En la planta baja, con entrada independiente desde la calle, se encuentra un salón-restaurant ambientado —a la manera de un simulacro- con características típicas andaluzas. El espacio está azulejado, con rejas amuradas a sus paredes y cuenta con flores dispuestas en todo el salón; unas columnas sostienen una suerte de balcón que rodea todo el nivel de la planta baja, a su vez, detrás del balcón se intuyen rejas combinadas con madera que resultan visibles desde abajo. Mientras una barra y un tablado “ordenan” el espacio inferior y pautan la distribución de las mesas, un dibujo-mural de la mezquita de Córdoba funciona como fondo escénico del tablado. Las banderas argentina, española y andaluza completan la ambientación dando testimonio de viejas y nuevas raíces culturales. Éste es, en síntesis, el espacio más emblemático de la institución; aquí se celebran fiestas y realizan eventos de todo tipo.

La Institución es, entonces, un exponente pleno de la cultura andaluza en la Ciudad de Buenos Aires —un “rincón”, tal como se lo denomina-. Esto excede las múltiples actividades que allí se realizan y se

materializa, también, en la recreación de un marco arquitectónico que colabora en el afianzamiento y la conservación de aquellos rasgos considerados identitarios.

Las fotografías del viejo edificio de la calle Lima –hoy inexistente- y esta nueva sede social ponen en evidencia la voluntad de una colectividad por conservar sus tradiciones evocando situaciones arquetípicas del lugar de procedencia de las personas que por allí transitan.

### 3. Los andaluces y el ocio.

La cultura andaluza ha sido evaluada por “el otro” como dedicada al ocio, “ociosa”; pero esta expresión connota una valoración crítica negativa, por lo que el planteo asume carácter peyorativo: en esos términos, básicamente, a los andaluces “no les gusta el trabajo” y “viven de fiesta”. Es necesario revisar las implicancias de “ocio” y “ocioso” para poder entender el significado en su real dimensión.

El concepto de ocio ha sido concebido de diferentes maneras; distintas sociedades en épocas también distintas han revisado sus implicancias y le han atribuido sentidos diferentes. Asimismo, el concepto ha sido objeto de estudio de investigadores, generando diversas interpretaciones teóricas.

Según Gete (1987), el tiempo de las actividades humanas se divide en el tiempo del trabajo y el tiempo libre, éste contiene necesidades, obligaciones, desplazamientos y... ocio. A su vez, Manuel Cuenca considera el ocio como el tiempo libre que está por fuera de las obligaciones habituales; en ese “tiempo libre” el sujeto elige su accionar en función de sus preferencias, al realizar aquello que elige percibe una sensación de gratificación placentera; Cuenca también plantea que las actividades o dimensiones vinculadas al ocio -lúdica, deportiva, festiva, creativa, ecológica y solidaria- tienen un fin en sí mismas, es decir, no pretenden ser un medio para alcanzar algún otro beneficio. No me detendré aquí en profundizar estas cuestiones, más bien, retomaré esta última interpretación por cuanto la considero pertinente a la cultura andaluza, al menos tal como se ha desarrollado y desarrolla en la Ciudad de Buenos Aires. En este planteo, ocio no es sinónimo de tiempo inútil o abandono, sino que es el tiempo en el cual el hombre decide y gestiona libremente sus actividades. Ocio no es, entonces, “el no hacer nada”, sino el actuar en plena libertad, el realizar un quehacer en el tiempo gerenciado por la persona misma.

Es posible asociar esta interpretación a lo que realiza la comunidad andaluza en El Rincón Familiar Andaluz en tanto se trata de un lugar donde las personas disponen voluntariamente de su tiempo libre en pos de la labor de una institución. De hecho, para seguir existiendo y convocando gente –a casi 70 años de su fundación- reclama un trabajo entusiasta y continuo.

Así, la Institución se conforma con una comisión directiva, integrada por miembros de las distintas subcomisiones, una de jóvenes y otra de mayores y todos trabajan en pos del objeto social de la Institución. De la comisión directiva depende la organización de la celebración del 28-F, las Cruces de Mayo y el Aniversario. La subcomisión de Jóvenes se encarga de organizar una vez por mes un encuentro denominado “Noche flamenca” y en el mes de abril, al igual que en Sevilla, conmemora La Feria de Abril. Por su parte, los mayores organizan un domingo por mes, una tarde de chocolate. El Rincón cuenta también con dos conjuntos artísticos: un ballet y un coro rociero recientemente formado. Mientras el ballet participa en todos los festejos de la colectividad española a los que es invitado, como también en actos de otras colectividades e instituciones, el Coro Rociero se encuentra en plena etapa de creación, aprendiendo sevillanas y rumbas, estilos típicos de esta modalidad coral. Se suma a esto que los integrantes del ballet dan clases de flamenco en la institución.





Afiche que promociona uno de las tantas "Noches Flamenca" que se realizan en el Rincón.

Desde la institución se promueven y gestionan, también, otras actividades de carácter cultural: cursos de gastronomía andaluza, cursos de guitarra andaluza y compás, Jornadas de Flamencología, cursos sobre Economía Social y Organizaciones Civiles sin fines de lucro, ciclos de cine, charlas debate; además funciona un Centro de Estudios Andaluces, con el objetivo primario de constituir un fondo de archivo. En síntesis: el Rincón Andaluz se presenta a la comunidad como un lugar para el ocio... activo. Dentro de ese tiempo considerado "libre" -opuesto al tiempo del trabajo- se elige libremente realizar actividades que se disfrutan.

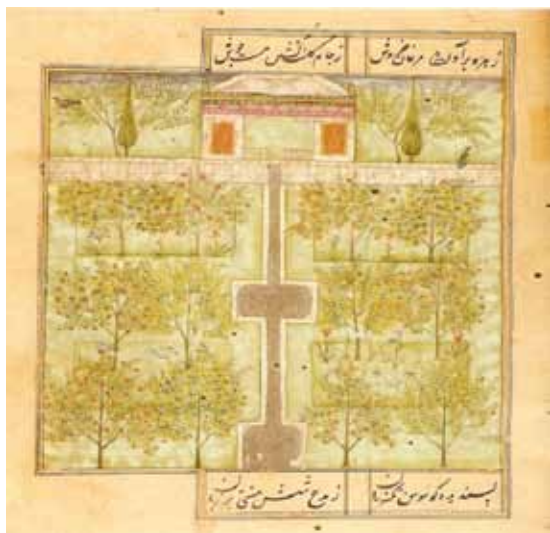
#### 4. Un comentario final

Estimo necesario enfatizar las diferencias entre este espacio y otros de tinte andaluz. Considero a la Institución como un espacio diferente a los referentes de la arquitectura de inspiración andaluza que puedan existir en el país. ¿Por qué? Porque este es un espacio social, con formas de expresión andaluzas, donde los andaluces tienen aun hoy un lugar que los refiere a sus pueblos de origen. Porque la arquitectura -o, en su defecto, el diseño de una ambientación- enfatizan estos vínculos, al punto que ambos aspectos hacen a la identidad del grupo constituyendo dos caras de la misma moneda. Así, celebraciones y ambientación arquitectónica se imbrican y ayudan a reforzar la memoria colectiva, haciendo sentir que, aun lejos en tiempo y espacio, se está en algún lugar de Andalucía.

## Paraísos en la tierra.

### Dos casos de estudio de jardines neo-hispano-musulmanes en Buenos Aires

Lic. María Laura Rosa



*“En cuanto a los que creen y hacen buenas obras, Les haremos entrar en jardines, debajo de los cuales fluyen ríos, para permanecer allí eternamente, para ellos habrá compañeras purificadas y les haremos entrar bajo sombra abundante”.*  
Corán, IV, 57.

#### 1. La conformación del jardín musulmán

El jardín musulmán reúne –y a la vez trasciende- varias herencias: así, el desarrollo jardinero de la cultura babilónica, junto con los desarrollos persas y romanos, forman los antecedentes más importantes en la construcción de una estética y un diseño que terminan siendo propios.

En el origen de la tipología musulmana se encuentra, de mano de la cultura persa, la influencia de Babilonia y su representación mítica del universo, la cual establece una simbólica relación político-religiosa. A partir de la idea de control del universo, éste se dividía por el rey babilónico en cuatro porciones cuyo centro estaba constituido por un manantial primordial. Desde allí surgían cuatro ríos que fraccionaban el espacio y convertían al gobernante en el señor de los cuatro cuadrados de la tierra. Estos ríos eran el Éufrates, el Tigris, el Fízón y el Guijón –dos existentes y dos míticos- cuyas aguas permitían la fertilidad del universo.

A los persas se les atribuye la realización de *qanats* –conductos subterráneos que transportan agua al amparo de las tormentas de arena del desierto o de su evaporación por las altas temperaturas- que conducían el preciado líquido a los cuatro puntos del jardín. En su recorrido, los canales dibujaban una cruz, símbolo de los cuatro puntos cardinales y de los cuatro ríos que surgían del manantial primordial. Esta agua sagrada alimentaba simbólica y concretamente al jardín-paraíso, espacio cercado para el disfrute del señor.

Esto constituye el origen de una de las tipologías jardineras más antiguas de la historia y, en particular, de occidente: la **tipología en cruz** que comenzaría a difundirse en la Europa medieval, en parte, por el desarrollo de la jardinería hispanomusulmana<sup>21</sup>.

De herencia persa es, a su vez, otra **tipología** desarrollada por los musulmanes: la de **alberca o estanque central**. Consiste en la construcción de un gran estanque a modo de espejo de agua que permite que tanto el edificio como una porción del cielo se reflejen en el agua. Los reflejos tienen –nuevamente- un valor simbólico: destacar el poder -terrenal y divino- que reúne el dueño del palacio<sup>22</sup>. Ejemplo preciso de esta tipología y su simbología es el Tadhj Mahal de Agra, en India.

21. RUBIO Y TUDURÍ, Nicolás María, *Del paraíso al jardín Latino*, Los Cinco sentidos, Barcelona, 1981, pág. 52

22. KLUCKERT, Ehrenfried: *Grandes jardines de Europa. Desde la Antigüedad hasta nuestros días*, Könemann, Colonia, 2000, pág. 32.

De origen persa es también el gusto por los árboles, que eran plantados en gran cantidad formando verdaderos parques de caza. Los árboles posibilitaban abundante sombra, alimento y perfume, y conformaban un espacio no sólo para el disfrute de la elite -que podía acceder libremente a estos lugares- sino también de provecho para sus dueños. Es así como los jardines serían **espacios utilitarios**, en primer lugar, en los que se podía llevar a cabo un cierto tipo de ocio que estimulaba el disfrute de los cinco sentidos.

Por otro lado, los elementos de origen romano se relacionan mayormente con la arquitectura doméstica. Esto se explica porque, en la difusión del islam por los territorios del norte de África -de antiguo dominio romano-, se adaptaron construcciones de origen o herencia romanos a los requerimientos del musulmán. Es así que la *domus* sería el lugar de protección de la intimidad: muros sobrios y celosías altas separando el mundo exterior de la vida privada y habitaciones volcadas hacia el interior, dispuestas en torno a patios porticados<sup>23</sup>; así, se mantenía la frescura del muro y se lograban juegos de luces y sombras, algo que es propio del gusto musulmán. A su vez, los pórticos se decoraban con azulejos, de origen persa sasánida. En cuanto a los jardines, se ornamentaban haciendo uso del *arte topiario* desarrollado por los romanos, recortando setos de hojas duras con formas amenas a la vista del espectador.

Estas tradiciones jardineras se vuelven exquisitas en la estética del jardín musulmán ya que su fundamento religioso -la naturaleza paradisíaca prometida al fiel en el más allá- lo transforman en un espacio para los sentidos y el goce terrenal.



Jardín hispanomusulmán, Patio de la Acequia, dinastía Nazarí, siglo XV, Granada

## 2. Hacia la construcción del paraíso.

El *hortus conclusus* o huerto cerrado musulmán es una traducción literal de la idea de paraíso que se describe más de una treintena de veces en el Corán. Ya su nombre coránico, *Al-yanna*, encierra a la vez los significados de jardín y “lugar oculto” y cercado. Este espacio delimitado reproduce las promesas realizadas al fiel sobre la vida en el más allá. El jardín es *djennat*, el paraíso en la tierra. Es interesante señalar una notable diferencia respecto al concepto de jardín cristiano: el edén bíblico es un símbolo que encierra múltiples interpretaciones.

23. Para un estudio completo de las especies de los jardines hispanomusulmanes ver “Tabla IV: Especies vegetales cultivadas en los jardines hispanoárabes”, en PÁEZ DE LA CADENA, Francisco, *Ibíd*, p. 188.

El *djennat* está determinado por lo revelado en el Corán. Es el lugar con el que será recompensado el fiel, por tanto, este espacio es detallado en el texto que contiene la revelación de Alá a Mahoma<sup>24</sup>. Quizás una de las descripciones más precisas sea aquella con la que hemos empezado el artículo, la que contiene *Sura 2, aleya 25*. Podemos allí apreciar cómo también el *djennat* será un espacio para el despliegue y el disfrute de los cinco sentidos, a la vez que el lugar dedicado a una refinada estética erótica, amorosa, en la que los artífices del califa o señor de la casa juegan un papel fundamental para su conformación.

La tipología jardinera en cruz forma cuatro eras o arriates a sus lados, los que son rehundidos para resaltar paseadores que sólo permiten el paso de dos personas por vez. Se construían pórticos de manera simétrica, o en los lados cortos o en los cuatro lados de la planta. Al rehundirse unos quince a veinte centímetros, las eras permiten el almacenamiento del agua de lluvia y el disfrute táctil y olfativo del rico perfume de los arbolillos enanos que se plantan en ellas.

Cabe agregar que, para conseguir la exaltación de sus perfumes, las especies se mezclan entre utilitarias y ornamentales: tomillo, salvia, orégano, rosas, jazmines, limoneros y naranjos amargos son los más cultivados en la zona del norte de África y sur de España. A su vez buganvillas, glicinias, yerberas y crestas de gallo rompen con sus colores la monocromía del verde<sup>25</sup>.

La vegetación se cultiva a boleó, sin un diseño específico en su distribución, puesto que así esparce Alá sus semillas en la naturaleza. Pero debe estar dada por arbolillos enanos o de baja altura, para no interrumpir la visual de todo el jardín. La excepción son las palmeras, símbolos de fertilidad. Una mala interpretación realizada por el Romanticismo en jardines como los de la Alhambra llevará a plantar altos cipreses durante el siglo XIX, como los del Partal o los del Generalife, que rompen la visual del conjunto.

El agua juega un papel fundamental que va más allá de su papel en la supervivencia de las especies por cuanto acompaña la conformación de una atmósfera íntima y erótica en el jardín. Las fuentes que emplea el musulmán son de tres tipos: fuentes a ras del piso, rehundidas y de doble taza, esta última generalmente compuesta por una taza a ras del piso que en su interior contiene un pie de unos cuarenta a cincuenta centímetros, el cual sostiene una segunda taza. Al contrario de las cristianas, las fuentes musulmanas no buscan conquistar alturas y no llevan otra ornamentación más que su propia forma -estrellada, floral o geométrica- junto a los azulejos que algunas de ellas puedan tener. Suelen ser de piedra -el mármol es la más preciada por su sutil sonoridad- con un surtidor pequeño, de unos cinco a diez centímetros, que apenas sobresale del agua. Sus objetivos son generar un suave borboteo, para que el agua circule formando pequeñas ondas, y un también suave rumor, placentero al oído, intimista para el juego amoroso.

El perfume de las especies, el rumor del agua y el recorrido compartido con compañeras por los paseadores se exaltan por el manejo hábil y sutil de la luminosidad. El jardín no debe quedar plenamente expuesto a la luz, debe crear un clima intimista a partir de tamices o filtros, logrados tanto por las especies como por los elementos arquitectónicos, como los arcos y *sebkas* de los pórticos o los pabellones.

### 3. Los jardines musulmanes en la España medieval

El dominio musulmán sobre España ofrece a la historia de Europa, en cuanto al arte de la jardinería se refiere, uno de los momentos de mayor riqueza y esplendor. En efecto, frente a la Europa cristiana que presenta huertos-jardines de enorme sencillez, con elementos ornamentales simples y dependientes de la vieja tradición romana, la jardinería musulmana -sin perder su carácter utilitario- presenta una estética refinada: la búsqueda del placer y el goce en la naturaleza que la traslada desde el *hortus conclusus* al *locus amoenus*.

Es significativa la presencia de tratadistas que, dentro de los escritos sobre el cultivo y el análisis de especies, difunden tipologías jardineras y consejos para la disposición de los jardines que se encuentran en las viviendas domésticas y en las villas campestres, otra modalidad de herencia romana. En ese sentido, son de notable importancia los escritos del almeriense Ibn Luyun, quien en su Tratado de Agricultura del siglo XIII, titulado *Libro del principio de la belleza y del extremo de la fertilidad acerca de las nociones fundamentales del Arte de la Agricultura*<sup>26</sup>, describe la disposición de una casa entre jardines:

24. PAEZ DE LA CADENA, Francisco, *Ibíd.*, p.64.

25. Para un estudio completo de las especies de los jardines hispanomusulmanes ver "Tabla IV: Especies vegetales cultivadas en los jardines hispanoárabes" en PAEZ DE LA CADENA, Francisco, *Ibíd.*, p. 188

26. BORRÁS GUALÍS, Gonzalo M. *El Islam. De Córdoba al Mudéjar*, Sílex, Madrid, 1994, p.162

Para emplazamiento de una casa entre jardines se debe elegir un altozano que facilite su guarda y vigilancia. Se orienta el edificio hacia al mediodía, a la entrada de la finca, y se instala en lo más alto el pozo o la alberca, o mejor que un pozo se abre una acequia que corra entre la umbría de árboles y plantas.<sup>27</sup>

Cabe destacar que el juego de la altura no se produce sólo con fines defensivos sino que las torres-miradores son espacios festivos, donde el califa y sus mujeres disfrutaban de las vistas hacia el jardín. El *djennat* se disfruta o celebra recorriéndolo y contemplándolo.

Las tipologías jardineras de cruz y alberca central se desarrollaron en España dando bellos ejemplos como los jardines de la dinastía nazarí de la Alhambra, quizás el emplazamiento que con más cuidado se ha reconstruido siguiendo pautas documentales. La tipología en alberca central se mantuvo prácticamente inalterada en el Patio de los Arrayanes del Palacio de Comares y la tipología en cruz sobrevivió a las vicisitudes de todo tipo que corrió el Patio de los Leones.

No es finalidad de este artículo analizar estos jardines, pero sí es necesario detenerse en algunos aspectos que, luego, hallarán resonancias en los jardines de Buenos Aires. En efecto, sus fuentes, azulejos y pérgolas fascinarán a los visitantes argentinos, entre ellos Enrique Larreta, quienes intentarán recrearlos al regresar al país.

Las fuentes hispanomusulmanas –en cualquiera de sus tres tipos- se destacan por su refinamiento y sobriedad. Sus formas - geométricas, florales o gallonadas y estrelladas- se relacionan con la estética islámica. Pueden tener decoración epigráfica –escritura con pretensión estética y simbólica- y/o geométrica. Generalmente están realizadas en piedra tallada aunque en la Andalucía reconquistada y en América se harán, al menos una de sus tazas, con azulejos.

El azulejo es uno de los elementos que le confiere identidad propia al jardín islámico, y por extensión, al hispanomusulmán<sup>28</sup>. Recibe su nombre del color azul cobalto de la cerámica. Este color, obtenido por los chinos y difundido en gran parte de Oriente por los persas, fue llevado a la península ibérica por los musulmanes. El azulejo es construía a modo de *puzzle*: pequeñas piezas de cerámica vidriada de color eran recortadas con alicates –por eso es correcto decir también alicatado- y se ubicaban boca abajo. Luego se les aplicaba una cubierta de yeso que, una vez seca, se limpiaba. Por último se los colocaba en el sitio elegido, generalmente interiores de habitaciones y zócalos de pórticos exteriores.

Los colores característicos son los verdes -realizados con cobre-, los azules -con cobalto-, oro para los dorados, a partir del *agua regia* –mezcla de ácidos nítrico y clorhídrico- amarillos y melados de hierro y manganeso, por último el rojo, el más difícil de realizar cuyo su secreto se guarda hasta hoy día.

Los diseños que llevan los azulejos están determinados por la estética del ritmo, fundamental en el arte, la poesía y la música del Islam. Es así como los diseños geométricos reiteran rítmicamente una forma hasta el infinito, como si fuera una metáfora de la eternidad.

La búsqueda de la protección de la luz determinó que estos pueblos, cuyo origen se encuentra en el desierto, desarrollaran ciertas formas que asumieron valor estético. Una de ellas son las arquerías con *sebkas* de los pórticos, que tamizan la luz generando juegos de luces y sombras. Con las pérgolas –que funcionaron también como protección- se agregaría la voluntad de definir espacios de gran intimidad. Es así como surgen los *trilages* recubiertos con ricos emparrados o glicinas que los cubrirán.

#### 4. El jardín de la casa Larreta. Referencias y estrategias

La casa del escritor Enrique Larreta, situada en pleno barrio de Belgrano, fue construida hacia 1886 por el arquitecto Ernesto Bunge (1839-1913). Éste había destinado como modelo para la fachada el estilo del renacimiento italiano y para el interior de la vivienda el de “(...) casaquinta mediterránea, organizada alrededor de patios abiertos que permitían el ingreso del agua de lluvia y también de luz. Estaba rodeada de una quinta con árboles frutales y ornamentales; tenía canteros con plantas aromáticas y una huerta

27. Aurelio Cid Acedo, *La Alhambra de cerca. Nueva guía de la visita a la Alhambra y el Generalife*, Granada, Edilux, 2000, p.156

28. E. KLUCKERT, Op. Cit., p.32

doméstica”<sup>29</sup>. La casa fue heredada por la suegra de Enrique Larreta, quien se la obsequiaría a su hija, Josefina Anchorena, en 1903. Tres años antes, en 1900, el matrimonio Larreta realizó un paseo por Europa. Si bien el abogado y escritor tenía el propósito de investigar la pintura del Renacimiento, esto quedaría eclipsado ante la atracción que surgiría hacia la España medieval. Su visita a la ciudad de Ávila con su atmósfera de tiempo detenido, lo embarcaría en la creación de la novela *La Gloria de Don Ramiro*.

La familia Larreta vivió varios años en Europa, estableciendo su residencia en la ciudad de París gracias a su cargo de Ministro Plenipotenciario en Francia, bajo la presidencia de Roque Sáenz Peña. Recién en 1916 regresó a Buenos Aires y fijó su residencia en la casa de Belgrano.

Larreta inició la reforma de la residencia, situación atravesada por al menos dos hechos relacionados entre sí que interesa destacar: sus recuerdos de Europa y la búsqueda por responder a preguntas sobre la identidad nacional.

Muy influido por escritores como Leopoldo Lugones, Ricardo Rojas y Manuel Gálvez, entre otros, Enrique Larreta no escapó a la generación de intelectuales que se preguntaban por la identidad de nuestro país. La elite sentía la urgencia de bucear en la tradición nacional ante el aluvión inmigratorio, el cual alteraba su imaginario de nación. Es entonces cuando se encontraron coincidencias con la generación del '98 española, que estaba en plena revisión histórica frente a la pérdida de Cuba.

Como respuesta a estas inquietudes surgió en Larreta su origen hispano. El gusto por el pasado colonial junto a su amistad con el arquitecto Martín Noel lo llevarían a elegir el estilo neocolonial para las reformas de la vivienda. Aquella España que lo había embelesado, el al-Ándalus con todo su exotismo, se mezclaría con su mirada latinoamericana y su formación francesa “(...) propia de los intelectuales rioplatenses de la época”.<sup>30</sup>

Ahora bien, aun cuando la vivienda responde al estilo neocolonial, los jardines intentan recrear la jardinería hispanomusulmana, con ciertas particularidades en las que vale la pena detenerse. Aunque una de las zonas del jardín es conocida como Patio de los Naranjos, en clara referencia a aquel de la mezquita de Córdoba, el espectador avezado descubrirá elementos que, si bien integrados, no corresponden a la España musulmana sino a los planteos posteriores del Renacimiento, en el que el “pasado” musulmán se mezclaría con influencias de la jardinería italiana, dominante por entonces en Europa. El **Alcázar de Sevilla**, en particular el que corresponde a las reformas realizadas por Felipe II en el edificio y sus jardines, resulta exponente de ello. No en vano Larreta sitúa su novela *La Gloria de Don Ramiro* en la España de Felipe II, un soberano admirador del arte de los jardines y “rey jardinero” si los hubo en España. De hecho su impronta en todas las artes española es notable.



Jardín neohispanomusulmán del Museo Larreta, Bs. As.

29. AGID, Gloria; DONDO de BARCIA, María Teresa; FAINSCHEIN, Sabrina; SCHMIDT, Ana María: *Museo de Arte Español Enrique Larreta*, Secretaría de Cultura, Museos de Buenos Aires, Buenos Aires, 2003, pág.38.

30. *Ibíd.* pág. 12

Lo cierto es que las transformaciones acaecidas en el Alcázar de Sevilla bajo el esplendor que desplegaría la ciudad durante los siglos XVI y XVII exaltaron el lujo y los placeres dentro del edificio y sus patios. Este período jardinero coincide con la llegada a España de elementos del manierismo italiano los cuales, sumados al origen islámico de los vergeles del Alcázar, darán como resultado jardines de gran personalidad. Según señala Ana María Fidalgo:

El origen islámico de estos jardines y la pervivencia en el Alcázar de muchos de ellos donde se representaba la imagen del Paraíso Terrenal, el mundo de sensualidad y placer que evocaban, junto con el lujo y refinamiento que aquella civilización rezumaba, fueron elegidos conscientemente, en el siglo XVI como opción válida en relación con el tema de la imagen de la naturaleza. En primer lugar por razones de prestigio, pero también porque la estética del manierismo se cimentaba sobre la búsqueda de placeres refinados, sobre la mezcla de lenguajes diversos, sobre la ambigüedad, el eclecticismo y el gusto por el sentido lúdico de la naturaleza.<sup>31</sup>

Dos jardines del Alcázar, el **Jardín de las Flores** y el **Jardín de las Damas**, presentan elementos que influyeron sobre el jardín de Larreta: El **Jardín de las Flores**, de 1576, presenta tipología en cruz con caminos –no paseadores debido a su amplitud- en cuyo centro se realizó una fuente de doble taza, una de ellas rehundida, alimentada por canales subterráneos. En sus cajas verdes se plantaron limoneros y naranjos, generando una atmósfera intensamente perfumada. El elemento más destacado del vergel es su gruta, realizada entre 1589 y 1601, construida con piedra de Málaga y revestida con conchas, caracoles y nácares. Fue muy apreciada en la época ya que introducía “(...) la idea de lo misterioso y lo oculto y la dialéctica entre lo natural y lo artificial (...)”<sup>32</sup>, tan del gusto manierista.

En cuanto al **Jardín de las Damas**, se sabe que existía ya en 1566 y que pertenecía a la denominada Huerta de la Alcoba. Vemos como en un terreno regular se disponen paseadores de poco ancho desde donde se organizan, de forma simétrica, parterres de nudos abiertos. Este tipo de parterres utilizan arbolillos de hojas duras, que se recortan hasta lograr unos veinticinco o treinta centímetros de alto, para determinar formas geométricas. El diseño se encuentra, hoy, acompañado con palmeras, originalmente sólo había naranjos. En uno de sus lados se encuentra una enorme gruta, corazón central del órgano de agua que se levantó en el Siglo XVII.

Ahora bien, retomando el tema de la mansión Larreta cabe destacar que el punto de articulación entre casa y jardín se encuentra en el pórtico. Este espacio es fundamental porque relaciona el interior con el exterior y prepara al visitante para recorrer el vergel. Esta galería acompaña el estilo renacentista español del jardín, en ella se da la convivencia de arcadas italianas con bellos azulejos, que a manera de formas caleidoscópicas, tapizan sus paredes.

Desde allí, una pequeña escalera bordeada con maceteros de terracota nos conduce al paseador más importante: aquél que nos lleva a la fuente de los sapos. La atmósfera intimista que tiene este lugar recrea sitios del Alcázar de Sevilla. Quizás sea una de las áreas que mejor refleja la influencia hispano-musulmana, ya que el juego de fuente y especies que tamizan la luz conduce al espectador a un estado de recogimiento. Para ello es de suma importancia el rumor del agua, que es conducida por el surtidor de estilo renacentista con suavidad para deslizarse hacia la segunda taza. Allí forma pequeñas ondas, las que se entremezclan con el veteado del mármol. La fuente de los sapos cuenta también con otro elemento significativo: el banco revestido en mármol que la rodea. Esta tipología, propia del renacimiento andaluz, la encontramos antes en el **Jardín de la Danza**.

Desde aquí continuamos hacia la pérgola, donde especies trepadoras transforman la arquitectura en un túnel de verdor, fresco y perfumado por glicinas. El espectador puede tomar algunos de los caminos realizados con ladrillos entre los que crece el musgo. Estos los conducirán hacia la zona del ombú, árbol añoso que hoy ocupa lo que antaño era una cancha de tenis, de allí la amplitud espacial.

31. FIDALGO, Ana María: “Sevilla: los Reales Alcázares” en Carmen Añón; SANCHO, José Luis: *Jardín y naturaleza en el reinado de Felipe II*, Sociedad Para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 1998, pág. 348

32. FIDALGO, Ana María: *Ibíd.*, pág. 350

Finalizamos el recorrido en el característico *Patio de los Naranjos*. Este lugar refleja la herencia existente en la jardinería hispanoamericana de la jardinería andaluza, recibida en la época colonial. El rincón del vergel es organizado en torno a una fuente central, circular y rehundida, la cual se rodea de maceteros de terracota con especies enanas perfumadas. La taza está hecha con cerámica de un fuerte celeste que alude a la pureza del agua y su frescura, en sus bordes se colocan azulejos que recuerdan a la cerámica de Talavera española.

Este espacio cuenta, en uno de sus lados, con una pequeña pérgola de madera con trepadoras que genera sombra sobre una pared de la mansión, la cual tiene aventanamientos con pequeños balcones y macetas con especies, reviviendo una atmósfera colonial.

Mientras las paredes del patio se revisten con azulejos y su suelo se tapiza con guijarros, las especies del jardín se mezclan entre autóctonas y foráneas. Destacan el Gingko Biloba, el ombú y la magnolia por ser añosas. Luego, las glicinas, cica, ciprés, naranjos amargos, palmeras y palo borracho.

## 5. Por último, el Patio Andaluz de Buenos Aires.

El discurso inaugural de la Exposición Internacional de Sevilla tuvo un responsable: Enrique Larreta. Allí, en el Pabellón Argentino realizado por su amigo, el arquitecto Martín Noel, quien idealizaba las glorias del pasado colonial, Larreta destacaría el peso cultural y artístico de España. Junto con artistas y escritores, el argentino resaltaría las huellas musulmanas, en particular aquellas de Sevilla y Córdoba:

Veréis por ahí granos, cereales, espigas espléndidas que hubiesen llenado de entusiasmo, allá en el siglo XII, al agrónomo sevillano Abú Zacarfa, el Virgilio musulmán (...) baste recordar que en esta tierra, y particularmente en Córdoba y Sevilla, efectuaron su mayor compenetración el alma de Europa y el alma de Oriente. Desde entonces España ha sido una nación aparte: la nación de las dos sabidurías<sup>33</sup>

En este contexto se inscribe nuestro Patio Andaluz del Parque Tres de Febrero, en Buenos Aires. Fue construido en 1929, en Sevilla, y obsequiado por esta ciudad a Buenos Aires. Consta de una terraza cubierta con pérgola con especies trepadoras. Desde allí se puede descender por una pequeña escalera, cuyos escalones se encuentran revestidos de azulejos. En el eje de la escalera nos encontramos con una fuente de doble taza. La taza inferior está realizada con mosaicos de motivos geométricos, la superior está toda realizada en piedra, consta de un pie y tiene un pequeño surtidor de tipo hispanomusulmán.



Patio Andaluz. Parque Tres de Febrero, Buenos Aires

El conjunto recrea la adaptación del lenguaje jardinero musulmán del sur de España, donde el emparado y el agua se hacen necesarios por las altas temperaturas. Los maceteros de terracota adornan el entorno de la fuente con especies perfumadas.

33. LARRETA, Enrique: "Inauguración del pabellón argentino de la exposición Iberoamericana de Sevilla. 14 de mayo de 1929" en *Páginas escogidas*, Institución Cultural Española, Buenos Aires, 1942, pág. 30-31



A ambos lados de la escalera, unos bancos de mampostería recubiertos de azulejos, se ofrecen para el descanso del visitante. Esta tipología remite al Alcázar de Sevilla y su **Jardín de la Danza**.

Así, el al-Ándalus y su herencia jardinera se encontrará viva en la tradición de nuestros patios coloniales y en el imaginario de jardín hispanoamericano.

## Bibliografía

- A.A. V.V.: *Felipe II, el rey íntimo. Jardín y naturaleza en el siglo XVI* (cat. expo.), Sociedad estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, Palacio del Real Sitio de Aranjuez, 1998.
- Agid, Gloria; Dondo de Barcia, María Teresa; Fainschtein, Sabrina; Schmidt, Ana María: *Museo de Arte Español Enrique Larreta*, Secretaría de Cultura, Museos de Buenos Aires, Buenos Aires, 2003.
- Añón, Carmen; Sancho, José Luis: *Jardín y naturaleza en el reinado de Felipe II*, Sociedad Para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 1998.
- Borrás Gualís, Gonzalo M: *El Islam. De Córdoba al Mudéjar*, Sílex, Madrid, 1994.
- Cid Acedo, Aurelio: *La Alhambra de cerca. Nueva guía de la visita a la Alhambra y el Generalife*, Granada, Edilux, 2000.
- Fidalgo, Ana María: "Sevilla: los Reales Alcázares" en Carmen Añón; José Luis Sancho: *Jardín y naturaleza en el reinado de Felipe II*, Sociedad Para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 1998.
- Hobhouse, Penélope: *Plants in garden history*, Pavilion, London, 1992.
- Kluckert, Ehrenfried: *Grandes jardines de Europa. Desde la Antigüedad hasta nuestros días*, Könnemann, Colonia, 2000.
- Larreta, Enrique: "Inauguración del pabellón argentino de la exposición Iberoamericana de Sevilla. 14 de mayo de 1929" en *Páginas escogidas*, Institución Cultural Española, Buenos Aires, 1942.
- *Enrique Larreta: Páginas escogidas*, Institución Cultural Española, Buenos Aires, 1942.
- Páez de la Cadena, Francisco: *Historia de los estilos en jardinería*, Istmo, Madrid, 1998.
- Ramos, Diego Oscar: "Invitados al paraíso" en *Radar*, 8 de julio de 2007.
- Rubió y Tudurí, Nicolás María : *Del paraíso al jardín Latino*, Los Cinco sentidos, Barcelona, 1981.

## El azulejo en los patios andaluces del Río de la Plata.

Arq. María Martha Schollaert. Arq. Mónica Tassano.

### 1. Introducción

En el siglo VIII, la civilización islámica abarcaba un área vasta que se extendía desde la India hasta el Norte de África y España. Nutriéndose de las tradiciones culturales de los países que conquistaba, esta civilización desarrolló una identidad estética sorprendentemente rica y variada.

Si bien en la producción arquitectónica el ladrillo fue material base de construcción, el azulejo el que asumiría carácter protagónico. Por las características del clima de la región islámica y, fundamentalmente, por una voluntad de embellecimiento compatible y conveniente para paredes internas y externas, tanto en edificios seculares y religiosos, como en jardines y patios, los revestimientos de azulejos de cerámica se convirtieron en una suerte de “marca registrada” de la arquitectura musulmana y sus emergentes en España y América. Sobre la historia, las alternativas y cualidades expresivas de estos elementos gira este trabajo.

### 2. Orígenes e influencias

La producción de los azulejos comenzó en Mesopotamia, en el siglo IX, y continuó durante más de mil años en todo el mundo islámico. Los centros principales de fabricación fueron, en principio, Kashan, en Persia, e Iznik, en Anatolia.

La cultura árabe se hizo carne en España durante ocho siglos (el dominio árabe sobre el territorio español culminó en las postrimerías del siglo XV) y el arte del azulejo se asentó en estos territorios. Desde allí partió hacia el resto de Europa y allí volvió, cargado de otras influencias que enriquecieron sus diseños.

Esto se evidencia en el término “maiolica”, probablemente derivado de la antigua palabra toscana que designaba “Mallorca”, lugar desde el cual se enviaban por barco a Italia las cerámicas hispano-árabes decoradas en lustre durante los siglos XIV y XV. Por lo tanto, y aun cuando la producción de cerámica esmaltada se iniciaría en Italia hacia el siglo XIII, para el siglo XV (época, por otro lado, en que se posterga su utilización) ésta ya estaba fuertemente influenciada por la cerámica española, y había transformado su condición utilitaria al de piezas cerámicas de un arte sofisticado y muy complejo, consideradas casi como obras maestras. El empleo de este material se expandió por todas las ciudades importantes de la Italia renacentista, excepto Florencia. Lo cierto es que, en territorio italiano, los azulejos de mayólica fueron representativos de una era y su diseño alcanzó un nivel considerable; en ellos se combinaban lo antiguo, lo humanista y la ornamentación del gótico, sin descartar las influencias de España y el Islam, de Oriente y Bizancio.

Los ceramistas de mayólica llevaron sus conocimientos y el estilo italiano a Francia y Flandes a través de los Alpes. Los ceramistas italianos que abrieron talleres en Sevilla, como Francesco Niculoso de Pisa, introdujeron motivos florales y ornamentos clásicos entrelazados; también desarrollaron cuadros de azulejos que reproducían escenas religiosas.

A su vez, durante el siglo XVI los vínculos entre Flandes y España favorecieron el éxito de los ceramistas flamencos que llegaron a España, quienes introdujeron en Toledo y otros centros españoles la técnica mayólica combinada con la paleta italiana. Este complejo proceso de influencias, revisiones y replanteos no haría sino enriquecer el universo figurativo empleado y la calidad de su factura.

Bajo la influencia de las tradiciones flamenca y española, la azulejería altamente policroma, con paneles religiosos y mitológicos colocados entre azulejos ornamentales, se convirtió en una característica de las iglesias y casas de la nobleza.

### 3. El azulejo en el Río de la Plata

Diversas corrientes arquitectónicas afluyeron al Río de la Plata durante los siglos XVII y XVIII. Aquellas procedentes de Italia, el centro de Europa, España y Portugal trajeron las tumultuosas –y diferentes– expresiones barrocas. En este periodo, llegará también a América la influencia de la cultura magrebí.

Los planteos arquitectónicos barrocos en Argentina, sin embargo, fueron suficientemente moderados; se suprimieron los arcos quebrados y se moderaron las curvas de los coronamientos. El muro primó sobre el vano y la superficie sobre el ornamento, el cual resultó un disonante en la pesada serenidad de las formas coloniales.

Así, hasta comienzos del siglo XIX, los techos de tejas rojas con aleros sobre paredes encaladas, algunas molduras y jambas coloreadas de ocre o azul, las puertas pintadas de verde y las típicas esquinas con el pilar de madera en la entrada, constituían el resalte que definía el perfil o carácter urbano. Luego aparecieron las cancelas de hierro, de origen sevillano, y, en los patios, se reemplazó el empedrado por el ajedrezado de mármol blanco y negro a la vez que los muros se revistieron con azulejos. No es presumible que existiera el azulejo local en tiempos de la colonia, como se cree corrientemente, sólo aquellos de procedencia española como los encontrados en la Iglesia del Pilar, en las Catalinas y la Merced.

A mediados del siglo XIX, las casas se llenaron de ordenamientos pseudo-clásicos, la ornamentación invadió las fachadas con pilastras y columnas adosadas. Los edificios religiosos vistieron sus muros coloniales y alegraron sus cúpulas con el brillo de azulejos de procedencia francesa. Es que en esos años el acento de la cultura europea –no española– se empezaba a imponer en la ciudad de Buenos Aires. Esta presencia se debió, probablemente, a la ruptura política con España y a los emergentes culturales que esto implicó. Lo cierto es que las cerámicas francesas, que se iban a buscar a Aubagne, en la boca del Ródano, o a Desvres, en el Pas de Calais, desplazaron incluso a los intentos de fabricación local por parte de obreros españoles, probablemente de origen valenciano y catalán.

El uso de esta cerámica francesa de dibujo ingenuo y coloración casi uniformemente azul y blanca se fue generalizando hasta más allá del año 70. Hoy solo quedan algunos ejemplos en las cúpulas de ciertas iglesias y en algún zócalo de patios brocales.

En su intento por recuperar la “identidad nacional”, las arquitecturas realizadas entre 1919 y 1940, aproximadamente, -estilo neocolonial- revisaron nuevamente las edificaciones hispanoamericanas y españolas. La utilización de azulejos de estilo español, más precisamente sevillanos, que fabricantes españoles reproducían de aquellos del Museo de Sevilla y las exportaban a la Argentina por encargo se hizo habitual (imagen 1 y 2). Los catálogos de azulejos, cenefas y tiras, con las reproducciones en escala de los muros armando todo el diseño, con variantes de colores y medidas resultaban de gran utilidad.

Los azulejos de traza morisca o renacentista fueron los preferidos para introducir fragmentos del plateresco español (Teatro Cervantes) relegando al recuerdo a los viejos azulejos franceses.

En términos genéricos, el trabajo azulejero puede verse como una manifestación de la preocupación cultural por el revestimiento de superficies. Esto es, por otro lado, es algo característico en la cultura magrebí. Así, mientras las alfombras cubrían los suelos, la azulejería ornamental proporcionaba un revestimiento a los muros y enfatizaba condiciones formales del edificio. La gama de referencias decorativas oscila entre ornamentos chinos, que tuvieron un poderoso impacto en la producción de azulejos vía la ruta de la Seda, representaciones metafóricas del infinito mediante intrincadas redes geométricas, ornamentaciones caligráficas y el llamado “arabesco”, o entrelazado de estilizadas formas vegetales sobre una superficie lisa. Una consecuencia del uso masivo de arabescos es la tendencia a ocupar toda una superficie sin dejar ningún espacio de fondo, es decir, un *horror vacui*.

Los lujosos jardines y patios se trasponen metafóricamente en la riqueza de la ornamentación: con este método, la riqueza y suntuosidad se expresan simplemente mediante la plenitud.

#### 4. El diseño de azulejos: Variantes e invariantes

Antiguamente se creía que el diseño de azulejos debía reflejar la función de un edificio; así, y en tanto existía una prohibición de representar figuras humanas o animales en la arquitectura religiosa, los temas abstractos y geométricos se reservaban para edificios religiosos -mezquitas, mihrabs y madrazas-. A su vez, las escenas cortesanas, las imágenes de cacería o de animales se destinaban a palacios y a habitaciones privadas -azulejos Zafavid-.

El interés surgido por el arte Magrebí -introducido en América a través de España- reside en su ornamentación. En efecto, mientras el arte occidental se centra en la observación naturaleza y el cuerpo humano, el arte magrebí toma como motivos básicos a la geometría, los patrones florales y la caligrafía.

La cualidad geométrica resulta fundamental en este tipo de azulejo: afecta a la organización intrínseca del diseño y también a su misma expresión. La naturaleza es, incluso, considerada según posibles caracteres simétricos. Los patrones geométricos evolucionaron hasta un grado de complejidad y sofisticación nunca visto con anterioridad: figuras cuadradas, rectangulares, cruciformes, estrellas de seis, ocho, y diez puntas, hexagonales, octogonales y todas las combinaciones posibles para armar grandes superficies, fueron capitalizadas.

Así, tres serían las funciones o significados principales de la geometría:

- Definir una cuadrícula en la que se entrelazan otras formas.
- Asegurar coherencia e infinitud mediante la repetición y la continua generación de ornamentación.
- Crear infinitas posibilidades de equilibrio en virtud de sus bandas fluidas y entrelazadas, así como otros efectos ópticos. En esto también colabora el uso de colores tanto dentro como fuera de del área de las bandas.

Los azulejos diseñados durante siglos con patrones geométricos –simples o extremadamente complejos- resultan poderosas demostraciones de cómo pueden armonizarse los motivos básicos dibujados con compás, para crear una pieza perfecta de arte abstracto. El diseño que se basa en la caligrafía, por otro lado, parte de un esquema geométrico de puntos.

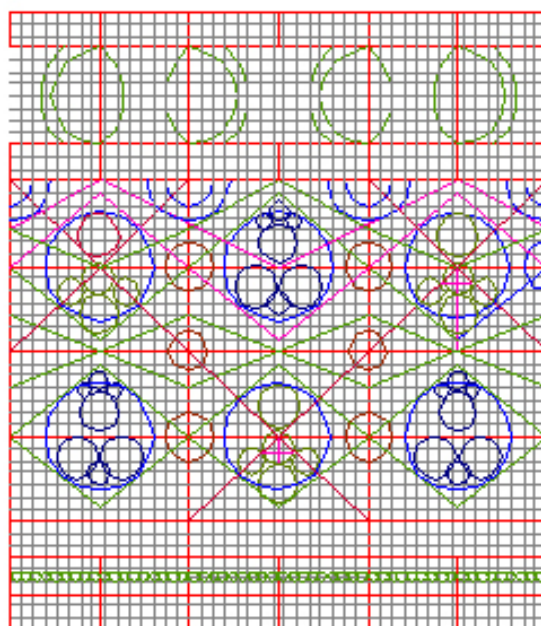
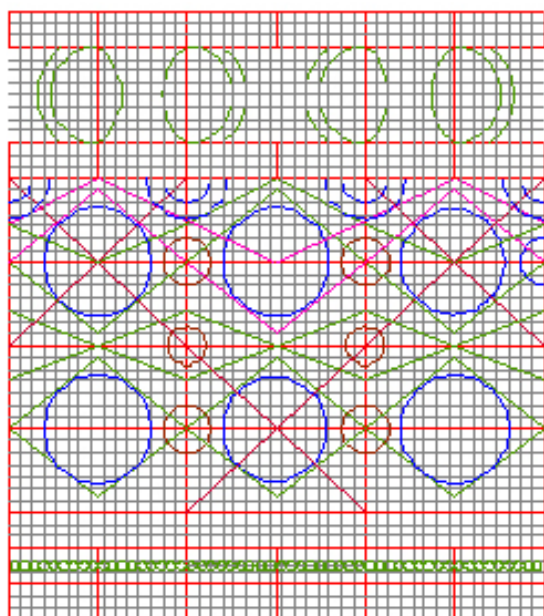
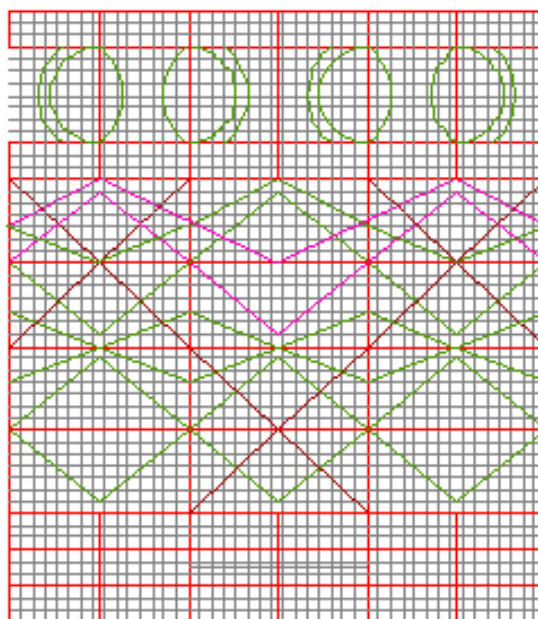
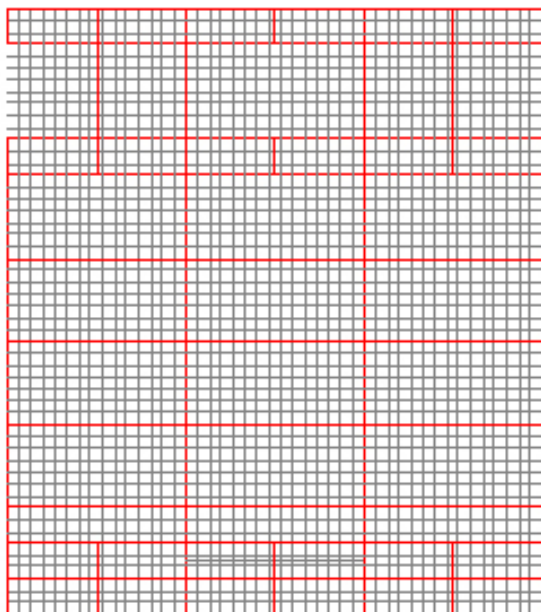
En el patrón arabesco, las líneas de ornamentación vegetal definen el espacio a través de los colores, creando un efecto tridimensional. El arabesco se caracteriza por la figura de un tallo que se divide regularmente, produciendo una serie de contrapesados y frondosos tallos secundarios que, a su vez, pueden dividirse o volver a integrarse en el tallo principal. El resultado es una expresión natural e ilimitada de ritmo y movimiento. En ocasiones el fondo, aunque poco visible como tal, equilibra perfectamente la riqueza del diseño.

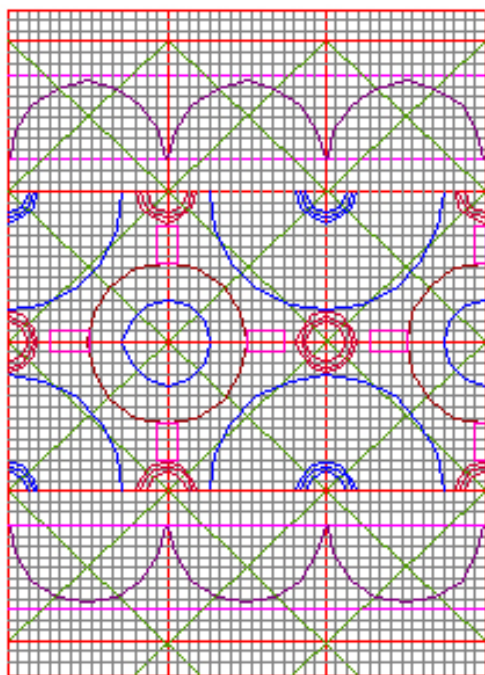
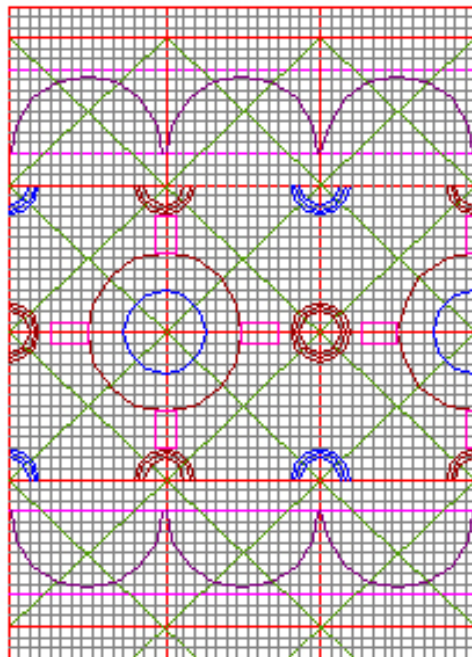
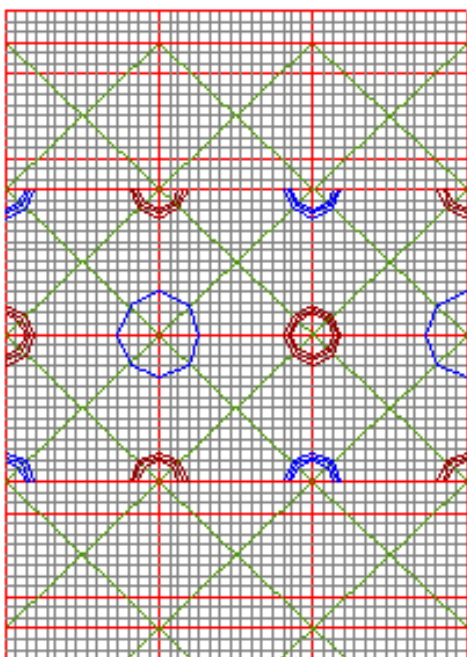
Así, la naturaleza se representa mediante patrones arabescos, ramas de árboles con hojas estilizadas y plantas. En algunos casos pueden llevar inscripciones. También son comunes los azulejos monocromáticos, que muchas veces se usan combinados con otros diseños.

Los motivos, entonces, van desde la figuración os geométrica, referencias florales, diseños con figuras humanas y animales, símbolos planetarios, figuras prominentes, palacios, caza, historias de literatura y escenas de género.

En cuanto a los colores, si bien tienen una gran paleta, los más tradicionales son azul o turquesa, combinados con blanco o amarillo. En segundo orden, verdes y marrones. Por último, negro, rojo y trazos en dorado. A esto hay que agregarle la técnica del lustre que, mediante un proceso especial con óxidos de plata y cobre, le otorgaba al azulejo un resplandor iridiscente metálico.

**COMPOSICION GEOMETRICA**



**COMPOSICION GEOMETRICA**

En síntesis, la cultura hispano-árabe tuvo gran influencia en la arquitectura y en la conformación de espacios, en la ambientación y la decoración, y en la construcción de un imaginario compartido por los habitantes del Río de la Plata sobre el carácter habitual de la casa de patio. Como ejemplo, valga la descripción de la casa cordobesa que hace Rubén Chiappero:

La típica casa cordobesa es simple en su apariencia general asomando sobre las callejas muros blancos perforados por un gran portalón y pocas ventanas. Atravesando esa barrera, un pequeño espacio coloreado con cerámicas colocadas a manera de un zócalo de hasta metro y medio de altura antecede a una cancela de hierro forjado y pintada de negro que separa el portal del patio interior de la casa. Se-

cuencia espacial propia de la arquitectura islámica en la cual, la fragmentación es el motivo recurrente y característico.

Ya en el patio, rodeado de galerías en uno o dos lados, la vegetación muestra en todas las estaciones del año la suntuosidad vegetal de las plantas aromáticas, de los cítricos y granados, de las flores en los tiestos, todo arrullado por la siempre presente fuente de agua cantarina. El pavimento de piedra, la sombra del parral y el cielo en íntimo contacto con los moradores, resume el alma del patio andaluz en una realidad sensorial impresionante.

El patio es un espacio de paz y de reposo, lleno de brillo y privacidad. El alma humana se alivia aquí, y los sentidos están en armonía con la tranquilidad que prevalece en este humilde espacio. El estilo de las casas genera un sentido de equilibrio y calma, raramente encontrado en el mismo grado en otros estilos como un sentido de equilibrio esencial en cualquier comunidad y todos los hogares; y una vez que es encontrado es inmediatamente sentido. Esto es uno de los secretos detrás del natural atractivo de los patios de Córdoba.

### 5. A modo de ejemplo: Los azulejos de la Casa Larreta

Si bien la casa original era de estilo italianizante, cambios posteriores realizados por Enrique Larreta la transformaron en objeto paradigmático del movimiento neocolonial.

La nueva ambientación, que retomaría pautas del renacimiento español, modificaría las superficies de los muros y el carácter del jardín. En este proceso, el azulejo resultó un aliado importante.

Los motivos que caracterizan a los azulejos empleados son principalmente florales, en azul y fondo amarillo y corresponden a aquellos de mayólica con influencia flamenca mezclada con la paleta italiana. El patrón de follaje de acanto sobre fondo amarillo, definido a través de cuatro azulejos, tiene su origen en el más famoso diseño de Jusepe de Oliva, realizado en 1575 para El Escorial, en España. También fueron usados, en el Patio del Naranjo y en el vestíbulo, azulejos en blanco y azul cobalto, característicos del Lejano Oriente, probablemente realizado con la técnica de cuenca y entubado.



Azulejos del Museo Larreta.



Azulejos del Museo Larreta.

Mediante la técnica de cuenca (del español, cuenco), usada en los azulejos que tenían líneas elevadas modeladas sobre la superficie, se evitaba que los esmaltes de colores se corrieran y mezclaran durante la cocción. En cuanto al entubado, es un proceso similar al usado en repostería, en decoraciones con una manga pastelera: la figulina se coloca en un bulbo comprimible adaptado con una fina cánula. Cuando se comprime el bulbo, se canaliza una delgada línea sobre la superficie del azulejo, creando líneas elevadas que contienen esmaltados coloreados separados, los cuales se aplican una vez seca la figulina. Estos azulejos de inspiración magrebí tienen cierta semejanza con los realizados en Egipto y Siria, con diseño de palmito de hoja partida con remate puntiagudo, típico de la Cúpula de la Roca y de la mezquita de Su-leimán, en Damasco. Muchas veces se usaban estos diseños en piezas rectangulares para formar bordes.

En las fuentes del patio del Naranjo se encuentran azulejos similares a los del museo de Sevilla y Córdoba (imágenes 1 y 2), muy frecuentes en las construcciones de patios andaluces en el Río de la Plata dado que, mediante catálogos, podían encargarse directamente a España.

Quizás por las sucesivas reformas realizadas en esta casa, es posible ver, en algunos zócalos y canteros del jardín, piezas de azulejos provenientes del Pas de Calais (imagen 3), tan usados a mediados del siglo XIX en Buenos Aires.

### Bibliografía

- CHIAPPERO, Rubén Osvaldo. "Espacio-Patio en Córdoba de Andalucía", en Sumario Revista América 13.
- LANG, Gordon. "1000 Azulejos: 2000 años de cerámica decorativa"
- TARIK, A.K. "Los patios de Córdoba", Centro Árabe-Cordobés. "Ibn Hazm", 1983. Barcelona. Editorial Madriguera.
- GONZALEZ, José. "Azulejos de Estilo Antiguo Sevillano", en Catálogo
- NADAL MORA, Vicente. "El azulejo en el Río de la Plata". FAU, UBA.

### Sitios de Internet

Ceramics society: [www.tilesoc.org.uk](http://www.tilesoc.org.uk)  
 Friends of terracotta: [www.preserve.org](http://www.preserve.org)  
 The joy of shards: [www.thejoyofshard.co.uk](http://www.thejoyofshard.co.uk)  
 Tiles on the web: [www.tiles.org](http://www.tiles.org)



# El patio andaluz de Buenos Aires

Arq. Horacio J. Spinetto

## 1. Palermo, Lo de Hansen y El Pabellón de los lagos

El Parque 3 de Febrero fue, desde sus inicios, una verdadera atracción para porteños y visitantes.

*“Las avenidas de Palermo, inundadas por la reverberación lunar de los arcos voltaicos, desbordaron de concurrencia en coche a caballo, a pie o en la invasora y rauda bicicleta”.* Así se refería la revista *Caras y Caretas* en uno de sus números de diciembre de 1899.

El Café de Hansen, muy próximo a la estación Parque 3 de Febrero, del ferrocarril del Tigre o del Norte, sobre la Avenida de las Palmeras (hoy Av. Sarmiento), casi frente a donde hoy se encuentra el Planetario, era el sitio donde, como dice Jorge Alberto Bossio: *“Lo más granado de la noche de Buenos Aires se daba cita, porque muchos se entusiasmaban con las interpretaciones del Pibe Ernesto. Allí se entrevistaron por primera vez Angel Villoldo y Roberto Firpo, cuando aquél era un consagrado y éste se erguía sobre el piano como un fuerte valor del tango... Tampoco es falsa la fama de que el lugar registró algún encuentro delictuoso...”*<sup>34</sup>. Lo de Hansen, en definitiva, no era un sitio familiar.

Era necesario otro tipo de local en los jardines de Palermo. Es así que en 1901, *“después de las oposiciones que tiene toda buena idea...se firmó el contrato de concesión del restaurant en el que se han invertido más de \$ 150.000”.*<sup>35</sup>

Nació El Pabellón de los Lagos. El autor del proyecto del nuevo edificio fue el arquitecto francés Roland Le Vacher (autor también, junto con Emilio Agrelo, de las Grandes Tiendas Bon Marché Argentino, hoy Galerías Pacífico). El Pabellón tenía un espacio central de forma octogonal, de 19 m de diámetro, del cual salían, a ambos lados, dos galerías curvas de 5.20 m de ancho, terminadas en sendos espacios, también octogonales, de 8 m de diámetro. Las galerías abrazaban una bella terraza, elevada seis escalones respecto de la vereda, donde las mesas y sillas que la ocupaban se ofrecían amablemente a los paseantes, los que allí podían disfrutar de algún refresco o de algún exquisito refrigerio. *“Su estructura de hierro de finas columnas y la carpintería, también de hierro, permitieron la realización de un continuo ventanal de vidrios traslúcidos y de color. Respondía al típico estilo fin de siglo que usaba y mezclaba con total libertad los modernos sistemas constructivos con románticos exotismos, en este caso una combinación indomusulmana. El Pabellón de los Lagos, destacado vecino del Rosedal, se transformó en el lugar de moda y sus salones fueron testigos de infinidad de reuniones. Muchas fueron de beneficencia, otras de homenaje y las más, para el que tuviese ganas de concurrir...”*<sup>36</sup>

Pasados algunos años de los fastuosos festejos del Centenario de la Revolución de Mayo de 1810 (cuando este edificio fue verdadero protagonista de la Exposición Industrial), el Pabellón de los Lagos cerró sus puertas. Sus instalaciones, algo desmanteladas, sufrieron una serie de modificaciones que permitieron que allí se alojara una Colonia de Niños Débiles Mentales. Luego de varios años de funcionamiento, en 1926 por expediente municipal número 5508, se solicitaba el traslado de la colonia a un lugar más adecuado como asimismo la demolición del edificio. En este espacio se había pensado instalar el “Jardín de los Claveles”, recreando canteros similares a los de los rosales existentes en el parque. Finalmente, por Decreto del 22 de febrero de 1929 se dispuso en el mismo sitio la habilitación del “Patio y Glorieta Andaluza”.

## 2. Antecedentes del Patio Andaluz

El Patio Andaluz tuvo su antecedente en el Jardín proyectado por el arquitecto francés Jean Claude Nicolas Forestier, propuesto para ser emplazado en el Parque Avellaneda, que no llegó a realizarse por considerarse muy costoso. El proyecto había sido elevado por el intendente, Dr. Carlos M. Noel, al ministro del Interior Dr. José P. Tamborini.

34. Bossio, Jorge Alberto. *Los Cafés de Buenos Aires*. Ediciones Schapire. Buenos Aires. 1968.

35. Memoria Municipal 1898-1901.

36. *Guía Cultural de Buenos Aires*. N° 18. Abril de 1971.

Forestier fue contratado por la Intendencia para que hiciera un estudio de los espacios verdes porteños. La Comisión de Estética Edilicia, luego de evaluar varios proyectos elaborados por la Dirección de Paseos acerca de la programación de Parques y Jardines, le pasó todos los antecedentes a Forestier, quien procedió a visitar los lugares indicados con la intención de evaluar la potencialidad de esos espacios.

Ya de vuelta en París, Forestier envió sus conclusiones al “Excelentísimo señor Intendente Municipal” en carta fechada en mayo de 1924. Entre otros conceptos expresaba: *“He terminado aquí los distintos estudios esquemáticos que había prometido a V.E. y cuyos resultados más importantes adjunto a esta nota, fiel reflejo de las reflexiones que me sugirió mi visita, algunas de las cuales fueron ya expuestas ahí verbalmente y con amplitud a la Comisión de Estética, que me dispensó el honor de recibirme y ayudarme tan cumplidamente, y al Director de Parques y Jardines, señor Carlos Thays, quién fue para mí un colaborador activo y valioso.*

*Este informe trata de las cuestiones estudiadas desde varios puntos de vista: Los Parques y Jardines existentes, su arreglo y cuidado y prácticas seguidas generalmente en su decoración; La naturaleza y destino de los jardines a medio ejecutar, o en proyecto, lo mismo que los de terrenos desocupados disponibles, sin destino especial, o que piensa adquirir; La distribución de parques y jardines por todos los barrios de la ciudad, su coordinación, superficie empleada en jardines públicos y privados dentro y fuera de la ciudad; El estudio de algunos anteproyectos, de los cuales dos revisten gran importancia y los demás se refieren a algunos jardines elegidos como ejemplos para ilustrar las observaciones hechas”.*

El intendente Noel elevó el informe de la Comisión de Estética Edilicia y el proyecto de Forestier, considerando por su parte que las obras propuestas podrían ser llevadas a cabo y que serían altamente positivas para la ciudad: *“Habiendo comparado el proyecto del Señor Forestier a los proyectos de esta Comisión, nos es grato comprobar la mayor conformidad entre ellos; todas las ideas primitivas de la Comisión de Estética Edilicia han sido adoptadas por el Señor Forestier...”*

La transformación del Parque Avellaneda, no obstante y como ya destacamos, resultaba muy onerosa, y el Jardín Andaluz, incluyendo un estanque para nimpheas allí, quedó sólo en proyecto. “El Plano Regulador y de Reforma de la Capital Federal” estaba en marcha.

### 3. Acerca de la Arquitectura Nacional

Desde fines de la década del Centenario se venía afirmando una generación de intelectuales y artistas de inspiración nacionalista quienes, con sus ideas, establecieron el cambio de una arquitectura que durante muchos años tenía referencias francesas. Es así que comenzaron a estudiar nuestros orígenes, teniendo muy en cuenta la impronta de la arquitectura hispánica y la autóctona precolombina como punto inicial para la formulación de una “Arquitectura Nacional”. Se llegó a pensar en un ideal de arquitectura para todas las naciones de lengua española.

Entre los arquitectos que se plegaron a esta tendencia destacamos a Angel Guido, Estanislao Pirovano, Juan Kronfuss, Martín Noel (quien siempre elegirá la rica tradición hispanoárabe de Andalucía), Jorge Birabén y Ernesto Lacalle Alonso.

Esta reformulación de la arquitectura nacional tuvo su equivalente literario en *Restauración nacionalista*, el libro de Ricardo Rojas publicado en 1922, que proponía una verdadera revisión en todas las manifestaciones culturales, *“y un arte enraizado en las tradiciones nacionales e indígenas, impulsando un arte nacional que deba refundir lo indio, lo gauchesco y lo español en lo americano, convirtiéndolo en conciencia argentina”*; en arquitectura se denominó “Estilo Renacimiento Colonial”.

Martín Noel fue el pionero en el estudio y la investigación del arte colonial, un ejemplo de ello es su libro *Fundamentos para una estética nacional. Contribución a la historia de la arquitectura hispanoamericana*, editado en Buenos Aires en 1926. Como presidente de la Academia Nacional de Bellas Artes (1944-63), *“la acción de Noel, dará un fundamental impulso para el conocimiento de la arquitectura nacional y americana a través de la edición de las valiosas series de Documentos de Arte Argentino (1939-43) y Documentos de Arte Colonial Sudamericano (1943-1960).”*<sup>37</sup>

37. Petrina, Alberto. *Guía Patrimonio Cultural de Buenos Aires. Arquitectura Neocolonial*. Dirección General de Patrimonio. GCBA. Buenos Aires. 2007.

#### 4. El Patio Andaluz

Entre las propuestas puntuales de la Memoria que Forestier presentó en junio de 1924 a la Comisión de Estética Edilicia figura: “*Jardín Español. A ubicarse en el Parque 3 de Febrero, incluye un estanque de ninfeas*”.

El Boletín Municipal de la ciudad de Buenos Aires N° 1.740 publicó el Decreto del 22 de febrero de 1929: “*Ubicación de la Fuente donada por el Ayuntamiento de Sevilla. De conformidad con lo manifestado precedentemente, fijase como ubicación definitiva para la Glorieta Andaluza donada por el Ayuntamiento de Sevilla, el Jardín Español a construirse en el Parque 3 de Febrero, de acuerdo al proyecto del arquitecto Forestier. Tome conocimiento la Comisión de Estética Edilicia y el Departamento de Obras Públicas y vuelva a sus efectos a la Dirección de Paseos*”. José Luis Cantilo. Luis Rodríguez Yrigoyen.

Por expediente N° 73.134/29 se aprobó el presupuesto de \$ 35.475,40 moneda nacional para la obra. Asimismo se autorizó la adquisición privada de los materiales necesarios, calculados en \$ 7.445,00 de la misma moneda. También se aceptó la donación de materiales para ornato y decoración del lugar ofrecida (doce bancos revestidos en mayólicas por fuera del Patio propiamente dicho) por la Sociedad Anónima Establecimientos Americanos Gratry.

El Patio Andaluz fue inaugurado oficialmente el 12 de octubre de 1929, durante la segunda intendencia del Dr. José Luis Cantilo. Hipólito Yrigoyen cumplía el primer año de su segunda presidencia, y en Tucumán nacía César Pelli, futuro arquitecto.

Ese mismo año en la ciudad de Sevilla se realizaba la gran Exposición Iberoamericana, donde la República Argentina participaba con un pabellón diseñado por el arquitecto Martín Noel (1888-1963) a la manera neocolonial, que resultó una de las atracciones de la muestra. Dicho sea de paso, recordemos que en Sevilla Jean Claude Nicolas Forestier reformó y amplió entre 1911 y 1915 el Parque de María Luisa, espacio verde que precisamente dio marco a esta Exposición, “*respetando las tradiciones locales del jardín islámico, de la Sevilla romántica, agregando sus ideas sobre el parque público como social y popular...*”<sup>38</sup>

Esto nos hace pensar que no es casual la donación (las pérgolas, barandas, fuente y los correspondientes revestimientos en cerámica) por parte de las autoridades sevillanas precisamente en ese mismo año.



El Patio Andaluz se erige como un ícono arquitectónico-paisajístico singular dentro del Parque 3 de Febrero.

38. Berjman, Sonia. *Plazas y Parques Públicos de Buenos Aires: La obra de los paisajistas franceses*. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires. 1998.

Su ubicación, contigua al Rosedal y al gran lago, presenta su acceso principal por la avenida Iraola. Dista 200 metros del cruce de las avenidas Sarmiento y del Libertador. Presenta una planta rectangular total de 23 x 18 metros aproximadamente, que incluye otra de 14 x 9 metros en desnivel descendente de 5 escalones. El centro del conjunto presenta una fuente con surtidor. En su pared circular perimetral exterior se puede leer la siguiente leyenda, presidida por una interpretación del escudo nacional: *“A la caballerosa y opulenta ciudad de Buenos Aires, en testimonio de comunicación espiritual, Sevilla ofrece esta muestra de la industria de Triana, el barrio de los laboriosos alfareros y de los intrépidos navegantes”*.

Las cerámicas esmaltadas, ya sean las pequeñas alhambillas con escudos y otras decoraciones que se componen rítmicamente entre las baldosas coloradas del solado, ya sean las piezas de los ocho bancos, con imágenes y leyendas referidas a las andanzas del ingenioso hidalgo Don Quijote, y/o las piezas de las alzadas de las cuatro escaleras enmarcadas por los bancos, que narran diferentes situaciones costumbristas a manera de historietas mudas, entre las que se destaca la que desarrolla el proceso de fabricación de las piezas de cerámica, su embalaje, su traslado y llegada al puerto de Buenos Aires, como así también la visión general del Patio terminado, fueron realizadas por la fábrica José Laffitte de Triana, Sevilla. En las primeras décadas del siglo XX este genio ceramista azulejero (probable proveedor de la Casa Real) realizó baldosas manufacturadas con gran calidad y magníficamente pintadas, que: *“hizo honor a sus ancestros cristianos y musulmanes, que amasaron pastas cerámicas, mezclaron plomo y estaño y aplicaron óxidos cromóforos a su obra de terra para convertirla...mágicamente...en una deslumbrante obra de arte”*.<sup>39</sup>



El diseño de los azulejos estimula el imaginario social.

Las rejas y las columnas de hierro forjado, de muy fino trabajo, proceden de la fábrica sevillana de Hijos de Manuel Montes. En cuanto a las baldosas de gres colorado del solado, las rectangulares del patio propiamente dicho fueron elaboradas por la firma francesa P. Virabian y Cía. La Fourmi, de Marsella, mientras que las cuadradas del borde perimetral son de Celsa, Ponzano, Italia.

Dijo Miguel Angel Scenna refiriéndose al Parque 3 de Febrero: *“La iniciativa de Rosas y la visión de Sarmiento hicieron posible –paradójicamente- este bello paseo porteño”*.

Dentro del Parque, El Patio Andaluz brilla como un armonioso conjunto de multicolores cerámicas con escalinatas, y bancos donde sentarse bajo una amable sombra, proporcionada por la vegetación que se apoya sobre su elegante pérgola. Con su impronta española, debida a los artesanos y artistas de Triana, el Patio Andaluz porteño es un entrañable representante de nuestro patrimonio cultural.

39. Furioso Thonet, Domingo y Martínez Yantorno, Graciela. *La mayólica y la porcelana tierna*. Conceptos. Año 80 N° 2. Segundo semestre 2005. Buenos Aires.